OCHOTNICKÉ DIVADLO



10

ROČNÍK III - PRAHA 1957

Postavy a herci

NEJLEPŠÍ HERECKÉ VÝKONY
XXVII. JIRÁSKOVA HRONOVA
FOTO K. MINC



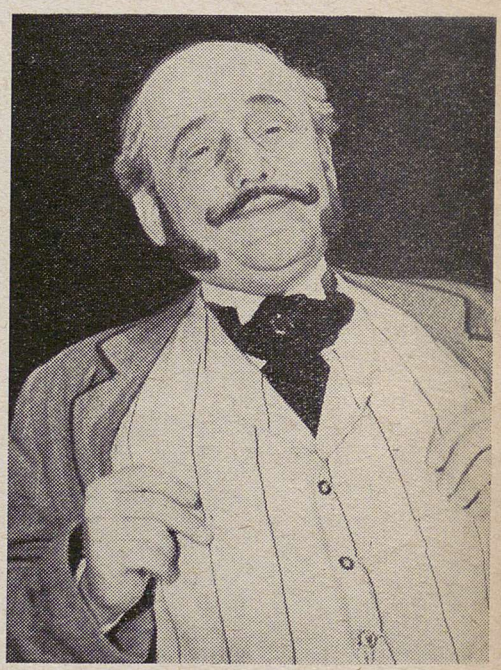
Vassa Železnovová — jedna z nejtěžších ženských rolí. Gottwaldovská ochotnice Emilie Půlpytlová se snažila pochopit složitost jejího charakteru. Výsledkem byl střídmý, pevný herecký výkon, zachycující Vassu Železnovovou především jako velký typ silného, chytrého a nebezpečného člověka s mnoha dobrými, cennými lidskými vlastnostmi, vyplývtvanými v boji za udržení neudržitelného společenského řádu. (M. Gorkij, Vassa Železnovová; inscenace ZK Svit Gottwaldov — na snímku Vassa — E. Půlpytlová a Ljudmila — Z. Stašová.)



Mechmene Banu — velká dramatická postava, kterou tentokráte pozoruhodně zahrála mladá herečka M. Králová. Překvapila její jevištní jistota, příkladné ovládání dikce a bohatě rozvitý hlas. (N. Hikmet, Legenda o lásce; inscenace RK Universitní knihovny Brno.)



Věra Petrovna Ivanovová — sovětská dívka, ne klasický typ kladného hrdiny, ale člověk, který zná svůj úkol a dovede jej splnit přes všechny překážky a tragické zážitky. Žije bohatým životem. Tak ji zahrála Kamila Ježková (A. Arbuzov, Dům na předměstí; MÁJ ZK Svazu zaměstnanců železnic v Praze).



Loiseau — obchodník vínem, až primitivně vitální, náramně čiperný se škraboškou bodrosti, jakou si navykl nosit při svých obchodech. Neurvalý a sobecký, odpudivý a zároveň přitažlivý znamenitě vypěstovaným pudem sebezáchovy a hrubozrnným humorem. Představil ho návštěvníkům Hronova K. Jauris (G. Maupassant-Fr. Hochwälder, Kulička; Divadlo lidové tvorby ZK Čs. státních lázní, Mariánské Lázně).



Johana — netragická hrdinka, i když umírá tragickou smrtí. Postava matky, která dovede stmelit rozbitý život rodiny. Citlivě ji zahrála Božena Steinová. (Ilja Prachař, Domov je u nás; soubor J. K. Tyl OB Úvaly.)



Georges a Jehan, antoušek a ponocný — postavy, které si Voskovec a Werich kdysi „ušili na tělo". R. Nikodém a D. Grombiřík si tyto modely nechtěli jen lacině obkreslit a proto jsme na Hronově viděli dva neobyčejně vtipné komiky s téměř eskamotérskou zručností, sympatické a naprosto se nevnucující jen povrchní legrací (V+W, Balada z hadrů; soubor Domu armády z Českých Budějovic).

ZA MLADÉ DIVADLO

MILAN BARTOŠ

Před námi leží nový soutěžní řád, podle něhož budou v letošním roce soutěžit naše ochotnické soubory. Již na prvý pohled je zřejmé, že oproti minulým ročníkům obsahuje tento soutěžní řád některé novinky — a zdá se být i poněkud složitější.

Pokusím se ve zkratce podtrhnout ony nové rysy soutěžního řádu, jež mají přispět k tomu, aby se soutěž ještě více přiblížila aktuálním potřebám našeho kulturního života.

Dosavadní systém soutěže ochotnických divadelních souborů ustálil se v roce 1954. Charakteristickým jeho znakem bylo rozdělení všech souborů na tři kategorie (A, B, C) podle stupně vyspělosti, cílevědomosti a kulturně politického významu jejich práce. Toto rozdělení do kategorií bylo novátorským činem, který umožnil vnést do soutěžení určitou pravidelnost a vnitřní řád. Již to, že každý soubor je hodnocen ve skupině se soubory přibližně stejné úrovně a většinou i podobných pracovních podmínek, umožňuje porotám získat snáze jednotná hlediska, lépe srovnávat, spravedlivěji hodnotit a účinněji radit. Zřízení kategorií také umožnilo zajistit, aby na vrcholnou přehlídku — Jiráskův Hronov — přicházely ty ochotnické soubory, které ne jedinou inscenací, ale celou svou soustavnou činností mohou být příkladem ostatním a jež se zasloužily o rozkvět kulturního života ve svém nejbližším okolí i ve svém kraji. Vytvoření kategorie C přineslo i pracovní úlevu vyspělejším souborům, jež by jinak musely soutěžit o účast na Hronově nejprve v okresním, pak v krajském a pak ještě v národním kole — a pro samá soutěžní představení neměly by čas na hlubší studium.

Současně s těmito přednostmi projevovaly se však i některé nedostatky dosavadního soutěžního systému: Postup vítězných souborů do vyšší kategorie (případně sestup do nižší) nestačil korespondovat skutečnému vývoji souborů a celého našeho ochotnického hnutí, takže v některých oblastech stávaly se kategorie více méně formálními „škatulkami"; známe řadu případů, kdy soubor kategorie B je lepší, než mnohé soubory kategorie C v kraji. A dále: postup vítězného souboru do vyšší kategorie nelze již považovat za dostatečnou odměnu vítěznému souboru a za dostatečně přitažlivý cíl pro ostatní soubory kategorie A či B; pořádání oblastních přehlídek vítězných souborů, které se stává již v mnoha krajích tradiční, znamená proto další mobilisující prvek v soutěži, základní problém však neřeší. Hlavní nedostatek dosavadního systému je nutno spatřovat v tom, že tento systém jako celek *nedává přímé podněty k hledání nových cest*, že nevede k vyzdvižení a ocenění *tvůrčího experimentu*, třebas by měl (jako ostatně každý experiment) určité technické nedostatky. Soubory kategorie A a B, pokud vytvořily svým způsobem novátorskou inscenaci, nemohly se s ní probojovat v témže roce dále, než na oblastní přehlídku. A soubory kategorie C ve snaze udržet svou posici vyhýbaly se experimentu v dramaturgii i v inscenaci, aby je v případě neúspěchu nevyřadil z postupu na národní přehlídku a na Jiráskův Hronov.

Změny, provedené v novém soutěžním řádu, byly vedeny právě snahou *přispět k tvůrčímu omlazení našeho ochotnického divadla*. Hlavní úkol letošní soutěže, pořádané v období oslav 40. výročí Velké říjnové socialistické revoluce a 10. výročí Vítězného února, bylo by možno vyjádřit heslem: *Za divadlo mladé — mladé ideově, mladé svou bojovností a odvahou, mladé tvůrčími nápady v dramaturgii, v inscenaci i ve vlastní tvorbě našich souborů.*

Bylo by směšné tvrdit, že novým soutěžním řádem jsou vyřešeny všechny problémy a zaručeno dosažení tohoto cíle. Některá nová ustanovení mohou pouze vytvořit příznivější předpoklady a dát podněty ve směru k tomuto cíli. Všimněme si proto podrobněji těch nejpodstatnějších:

1. Soutěžní řád dává možnost, aby novátorské, průbojné inscenace některých dramatických žánrů dostaly se ještě v témže roce na národní přehlídku a na Hronov, a to i v tom případě, jde-li o soubor kategorie B nebo A. Tyto perspektivy nesporně podpoří soutěživost mezi soubory a tím i jejich tvůrčí iniciativu.

2. Soutěžní řád dává souborům tuto možnost zatím ve dvou žánrech, jež jsou s hlediska dramaturgického i s hlediska potřeb našeho života jedny z nejvýznamnějších a přitom i nejzanedbávanějších: zavádí se zvláštní repertoárová skupina jevištních útvarů *pro dětské obecenstvo* a zvláštní repertoárová skupina *malých jevištních forem*.

O významu divadla pro děti není třeba hovořit, stejně jako je zřejmý velký nedostatek vhodné dramatické literatury; soutěž jistě podpoří zájem našich dramatických spisovatelů i vlastní tvořivost souborů samých.

Soutěž v malých jevištních formách může přinést — bude-li správně pochopena — několikerý užitek. Jednak obohatí repertoár souborů o jevištní útvary, s nimiž lze zajíždět i do nejmenších vesnic a jež lze inscenovat s menšími technickými nároky. Umožní také zvýšit podíl *současné thematiky* v repertoáru ochotnických souborů, neboť



François Villon (V. Mikuláš) a Vykladačka (J. Janoušová) z hronovského představení Balady z hadrů

dramatických scének s aktuálními náměty existuje mnohem více a často i umělecky hlubších, než je tomu zatím u celovečerních her — nehledě na možnost uplatnění vlastní tvorby dramatických autorů-amatérů, kteří se „skrývají" mezi členy našich souborů. Souborům začínajícím a některým souborům kategorie A je tím dána možnost vytvořit dobrou inscenaci malé formy na místo špatně inscenované celovečerní hry, na niž soubor za daných podmínek svými silami nestačí. (Nelze ovšem připustit, aby soubory chápaly tuto možnost jako „cestu nejmenšího odporu" a únik od vážného studia — na příklad aby nacvičovaly pouze jednotlivá jednání, vytržená z celovečerních her!) Tato soutěž má však velký význam i pro soubory nejvyspělejší, pro něž by mělo být věcí cti a potvrzením vyspělosti soutěžit jak s celovečerní hrou, tak s pásmem malých forem. Vždyť právě v těchto malých formách mohou všestranněji uplatnit nadání všech svých členů, prověřovat nové nápady a tvůrčí experimenty, dříve než jich použijí při inscenaci celovečerní hry!

3. Třetí významnou novinkou je *spojení soutěže „starších" ochotnických souborů se soutěží tvořivosti mládeže a dětí.* Několik desítek tisíc soutěžících v uměleckém přednesu a téměř 3000 dramatických kolektivů mládeže a dětí — to je jedno z největších vítězství loňské STM. Zdá se, že v oblasti slovesně dramatické prožíváme podobnou vývojovou etapu, jakou jsme zažili v letech 1949—51 v oblasti zpěvu a lidového tance — etapu rostoucího masového zájmu mládeže a dětí. Bylo by neodpustitelnou chybou tato fakta přehlížet a živelný růst tvořivosti nepodchytit a neusměrnit. Společná soutěž má tedy jednak zapojit všechny síly ochotníků a učitelů k tomu, aby byl tento zájem dětí a mládeže podchycen a usměrněn *k prohloubení estetické a morální výchovy* — současně však i přispět k tomu, aby se z okamžitého zájmu stal *zájem trvalý* a aby toto fysické i duševní mládí vlilo novou krev do našeho ochotnického divadla. Tento krásný úkol najde jistě mezi ochotníky řadu obětavých pomocníků, kteří se ujmou úlohy rádců a instruktorů.

Uplatnění nových prvků v soutěži přináší s sebou ovšem i nové problémy a nové obtíže.

První obtíž spočívá již v tom osvojit si ustanovení nového soutěžního řádu, který je vzhledem k uvedeným záměrům poněkud složitější. Jakmile však pochopíme *hlavní myšlenky, „duši" soutěžního řádu* a jakmile z řady ustanovení „vyloupneme" právě ta ustanovení, jež se vztahují na náš soubor, může být soutěžní řád dobrým vodítkem i pro celkovou činnost divadelních souborů v období 1957 až 1958.

Pro organisátory soutěže bude někde obtížné sestavit *poroty*, kterých je větší počet než v minulých letech (přibyly dvě nové repertoárové skupiny a kategorie dětí a mládeže). Nepochybuji však, že pro tyto nové a proto i přitažlivé úkoly podaří se získat ke spolupráci další profesionální umělce i další zkušené ochotnické pracovníky ze souborů. Nesmíme ovšem ztrácet se zřetele snahu po všestranném zlepšení práce porot; tato naše snaha však nesmí bránit získávání nových odborníků, kteří mohou svými zkušenostmi pomáhat rozvoji našeho ochotnického divadla, zvláště práci začínajících souborů.

Dalším oříškem pro organisátory bude zajišťování krajských kol a zejména oblastních a krajských *přehlídek* (pokud bude o jejich pořádání rozhodnuto příslušnou soutěžní komisí), kde se již mají representovat vedle sebe všechny repertoárové skupiny včetně „Dětského dne". Tyto přehlídky mají ukázat celou šíři a rozmanitost ochotnické dramatické tvořivosti. Právě při jejich organisování projeví se dobrá či špatná práce *divadelních soutěžních komisí*, jež jsou další novinkou letošní soutěže. Je nezbytné, aby se soutěž stala záležitostí všech vyhlašovatelů a neležela celou tíží pouze na divadelních poradních sborech a na domech osvěty. Tak na příklad organisace dětské části soutěže a „Dětských dnů" je především záležitostí příslušného orgánu ČSM, neboť tato složka divadelní soutěže je řádnou součástí celé Soutěže tvořivosti mládeže.

Zavedení repertoárové skupiny malých jevištních forem a skupiny zaměřené na dětské obecenstvo změní i tvář *národní přehlídky* — její dramaturgický profil, vztah k místnímu obecenstvu a tvůrčí atmosféru diskusí. Pro II. a III. repertoárovou skupinu budou ustaveny samostatné poroty, jež zhlédnou všechna představení své skupiny. Snížený počet představení v I. repertoárové skupině pravděpodobně umožní, aby tentokrát celou národní přehlídku hodnotila táž porota, nebo alespoň porota s několika „stálými" členy. Málokdo ovšem tuší, jak velké obtíže byly (a budou i letos) s výběrem členů této poroty: který zaměstnavatel, které divadlo může uvolnit svého herce či režiséra na 5—6 týdnů národní přehlídky? Bude nutno učinit vše, aby porota mohla dobře pracovat a aby alespoň někteří její členové zhlédli nejen všechna představení české národní přehlídky, ale i národní přehlídku slovenskou — a naopak!

Letošní soutěž přinese nejlepší tvůrčí úspěchy ze všech repertoárových skupin i na XXVIII. Jiráskův Hronov.

A na tomto místě chtěl bych říci několik slov do diskuse, zda má být Jiráskův Hronov *jenom soutěží*, nebo *jenom přehlídkou*, nebo (jako dosud) kombinací obou. Učinit z Hronova pouhé vyvrcholení soutěže znamenalo by ponechat jeho dramaturgii náhodě — představením, která „vyjdou" v soutěži. Učinit z Hronova „čistou" přehlídku znamenalo by však buď uspořádat ještě vedle Hronova jiné ústřední soutěžní kolo — což je nesprávné a hospodářsky neúnosné, nebo zakončit celou soutěž na národních přehlídkách — což je nevýhodné a nemožné s organisačních hledisek. Proto je za současných podmínek jedině správná třetí koncepce: Hronov jako přehlídka, jejíž podstatnou složku vytvářejí představení ústřední soutěže, při čemž je ponechána možnost zařadit i mimosoutěžní představení a dosáhnout tak ucelenosti dramaturgického profilu a zvýraznění vůdčí myšlenky. Očekáváme, že letošní soutěž sama přispěje podstatnou měrou k tomuto representačnímu a současně bojově tvůrčímu profilu příštího Jiráskova Hronova.

To je tedy několik poznámek k novému soutěžnímu řádu. Novátorství nese s sebou vždy i nové problémy a obtíže. Ne všechny lze řešit zvláštními paragrafy přímo v soutěžním řádu či v pokynech pro poroty. Soutěžní řád splní své poslání jedině tehdy, jestliže soutěžní komise, poradní sbory, poroty i všechny naše soubory budou v něm vidět *ne literu, ale program.* Program, který lze stručně vyjádřit heslem: „Za mladé, bojovné ochotnické divadlo!"

SLOVO BOJUJÍCÍ?

Poznámka k soutěži v uměleckém přednesu

Jako člen poroty jsem proseděl dlouhé a dlouhé hodiny se soutěžícími v diskusi. A nejen při oficiálních příležitostech, ale i mimo ně. Psát o všech problémech, které přišly na pořad, to by vydalo na rozsáhlou studii. I k tomu snad dojde, protože o to nemáme zájem jenom my, soutěžící a porotci, ale i pořadatelé — pracovníci ROH. Chci proto v této poznámce pohovořit pouze o tom, co považuji za nejpříznačnější pro letošní ročník soutěže.

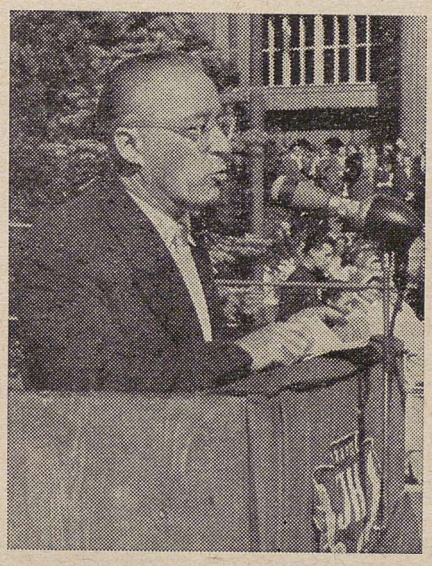
Zamýšlel jsem se velmi vážně nad repertoárem i nad jeho interpretací. Tak nejprve fakta: Slovenský repertoár, až na nepatrné výjimky, se skládal z básní klasického odkazu, z básní Hviezdoslava a Botta (Hajníkova žena, Krvavé sonety, Margita a Besna, Smrt Jánošíkova a pod.). V českém repertoáru se vedle klasických objevila i celá řada významných současných prací (povídky O. Šafránka, Achille Gregora, J. Marka, Kunderovy monology, satira J. R. Picka a jiné). A mimo to soutěžilo hodně českých účastníků s monology.

To je zajímavý přehled. Zvlášť když jej konfrontujeme s refrénem diskusí, který zněl: *usilujeme o stále vyšší kvalitu přednesu, chceme se přiblížit našim mistrovským vzorům.* Nesporně správný, i když značně náročný cíl. A přednašeči za ním jdou poctivě, když usilují o zvládnutí takového repertoáru, jaký jsme slyšeli. Vždyť přednést logicky i emocionálně působivě díla štúrovského období slovenské literatury, to je zkušební kámen každého přednašeče. Ne nadarmo klade Viliam Záborský přednašečům na srdce, aby se právě u těchto klasiků učili cítit krásu slovenské řeči, její výrazové bohatství a její působivost. A pokusit se zvládnout monolog, to je divadelní, ovšem ze svého kontextu vytržený útvar, interpretovaný za ztížených podiových podmínek, to svědčí o velké tvůrčí odvaze přednašečů. Až dosud by bylo všechno v pořádku.

Ale teď pozor!

Nezapomínáme při této snaze o vyšší kvalitu uměleckého přednesu na jednu velmi závažnou věc? Na společenskou funkci uměleckého přednesu? Přednašeč totiž, snad víc než kterýkoliv jiný umělec, má možnost bezprostředně působit, či lépe řečeno s řadou jiných společenských faktorů spolupůsobit na přetváření společenského vědomí svých posluchačů. Může být agitátorem — v nejširším a nejlepším smyslu toho slova — velkých společenských myšlenek, jež se odrážejí v literární předloze, může být tribunem ideového vření své doby. A tento úkol, když si ho je vědom, plní i volbou repertoáru i způsobem jeho interpretace.

Repertoár soutěžících, i ten soutěžní i jejich kmenový, s nímž jsme se také seznámili, je vzhledem ke společenské funkci přednesu, jak jsem se to pokusil ve stručnosti vyjádřit, dobrý. Až snad na nepatrné výjimky jde o takové autory a taková díla, která nám dnes mají co říci. Ale je to právě interpretace, která mě vede k této úvaze a k vyslovení pochybnosti, že si jsou přednašeči dostatečně



Náměstek ministra školství a kultury dr. Karol Bedrna zahajuje XXVII. Jiráskův Hronov

vědomi svého společenského poslání.

Podívejte se: Soudružka Jiřina Šíšová ze Svitav *nám* velmi podmanivě vyprávěla satirickou povídku Achille Gregora „Horký problém". A já podtrhuji, že to vyprávěla nám, protože její kontakt s obecenstvem byl příkladný. Aby zvýšila účinnost svého projevu, to je, aby co nejvýrazněji odsoudila jeden z projevů bezduchého a omezeného byrokratismu, vytvořila postavu funkcionářky, která právě tento „horký problém" řeší. A vytvořila ji do všech důsledků — i v oblečení. Nastoupila na podium v šatech, řekl bych pracovních, při tom však vkusných a požadavkům všedního společenského styku vyhovujících. Obecenstvu, včetně poroty se to líbilo. Ale přišla diskuse a jeden účastník soutěže, který přednášel Hviezdoslavovy Krvavé sonety v černém večerním úboru, se ozval. Vyslovil jednak pochyby o správnosti volby textu pro tak slavnostní vystoupení, jakým je účast na Jiráskově Hronově, a hlavně byl dotčen oblečením soudružky Šíšové, které prý je pod důstojnost uměleckého přednesu. Hle, tento soudruh, chtě nechtě, vyslovil zde názor, který bylo zřetelně cítit z projevu jeho i řady jiných, kteří si k soutěži vybrali básně slovenských klasiků. Názor, jehož podstata spočívá v tom, že umělecký přednes je cosi obecně okázalého, obecně důstojného a vznešeného. Ale tato obecnost je setsakramentsky nebezpečná. Po pravdě řečeno zavání trochu únikem k samoúčelnosti. Právě Krvavé sonety na příklad jsou takovým dílem, jehož obsah je tak žhavě aktuální, že jakýkoliv únik do vznešené uzavřenosti, únik k jakýmsi absolutním hodnotám estetickým mu jen a jen škodí. *Proto méně okázalosti a více horečného hledání cesty k srdci posluchače.*

Teď však ještě něco k výběru monologů. V soutěžním protokolu jednoho soudruha jsme četli: Beaumarchais — Figarova svatba — monolog Figara. Nu, všichni jsme očekávali, že



Tajemník Ústřední rady odborů Václav Koukol zakončuje XXVII. Jiráskův Hronov



K. Grombiřík a R. Nikodém jako Jehan a Georges v Baladě z hadrů (soubor DA České Budějovice)

uslyšíme onen známý a slavný buřičský monolog Figara, kterým autor odsuzuje společenské vztahy a názory své doby, ty, které svým způsobem ještě dnes straší v hlavách mnohých našich současníků. Ale chyba lávky! Slyšeli jsme zcela jiný monolog, který je snad svým způsobem více efektní, jehož zvládnutí může diváka více přesvědčit o hereckých schopnostech interpreta, ale nemůže mu — a to je nejpodstatnější na věci — naprosto nic říci o revolučních myšlenkách ani postavy, ani autora. A to už nestříláme do černého. *Ukazujeme sice obecenstvu míru svého talentu, ale utíkáme od společenského poslání uměleckého přednesu.* A při této příležitosti by bylo možno jmenovat celou řadu dalších podobných dramaturgických omylů: monolog z Grillparzerovy hry Moře a láska, chybně vybraný monolog Markétky atd.



Hvězdopravec (J. Doskočil) z hronovské inscenace Hikmetovy Legendy o lásce

To jsou dva příklady rozhodně ne náhodné. Ale typické. A právě hodnocení repertoáru pod jejich zorným úhlem mě vede k domněnce, že se nám v uměleckém přednesu objevuje určitá nezdravá tendence. *Usilujeme o umělecké mistrovství a zapomínáme na ideovost.* Vybíráme si klasiky, abychom na nich prokázali své schopnosti, ale neobjevujeme v nich myšlenkové hodnoty s aktuální platností, anebo, když je objevujeme, tedy neusilujeme dost bojovně vnášet jejich prostřednictvím světlo do naší přítomnosti. A o monolozích platí prakticky totéž — navíc ještě doplněno skutečností, že dosud naprosto není ujasněna otázka podiové interpretace monologu. (Ještě do konce tohoto roku se pokusím uveřejněním svého názoru na stránkách Ochotnického divadla přispět k řešení tohoto problému.)

Rozepsal jsem se o tomto problému trochu obšírněji proto, abych poukázal na nebezpečí, které číhá na cestě za dokonalostí, je-li příliš úzce pochopena. Ono totiž odtud už není daleko k tomu, abychom si podali ruce s lidmi, kteří by rádi chápali XX. sjezd KSSS jako signál k ústupu z boje za velké ideje naší současnosti. Ale desertérem by se asi málokdo z nás chtěl stát. Tak tedy domýšlet do důsledků! *A hledat a bojovat!*

VLADIMÍR HALADA

Hudba na Hronově

Nebylo jí letos mnoho. Zaslouží si však pozornosti, jak jí bylo používáno, s jakým záměrem a v jakých reprodukčních modifikacích. *„Musica maxime nobis naturalis est"* — hudba jest nám nejpřirozenější — napsal Komenský, jenž odhadl její životnost a společenskou platnost pro všechny budoucí časy. V divadle je hudba jedním z důležitých výrazových prostředků scénického umění, jež ve svém souhrnu odráží život v celé jeho rozmanitosti a mnohotvárnosti. Při letošním festivalu shledali jsme se s jejím využitím v nejrůznějších formách, buď jako hudbou skutečně scénickou, dokreslující situace a náladu dramatu, nebo jako součástí dějové koncepce, s hudbou vytvářenou muzikanty přímo při představení i hudbou reprodukovanou. Každý způsob jejího využití má na jedné straně své společné zákonitosti, na druhé straně — a to je nejcitlivější — zase zcela odlišné rysy. Bezpředmětná je ovšem otázka, zda hudba živá, nereprodukovaná, je vhodnější, správnější než hudební obrazy, přenášené ze zvukových záznamů magnetofonových nebo gramofonových. Obě možnosti jsou tehdy správné, jestliže je jimi dosaženo adekvátního účinu na posluchače v souladu s obsahem dramatu a nedochází-li k vnitřnímu rozporu mezi složkou hudební a dramatickou. Z této zásady, plně platné především u realistického umění, vyplývají pak další možnosti jejího funkčního využití.

Nesprávné je však využívání hudby jen jako zvukové kulisy, zpravidla v pausách mezi jednotlivými obrazy hry, bez zvláštního zřetele k obsahové koncepci dramatu, uvedení hudby, která svou myšlenkovou průrazností (zvláště hudba programní) přesvědčuje o něčem jiném než smysl dramatu, i vytváří rozdílné emoce u posluchače. S takovými případy — i když ne tak křiklavými — se diváci na Hronově také shledali. Na příklad v 1. jednání Arbuzovovy hry „Dům na předměstí" — uvedené dramatickým souborem Máj, ZK Svazu zaměstnanců železnic, Praha — kdy scéna, postihující předválečný, radostný život sovětských mladých lidí, byla provázena tíživou a zadumanou hudbou P. I. Čajkovského ze Symfonie h moll (Pathetické). Tu měla znít hudba jiná, radostnější, odlehčená, hravá. Podobně i ve hře V+W „Balada z hadrů" — provedené divadelním souborem Domu armády, České Budějovice — kdy bylo použito instrumentálního znění písní, které Ježkem byly komponovány s jiným záměrem a do jiných her, docházelo k mírnému rozporu mezi obsahem dramatu a hudbou, posluchači v duchu konkretisovanou známými texty písní. Naproti tomu tytéž soubory na jiných místech dokázaly využívat hudby jako skutečného scénického prostředku, přesvědčujícího a zvyšujícího účinek dramatické složky. Ne tedy vytváření zvukových kulis jako bezvýznamné a laciné překlenutí dramaticky prázdných míst (obecenstvo to zpravidla rozpoznává a při takové hudbě se baví), ale navozování nálady a atmosféry, kterou nutně vyžaduje scénický obraz, prostředí a situace herců, je pravým posláním scénické hudby. Po této stránce je příkladné použití reprodukované hudby v Arbuzovově dramatu, kde symfonická hudba (ve 2. a 3. jednání) P. I. Čajkovského v nejdokonalejší míře vystihovala dramatické ovzduší děje, smutek a tíživou situaci země za druhé světové války. Hudba zde neporušovala obsahovou linii a stavbu díla, ale naopak stmelovala jednotlivé scény, poetisovala námět a stupňovala působivost dramatu. Jiným příkladem tohoto využití může být hudba Paul Dessaua v Brechtově hře „Výjimka a pravidlo" — inscenované zahraničním studiem mládeže „Nussknacker" při Ústředním domě lidové tvořivosti v Lipsku. Byla ryze moderní, zvláštní, na prvý poslech ne každému hned srozumitelná. Pro její ostré disonance, přerývanou melodiku, místy exotický ráz, převahu drsného fagotového zvuku, byla působivým podepřením a dokreslením onoho drsného, kolonisátorského ovzduší, v němž se rozvíjely jednotlivé dějové úseky. Zde hudba neměla za úkol zjemňovat, zlidšťovat a stírat vyhrocené emoce posluchače, ale tíživě doléhat, někdy i drásat.

Řada problémů vzniká, jestliže hudba je součástí děje a je podřízena dramatické koncepci — scénické akci. Tak tomu také bylo ve hrách E. Göllnera „Zlomená pýcha" (prov. divadelním souborem krajského domu osvěty v Banské Bystrici), v Brechtově hře „Pušky paní Carrarové" (provedeno

studiem krajského domu osvěty KNV Praha) i v díle M. Kubátové „Jak přišla basa do nebe“ (provedeno divadelním souborem domu osvěty „Jirásek“ v Novém Bydžově). Jedním z těchto problémů — vyskytnuvším se při veřejné diskusi o Göllnerově hře, v níž jsou začleněny lidové taneční a pěvecké scény vesnické mládeže — je, zda lidová scéna, improvisovaný zpěv a tanec s lidovou muzikou patří na jeviště v té podobě, jakou má ve skutečném životě. Tento názor je z velké části překonaný již v samotných souborech písní a tanců nebo dechových orchestrech, které naopak odhazují veškeré projevy primitivismu, šablony a různých klišé a v duchu lidového umění usilují o projev plně umělecký, zbavený falešné lidovosti a naturalismu. Nelze nikdy omluvit falešné intonování hráčů a zpěváků, rozladěnost nástrojů, nepřesnost nástupů, drhnutí smyčcem, křičení místo zpěvu a pod., zvláště jestliže se tak děje na jevišti, při divadelní hře, která život nikdy nekopíruje, ale vytváří jej hluboce stylisovaným projevem. — Vždyť i dojem improvisované hry lidových hudebníků lze vytvořit dokonalou uměleckou formou a nikoliv přenášením primitivních návyků lidových muzikantů, nemajících s podstatou lidového umění nic společného. Vzpomeňme si na příklad na část hudby „U muziky“ ze Slovácké suity Vítězslava Nováka, která u posluchače dokonce vytváří představu ladění nástrojů! Samotný temperament báňskobystrických hudebníků nemůže ovšem nikdy nahradit silný účinek lidového umění při dokonalém provedení. Soubor KDO Praha se v inscenaci „Pušky paní Carrarové“ tohoto nedostatku vyvaroval. Při scéně, kdy hlavní představitelé hry vyhlížejí pochodující interbrigadisty, zní masové písně (německá, italská, česká, španělská) v dokonalé nahrávce vyspělého pěveckého souboru. A vůbec nevadí, že doprovod symfonického orchestru je neskutečný — ve skutečnosti nerealisovatelný. Divák je však přesvědčen o bojové odhodlanosti, pevnosti a statečnosti pochodujících vojáků. A to je to nejdůležitější a nejcennější!

S nejobtížnějším hudebně inscenačním problémem jsme se shledali ve hře „Jak přišla basa do nebe“ při charakterisování lidové hudby podkrkonošské a nebeské hudby svaté Cecilie. I zde by bylo třeba docílit hlubší hudební charakteristiky. U lidové hudby postihnout její specifický ráz nejen výběrem písní, ale též uměleckým zpracováním (intonační čistotou, obsazením nástrojů, cifrováním, vedením hlasů, živou rytmikou a pod.), u hudby svaté Cecilie ne sentimentální rozvleklostí, ale naopak chladným vybroušeným akademismem, technicky dokonalým projevem bez životní jiskry a elánu.

Nadbytek scénické hudby činí představení rozvleklé, zdržuje spád děje, láme stavbu obrazů a pod. Záleží potom daleko víc na její funkci, na vhodnosti a přiléhavosti k dramatu i na její reprodukci. Hudba přímá, nereprodukovaná, působí na posluchače bezprostředněji než hudba přenášená zvukovou aparaturou. Ochotnické soubory obyčejně nemají k disposici instrumentální soubor, který by byl vyrovnaným spolutvůrcem divadelního představení, ani tvůrčích hudebníků, skladatelů, schopných vytvářet umělecky hodnotnou scénickou hudbu. Celková tendence hudebně scénické práce v budoucnosti půjde jistě k hojnějšímu využití hudby ze zvukových záznamů. Dosud zde ovšem působí obtíže objektivní, jako nedostatečné vybavení našich divadel zvukovým zařízením, avšak postupně bude i tento nedostatek odstraňován. Po této stránce přínosem byla inscenace „Legendy o lásce“ Nazima Hikmeta divadelním souborem J. Skřivana RK Universitní knihovny, Brno; Otakar Blažek přenesl se značným úspěchem své zkušenosti z Divadla hudby do čistě divadelní práce. I když zvuková aparatura hronovského divadla není dokonalá, přesto se brněnskému souboru podařilo představení působivě obohatit hudbou Rimského-Korsakova, Kjuje, Glazunova a Chačaturjana, přiléhavou k orientálnímu námětu legendy. Hlasy přírody, monology i některé dialogy, přenášené ze zvukových záznamů a synchronisované s hudbou, byly novým prvkem v režijní práci. Jedno nebezpečí tu však vzniká hned v zárodku. Při podkládání slova třeba jen tiše reprodukovanou hudbou



Z Maupassantovy Kuličky (inscenace ZK Čs. státních lázní, Mar. Lázně): Elisa (J. Kršáková) a Cornudet (K. Volešák)

dochází de facto k melodramatickému útvaru, který je zpravidla neslučitelný se záměrem autora dramatu. Jak ukázalo představení „Legenda o lásce“, jen v náhodných případech jde o šťastnou symbiosu mluveného slova a hudby. Hudba, která není komponována jako melodram, zpravidla nesnese slučování se slovem a naopak mluvené slovo a herecký projev jsou potom spoutány hudebním doprovo-



OB Čelákovice uvedla na Hronově mimo soutěž Jiráskovu Vojnarku. Záběr z představení v přírodě: Vojnarka (J. Juránková) a Antonín (J. Hanžlík)



Představitelka Aničky V. Sýkorová z představení Göllnerovy Zlomené pýchy (soubor KDO z Báňské Bystřice)

dem. Herec se dostává do melodického přednášení svého slova a je odváděn od smyslu textu a vlastního hereckého úkolu, jenž jediný má určovat intonaci, rytmus i spád řeči.

U „Balady z hadrů" Ježkova hudba není doplňující složkou, nýbrž rovnocenným výrazovým prostředkem, který dává vlastní tep hře V+W; vzniká řada otázek, jak hrát Ježka při divadelní hře, jaké má být obsazení orchestru, reprodukce a výběr skladeb, otázka původnosti a pod. Nad každou z těchto otázek se obyčejně uvažuje zvlášť a zapomíná se, že rozhodující kriterion je jedině přesvědčivost a adekvátní podání autorovy hudby. Osobitost Ježkova hudebního projevu nespočívá ve zvláštním obsazení orchestru, nebo v napodobení původního Ježkova ensemblu, ale ve vlastním postižení podstaty skladatelova komposičního i interpretačního stylu. Budějovický vojenský soubor se tomuto cíli přiblížil nejen vkusnými úpravami, ale i poctivým nácvikem Ježkových skladeb.

Jen ojediněle se vyskytly případy domýšlení dramatu pomocí hudby, její logiky a motivace. Ve dvou představeních byly k tomu náznaky. Především v „Legendě o lásce", kde Glazunovův „Lyrický poem" byl vždy vázán k představě lásky a jeho úryvky zaznívaly vždy tam, kde logika dramatu toho využívala. Také v „Baladě z hadrů" hudba na několika místech předznamenávala scénickou situaci. Tak na příklad při příchodu neznámé krásky v 1. jednání, kdy František (básník Villon) se zamilovává do mladé ženy, zazněla hudební plocha, vyňatá z úvodní Ježkovy předehry, která se logicky opakuje v poslední scéně při básníkově sblížení s vykladačkou. Hudba zde dopovídá způsobem leitmotivu (příznačné hudební plochy), že básníkova láska po celém dramatickém příběhu zůstává stejně tak čistá jako předtím. Využívání podobných principů hudebně scénické práce bude vždy znamenat posílení účinnosti hudby i prohloubení vztahu k dramatické stránce díla.

Již z těchto několika poznámek vyplývá důležitost hudby při scénické práci a je třeba si přát, aby ochotníci a režiséři nezapomínali na její účinnost a jejímu použití vždy věnovali aspoň tolik pozornosti, jako všem ostatním výrazovým prostředkům, používaným při divadelní práci. Až dosud otázky hudby v ochotnickém divadle jsou považovány za něco vedlejšího, druhotného. V budoucnosti by tak tomu již být nemělo. Snad i na hronovských seminářích, kdy jsou s ochotníky probírána nejrůznější themata jejich práce, by otázka scénické hudby měla být soustavně probrána. Věřím, že ujasňováním zákonitostí svazku hudby a dramatu, divadelní inscenace se stanou ještě životnější a plnokrevnější. Vždyť je to cílem nás všech!

MILAN KUNA



Tajovského Nový život v provedení souboru OB Sv. Jur

Hronov 1957 v bilanci ochotnické dramaturgie

Není možno nepovšimnout si několika charakteristických, kladných i záporných rysů letošního Hronova. Mezi ty první patří nesporně velmi pozorný zájem denního i odborného tisku, který se v daleko větší míře než v dřívějších letech zabýval podrobnými rozbory soutěžních představení po všech stránkách; celé prostředí XXVII. Jiráskova Hronova se vyznačovalo srdečnější atmosférou, než jakou vytvářela dříve přílišná oficiálnost; ochotníci se obeznámili se službou, namnoze dokonce s existencí Čs. divadelního a literárního jednatelství, které šlo po prvé do Hronova za nimi a uspořádalo zde velmi účelnou i potřebnou exposici. Méně příznivé jsou však už znaky další: slabá účast úředních míst a vůbec činitelů, kteří musí mít na vrcholné přehlídce našeho amatérského divadelnictví zájem; všeobecně uznaná nižší úroveň a celková umělecká hodnota výběrových představení. Rozdíl v jejich kvalitě byl někdy tak diametrální, že připomínal spíš vylučovací soutěž než závěrečnou přehlídku; konečně pak — po stránce zvolených her — opravdový dramaturgický kaleidoskop, jenž nemůže být zván bohatostí a šíří ochotnické dramaturgie, nýbrž spíš tříští inscenačních záměrů. A protože Hronovem nekončí ochotnická práce ani pro ty, kdo se dostali až na scénu Jiráskova divadla, ani pro ty, kdo se tam budou chtít dostat v příštím roce, je nutno se zabývat velmi vážně prvotní otázkou, předcházející vlastní divadelní činnost ochotnickou, t. j. dramaturgií našich amatérských divadelních souborů. Nebude jistě sporu o tom, že její přezírání nebo jen velmi povrchní praxe v ní, jak se místy projevila při volbě her pro soutěž, našly svůj odraz právě na Hronově. Lze z něho odvozovat, že se obráží daleko markantněji v celém ochotnickém repertoáru.

Podívejme se jen na program ústřední přehlídky: Shawův „Pygmalion" vedle Lutowského „Noční služby", Hikmetova „Legenda o lásce" proti „Baladě z hadrů" Voskovce a Wericha, Hochwälderova dramatisace Maupassantovy „Kuličky" v protikladu k české současné novince, kterou tu representovalo Prachařovo drama „Domov je u nás", dokonce v provedení dvou souborů; „Vassa Železnovová" od M. Gorkého a slo-

venská dramatická prvotina E. Göllnera „Zlomená pýcha“. Ve výčtu těchto kontrastů kvality i kontrastů žánrových, které by mohly být mylně vykládány jako *bohatství* žánrů, dalo by se pokračovat jmenováním inscenací mimosoutěžních, kde se konečně také objevil Jirásek. Tyl jako by přestal existovat, Klicpera není — vůbec s českou klasikou to vypadalo na letošním Hronově velmi zle.

Kdyby se jmenované soutěžní hry (samozřejmě s vynecháním „Noční služby“ a po mnohem, mnohem důkladnějším literárně dramatickém propracování dosud zdaleka nehotové „Zlomené pýchy“, ale také s přidáním „Domu na předměstí“ od Arbuzova) octly, řekněme, na repertoárním plánu některého profesionálního divadla a byly jím kvalitně provedeny, řekli bychom si asi: Nu, mají v tom divadle dramaturga, který si potrpí víc na pestrý a mnohotvárný program nežli na národní klasiku, avšak — budiž! Nepozastavovali bychom se asi přespříliš nad věcí, nad níž se pozastavit musíme, vyjde-li *takto* na Hronově u výběrových souborů z celé republiky. Vždyť pouhé tituly zvolených komedií říkají leckde odborníkovi ve svém podtextu buď: Já (hra) isem byla vybrána, protože ji s velkým úspěchem hráli tam a tam, na té či oné profesionální scéně. Však si mne naši také pořádně odkoukali! — nebo zase: My se chceme ukázat s něčím, nač druzí nepřijdou! — či: Původní tvorba je v kursu. I kdyby drama bylo v něčem nad naše síly, musí nám být přičteno k dobru uvádění současných autorů.

Ti, kdo argumentují prvním „důvodem“, nemají pravdu vůbec, ti druzí a třetí jen potud, pokud stačí na zvolený úkol, *ale s hlediska cílevědomé ochotnické dramaturgie se mýlí svorně všichni tři dohromady*, neboť odpověď na otázku: S jakou hrou do Hronova? by měla znít u každého souboru asi takto: Žijeme v tom kterém kraji, známe jeho lidi, vždyť pro ně hrajeme, nejsou nám cizí problémy, jež nás tu všechny pálí a na něž, byť v nějaké básnické obměně, odpovídá některý dramatik některou svou hrou. Je lhostejno, zdali jde o klasika nebo o dnešního autora. Rozhodující bude vyhledat právě tuto hru, přesvědčit se, zdali ji dokážeme dobře zahrát, a teprve podle toho volit. Proč by právě podobná hra neměla a nemohla být i naší hrou soutěžní?

Jsem přesvědčen, že divadelníci ZK n. p. Svit z Gottwaldova a dramatický soubor Máj z Prahy šli takhle nějak na svůj úkol. Nepozastavili se ani před tím, že v obou případech sahají právě po ruských dramatech (Vassa Železnovová a Dům na předměstí), před kterými nezřídka ochotníci couvají ze dvou příčin: že jsou to hry těžké (a to obyčejně bývají) a že nejsou prý přitažlivé pro obecenstvo.

Chtěl bych ubezpečit každého, kdo by mne v této chvíli podezíral z nějaké neupřímné, pouze líbivé a „v kursu jsoucí“ propagace sovětského dramatu, že mám především jako sám dramatický autor nejživější zájem o to, aby se na našich profesionálních i ochotnických jevištích objevovaly pokud možno nejvíc současné české a slovenské hry. Konečně — hronovské obecenstvo se vyznačovalo i letos jako vždy jindy upřímností, otevřeností, a rozhodně se nedalo šidit. Přijalo-li obě zmíněné inscenace opravdu nadšeně, mělo to asi svůj dobrý důvod. Porota také neudělila 1. a 2. cenu za Vassu a za Dům proto, že šlo zrovna o sovětské hry. Vítězné soubory nevděčí za svůj úspěch náhodě. Dělaly především dobrou dramaturgii, nespekulovaly na líbivost, na sensaci, na výhru odvozenou z výhry cizí, šly do vlastní divadelní práce cílevědomě, po zralém uvážení, zdali na zvolený úkol stačí, a právem proto odnesly vavříny.

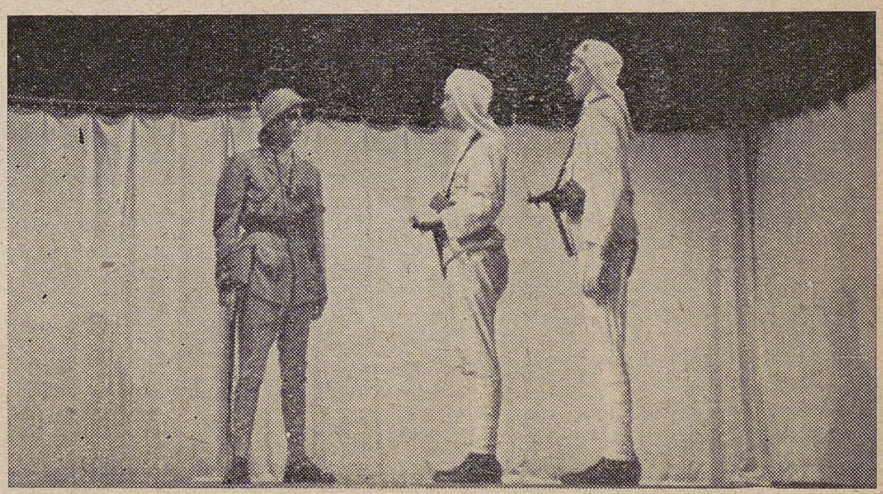
Zde někde je základna správného dramaturgického postupu našeho ochotnického divadelnictví, které si ještě vždy neuvědomuje jednu docela samozřejmou pravdu: Vysoce kvalitní hra, v níž musí herec odvést beze zbytku vše, co dramatik požaduje, *není lehká tím, že je tak kvalitní*. Nejdokonaleji napsaná komedie se dá právě pro svou kvalitu nejvíc jevištně pokazit a jméno Ostrovskij, Jirásek nebo Molière na plakátě ji nezachrání. O nic snadnější to však není u předlohy nikoli mistrovské, byť dobré. Zde je zase režisér a herec nucen, jak říkáme, „dotahovat“ autora, plně vyjádřit, co text pouze napovídá, ba k čemu dává často jen předpoklady a co teprve interpret dotvoří, jako by komedii „dopisoval“. Proto zhusta nevycházejí představení „odkoukaná“. Nemohou vyjít, neboť odvozovat a kopírovat lze pouze ze stejného materiálu na stejný materiál. Studium hry přímo v divadle má pro ochotníka (režiséra, herce) tehdy cenu, jestliže si divadelník-amatér zachová svou osobitost a nepodlehne pokušení napodobovat.

To platí ovšem v plné míře i pro ochotnickou dramaturgii.

S hlediska přístupu k volbě repertoáru si na příklad osobně cením záměru OB, divadla J. G. Tajovského ve Svätom Jure, jež přišlo s nesporně slabší hrou Tajovského, než jsou jeho jiná díla, a s mnohými nedostatky předvedlo jeho „Nový život“, kde ovšem vystoupily nutně jak slabiny hry, tak slabiny inscenace. Zde dobrý, správně míněný plán nevyšel, soubor na něj prostě nestačil. Divadelní odbor Krajského domu osvěty v Banské Bystrici se nebál vyjít se hrou autorsky nedopracovanou a sám ji dotvořit nedokázal, ale měl dramaturgicky zdravý úmysl přinést drama specificky své, blízké lidu, pro který pracuje. Ochotnická dramaturgie musí kromě správné volby her vždy domýšlet tvůrčí možnosti souborů a znát jejich maximální hranici.

A závěrem: Tři hry současných českých a slovenských autorů (počítáme-li i mimosoutěžní představení) nejsou početně tak slabým podílem ochotnictva na dramatické tvorbě dneška. Potvrzují onu statistickou čtvrtinu repertoáru, kterou zaujímá ochotnické divadelnictví na původních jevištních novinkách. Nemohu však nepřiznat, že jako dramatik pociťuji téměř s výčitkou svědomí svůj vlastní dluh našim amatérským divadelním souborům, a pevně věřím, že v tomto pocitu nejsem osamocen. Snad se v nastávající divadelní sezóně podaří dramatikům na tento dluh splatit alespoň něco. Je jistě správné žádat na ochotnících, aby nepřehlíželi současné drama, ale napřed musí toto drama (našim souborům technicky dostupné a umělecky plné kvalitní) být napsáno tak, jako bývalo v některých minulých letech. Pak teprve se může objevit na scénách, a třeba i na Hronově.

KAREL STANISLAV



Z vystoupení mládežnického souboru „Nussknacker“ z Lipska (B. Brecht, Výjimka a pravidlo)

DRAMATICKÉ DÍLO J. A. KOMENSKÉHO

V letošním roce si zvláště živě připomínáme nesmrtelné dílo velikého syna českého národa, největšího pedagoga všech dob, Jana Amose Komenského. Letos je tomu tři sta let, kdy v Amsterodamu vyšlo Komenského souborné celoživotní pedagogické dílo Opera didactica omnia — Veškeré spisy didaktické. Uvedené výročí se stalo významným kulturním světovým výročím, kdy spolu s námi celý vzdělaný svět oslavuje stále živé dílo učitele národů.

V našich představách žije Komenský především jako pedagog, méně se již o něm ví, že byl i velikým filosofem a pro rozvoj našeho jazyka i významným filologem, a nelze přehlížet ani jeho dílo dramatické. Na příklad náš významný komeniolog univ. prof. dr. J. Hendrich všímá si blíže dramatické tvorby Komenského a nebude proto bez užitku seznámit se v těchto řádcích i s některými jeho názory.

V tomto krátkém článku můžeme si všimnout jen některých zajímavostí z dramatického díla J. A. Komenského, který v době svého pobytu v polském Lešně, kde působil na tamějším gymnasiu, psal též školské hry, určené pro studentská představení. Tyto hry měly zpravidla vztah k látce, kterou žáci na škole studovali, a Komenský se snažil touto cestou oživit vyučování. Tak vznikl i „Diogenes Kynik znovu na živu", po prvé provedený v roce 1640 a „Patriarcha Abraham", provedený rok nato.

Tato druhá hra, líčící biblické osudy Abrahama, nedosahuje výše hry předchozí, kde je zobrazena populární postava starověkého filosofa Diogena. Prostřednictvím slov, která vkládá Komenský do úst Diogenových, hlásá s jeviště stoickou moudrost. Tato školní hra o čtyřech dějstvích zaujme svým vtipem i dnešního čtenáře a diváka.

Za svého pozdějšího pobytu v Uhrách v Blatném Potoku v letech 1651—54 Komenský se opět snažil všemožným způsobem usnadnit a oživit studium žáků a aby zvýšil jejich zájem o vzdělání, vytváří dramatické dílo pro žáky, známé pod názvem „Škola hrou". (V roce 1947 vydal Hendrich jeho IV. a V. část v novém překladu s názvem „Škola na jevišti".)

Ve svém vlastním životopise říká Komenský, že se vždy snažil změnit školskou robotu ve hru a potěšení a cestu směřující k tomu viděl právě v zavedení divadelních her, protože není účinnějšího prostředku k vypuzení malátnosti a vzbuzení čilosti. Jeho hry, jakož i jejich provádění bylo ovšem v podstatě odlišné od dnešních školských a studentských představení, a to tím, že školské drama mělo pomáhat ve studiu žáků, mělo být přímo jakousi vyučovací pomůckou.

Komenský, který vysoce oceňoval význam školských her, poukazoval na to, že veřejné vystupování vede žáky k zvýšení horlivosti, že se žáci rádi učí pro divadlo a osvojí si tak mnohé věci snáze, než pouhým čtením.

I učitelé zvyšují své úsilí, jelikož se veřejnost může přesvědčit, jak úspěšně vedou své žáky. Na jevišti se projeví také bystrost žáků, zbaví se ostychu, naučí se obratně mluvit, nehledě k tomu, že hra na jevišti jako obraz života je příkladem pro život.

Je třeba se jen stručně zmínit o tom, že Komenský za svého pobytu v Uhrách vytvořil i slavný spis „Orbis pictus" — „Svět v obrazech", což je vlastně zjednodušené a obrázky do-



plněné dřívější jeho dílo „Dveře jazyků otevřené". A právě toto dílo „Dveře jazyků otevřené" bylo mu též podkladem pro dramatické zpracování osmi her, které byly postupně v Blatném Potoku s úspěchem provedeny. Pro zajímavost si uveďme jejich názvy: 1. Větší svět čili věci přírodní. — 2. Svět v malém čili člověk. — 3. Lidská zaměstnání. 4. Nižší škola. — 5. Universita. — 6. Život po stránce mravní. — 7. Život rodinný a život v obci. — 8. Život ve státě a v církvi.

Dramatisace této různorodé látky byla velmi obtížná, zvláště v přírodopisných částech, a Komenský postupoval tak, že žáci vlastně přednášejí výklad o věcech, při čemž je ukazují a tak se uplatňuje i zásada názornosti. Divadelnější jsou části další, kde se zobrazuje na jevišti společný život v rodině, obci, ve státě i v církvi.

Všem hrám dává Komenský společný rámec tím, že král Ptolemaios se svými učenými rádci prostupuje téměř celým souborem her (kromě šesté a sedmé) a spojuje tak hry vlastně v jeden celek. Každá hra má vlastní proslov a doslov.

Král Ptolemaios po poradě se čtyřmi učenci — jedním z nich je Platon — jak odstranit povrchnost ve vzdělání a usnadnit učení, rozhodne se přezkoumat všechny hlavní věci a činnosti na světě. Zve proto příslušné představitele jednotlivých oborů na královský dvůr, kde musejí předvést své úkony, aby král poznal vše, co tvoří obsah lidského vědění i to, co by se mělo zlepšit. Rádcové krále se na vše odborníků dotazují a tak se děj posunuje kupředu.

Hendrich, který zvolil k vydání hru čtvrtou a pátou, zvolil vskutku hry zajímavé, které zobrazují, jak vypadal školský život od počáteční třídy až po dokončení universitního studia, k promoci. V nich poznáváme nejen živý obraz tehdejšího školského života — zvláště působivé je na příklad předvádění universitních zvyků — ale i Komenského snahy reformní.

Při hlubším srovnání Komenského díla „Škola hrou" s jeho názory obsaženými v pedagogických spisech i se skutečností tehdejšího školského života a vůbec s historickou skutečností, nalezneme různé odchylky a nesrovnalosti. Komenský však tak postupoval záměrně, protože přihlížel zřejmě k věku herců a posluchačů a k jejich chápavosti a nechtěl, aby memorovali něco, čemu nemohli ještě rozumět. Tak si na příklad vysvětlíme, že ve hře líčící život na universitě se podává poučení, že máme pět světadílů, že se tam vysvětlují základní početní úkony a p. Ve hře také současně vystupují postavy z různých století — na příklad Sokrates a Karel IV.

Pokud se týká jednotlivých rolí, nejsou nijak výrazně charakterisovány a osoby si zde svůj text vlastně odříkají a tak postrkávají děj dopředu. Je však pozoruhodné, že přirozenější mluvu mají postavy z nižšího stavu a že jsou i živější.

Smysl pro dramatickou účinnost slova projevil Komenský nejen ve svých hrách, nýbrž i v jiných svých dílech, v nichž nalézáme přímo vzrušující místa — na příklad ve spise „Listové do nebe", nebo „Truchlivý", či v zoufalém dopise mocnému kancléři Švédska Oxenstjernovi po vestfálském míru, v němž bylo na Čechy zapomenuto a Švédové zklamali naděje Komenského a našich exulantů. Osud českých zemí a ztráta jejich samostatnosti byl tímto mírem po ukončení třicetileté války roku 1648 definitivně na dlouhá staletí zpečetěn.

Je třeba si jen uvědomit, že bez vhodné jazykové úpravy je Komenského text dnešnímu posluchači těžko přístupný a proto je třeba v zájmu širokých vrstev čtenářstva a posluchačů uvítat všechny zdařilé přepisy a úpravy do dnešní češtiny, jak to dělá kromě jiných na příklad Mašínová v přepise „Informatoria školy mateřské" nebo Vladimír Semrád ve svém literárním pásmu z díla Komenského (ve sborníku „Odkaz učitele národů dědicům nejpřednějším!", vydal Vědecko-metodický kabinet Universitní knihovny v Praze roku 1957).

Komenský psal své hry nikoliv jako literární útvar jen k četbě, ale pro divadelní provedení. Je nesporné, že přes dlouhá období, jež nás dělí od jejich napsání, mnohé scény dovedou diváka i dnes upoutat, jak se o tom konečně přesvědčily ty soubory, jež uvedly některý úsek z Komenského dramatické tvorby.

Dr KAMIL ŠKODA

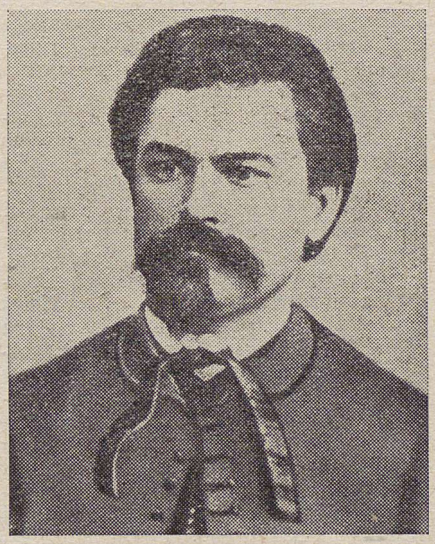
Hálek v boji o české divadlo

Snad nikdy předtím nebylo divadlo středem tak intensivního zájmu a popularity, tak horlivě pěstováno a povzbuzováno jakožto nejdůležitější instituce národní, jako v době mocného rozvoje českého života, uvolněného po poušti absolutistického desítiletí nuceného klidu a umlčování demokratických snah let padesátých. Velké naděje vkládá nyní národ ve sliby, císařem neustále takticky oddalované, dát se korunovat na českého krále. Vždyť by to znamenalo uznání dávných historických práv koruny české. Z takovýchto nadějí vyvěrají tedy nyní živelně narůstající síly národního kolektiva v čele s buržoasií v jednotné úsilí vydobýt ve Vídni národní autonomii stůj co stůj. Celý národ nastupuje k národní ofensivě a radostná polka Smetanova kvarteta Z mého života je jen citlivým zachycením doby a myšlení lidí v této „svěží, mladistvé nadšené době let šedesátých", jak ji charakterisuje ve Vzpomínkách Krásnohorská.

Jak významně může pomáhat v tomto boji za národní osvobození i divadlo, jako jedna ze zbraní nejúčinnějších, jsou si dobře vědomi i oba jeho nejpřednější zastánci a bojovníci — Neruda a Hálek. Divadlo proto považují nejen za ústav národní kultury, ale i za politickou tribunu bojujícího národa, kde je možno všechny jeho vrstvy shromáždit a sešikovat k dobývání práv národních, ale i demokratických. V tomto divadelním programu jsou jen důslednými pokračovateli odkazu Tyla a Havlíčka, a jasně se to odráží v jejich kritikách i článcích v tisku. Politická setba roku 1848 se v nich pevně ujala, a proto žurnalistika prolíná veškerou jejich činnost. Jako básníci jsou k zájmu o národní žurnalismus připoutáváni především potřebou časovou, kterou dovedli vycítit vždy tak obdivuhodně přesně, že jsou nám dodnes nepřekonaným vzorem. Viděli v tisku nejvlivnější prostředek ke každodenní pomoci národu ve všech úsecích, kde toho jen bylo zapotřebí. A divadlo považovali za jeden z úseků nejdůležitějších. Proto se mu soustavně tolik věnovali a vykonali pro ně oba opravdu mnoho.

Avšak právě zde je Hálek, vedle zásluh Nerudových, často a plným právem oceňovaných, dosud přece jen nespravedlivě opomíjený, protože skoro neznámý. A přitom i jeho zásluhy o naše divadlo jsou v mnohém stejně významné. Pracoval jako redaktor v Národních listech, kde od jejich založení redigoval feuilleton, rubriku divadelní a literární; řadu jeho kritik a článků o divadle přinášejí i Květy, které řídí společně s Nerudou od roku 1865. Když v tomto roce Neruda přešel do Národních listů po jejich sloučení s Hlasem a převzal v nich divadelní referáty, nepíše Hálek o divadle již tak často a místo pravidelných kritik pouze zásadní články. Pomáhá od této doby hlavně organisovat náš divadelní život, neboť věří, že tudy snad spíše docílí nápravy jeho neutěšených poměrů, když výtky v divadelních kritikách jsou stále přehlíženy. A je to u Hálka bohatá, významná kapitola, která však upadla v zapomenutí, neboť stopy v publicistické činnosti jsou po ní jen nepatrné.

Patří sem zvláště jeho činnost předsedy ve Výboru pro řízení našeho divadla při Umělecké besedě, v jejímž literárním odboru byl již od založení v roce 1863 stav našeho divadla neustále bedlivě sledován a důkladně



projednáván právě za vedení Hálka a převážně z jeho podnětu, jak o tom svědčí protokoly ze schůzí.

Ale to byla jen jedna část jeho činnosti a týkala se hlavně naší tehdy jediné stálé *profesionální* scény — Prozatímního divadla. Současně se však Hálek věnoval se stejnou péčí i divadlu *ochotnickému:* byl první, kdo vytvářel našemu ochotnickému hnutí organisační základy a zúčastnil se v něm také přímé práce jako starosta Spolku dělnických ochotníků smíchovských a karlínských, ještě společně s Arbesem, který tam vykonával funkci jednatele.

Také s této strany už nevíme o Hálkovi skoro nic, a přece i tady může být mnohé podnětem při řešení našich dnešních problémů. Bude proto užitečné pozdržet a rozhlédnout se zde důkladněji. Ovšem nikoli v nějakém samostatně odtrženém výkladu, neboť obě části Hálkovy činnosti, týkající se divadla profesionálního i ochotnického, tvořily u něho nedílný celek jednoho českého divadla, k jehož rozkvětu jen každé z nich různě přispívalo dle svých možností a charakteru práce, jak sám zdůrazňoval.

Hálek zařazoval stále častěji na pořad schůzí literárního odboru Umělecké besedy otázku neuspokojivých poměrů v Prozatímním divadle. Způsobovaly to hlavně vzrůstající pochybnosti ve schopnost jeho současného vedení řídit Prozatímní divadlo v duchu jeho základní ideje jako přípravný ústav pro přechod do Národního divadla. Těžce k němu razili cestu všichni umělci, soustředění v Umělecké besedě. Ovšem nejen v odporu proti Vídni, neboť situace byla tehdy složitější. Zároveň bylo třeba bojovat i proti té části vedoucích činitelů českého kulturního a politického života, kteří ideu Národního divadla již záměrně opouštějí a nejraději by převedli prozatímnost divadla na základnu definitivnosti. Výrazem těchto sporů jsou pak známé boje mladočechů se staročechy, do nichž tak významně zasahoval právě Hálek. — Ale i když byli bojovníci o Národní divadlo dočasně poraženi uskutečněním divadla Prozatímního, přece nesložili zbraně. Hálek i Neruda, každý svým způsobem, začínají tedy s budováním Národního divadla už v Prozatímním — pro vzdálený cíl nezapomínají na úkoly nejbližší.

Jeden z těchto úkolů spatřoval Hálek v objevování a výchově nových hereckých talentů, aby budoucí soubor Národního divadla byl co nejlepší. Marně však Umělecká beseda, na podnět Hálka, vyzývá písemnými protesty, adresovanými přímo divadlu, aby se nejen neodcizovalo svému základnímu poslání, ale věnovalo také více péče silám hereckým; jak při jejich výchově, tak i platových podmínkách, neboť i z těchto důvodů byl pak nejeden dobrý herec odrazován od českého divadla lákavými nabídkami v divadle německém. Národnímu divadlu by pak hrozilo, jak Hálek upozorňoval biblickým příměrem v Národních listech, že „by vycházelo za herci jako onen muž v Písmu, jenž vyšel zváti ku hostině a nikoho nepřivedl". Za nejlepší řešení proto považoval založení řádné divadelní školy, do které by se vybírali posluchači *z řad nejlepších ochotníků.* Sám se také několikrát ujal jejího projektu, který ztroskotal pro nedostatek peněz.

Dalším, stejně důležitým úkolem pro chystaný přechod do Národního divadla byla příprava repertoáru. Hálek žádal, aby v něm zaujímaly místo nejpřednější novinky naší původní dramatiky, neboť byl přesvědčen, že tím podáme nejlepší důkaz o své umělecké vyspělosti proti pomluvám, upírajícím českému národu jakékoliv schopnosti umělecké. Sám se o to také snaží ze všech sil nejen jako dramatik — zde se mu nedaří právě úspěšně — ale i činností v řadě komisí, kde posuzuje hry, zasílané do soutěží o nejlepší dramata, které byly vypisovány na podporu naší původní dramatiky, mnohdy i z Hálkova přímého podnětu. A proto pak také nalézáme v Hálkových divadelních kritikách zvlášť důkladné rozbory, vedené snahou pomoci co nejvíce posuzované domácí novince. Jiným příznačným rysem jeho kritik je prosazování her ostatních slovanských národů, zvláště her ruských.

Stížnosti s repertoárem se však táhly v divadelních kritikách již léta, ale Prozatímní divadlo se i nadále ohlíželo raději po módních novinkách z ciziny a při výběru her se chtělo

především vyrovnat exklusivnosti zahraničních divadel. Zatím co si na to dále stěžuje ve svých divadelních kritikách Neruda, je i tady zase typické pro Hálkův způsob boje o divadlo, že nezůstává jen u stížností prostřednictvím divadelní kritiky, ale jde za celou věcí osobně a snaží se docílit nápravu jinak. Využívá při tom autority, kterou si před národem vydobyla Umělecká beseda a jejím jménem navrhuje podat společné memorandum všech odborů, shrnující stížnosti na Prozatímní divadlo. Toto memorandum, Hálkem formulované, zaslala pak Umělecká beseda Prozatímnímu divadlu s kategorickým požadavkem trvat na přímém vyjednávání s jeho vedením o možnostech nápravy. Takováto memoranda ovšem Hálek navrhl a pak i osobně projednával celkem tři, ale nepomohlo ani jediné — původní novinky byly na repertoáru i nadále vzácností. Teprve ke konci Hálkova mladého, tragicky přervaného života se mu podařilo docílit významnou věc pro zlepšení poměrů: v únoru 1874 byla uzavřena smlouva mezi Jednotou dramatických spisovatelů (kterou založil také Hálek) a mezi divadelním družstvem. Smlouva měla zaručit našim dramatickým autorům nejen slušný honorář, namísto dosavadního více než ponižujícího, ale zároveň zavazovala divadlo, aby hru, kterou mu autor zadá, přečetl zavčas dramaturg, a bude-li dobrá, hned v příští sezóně ji divadlo provozovalo; nejpozději do tří měsíců musilo dát autorovi odpověď. Především ovšem bude záležet na divadle, jak bude umět autory získávat a spolupracovat s nimi — zdůrazňuje Hálek, když pak uzavření této smlouvy komentuje poznámkou v Národních listech. Ani dnes se neubráníme závisti nad tím, jak významný čin se Hálkovi tehdy při prosazování původních českých her do repertoáru našeho divadla podařil.

Ovšem již dávno předtím, než byla tato smlouva uskutečněna, spoléhal Hálek v boji o repertoár na obrovskou, přímo rozhodující *pomoc našich ochotníků.* Přes 200 ochotnických souborů u nás tehdy bylo, a to bylo pro Hálka dalších 200 českých divadel. Správně odhadl, jak významně pak mohl takový počet dalších scén obohacovat a rozhojňovat dramaturgii českého divadla, významně ovlivňovat „živější proudění v literatuře dramatické" a stát se vůbec významnou silou celého našeho divadelnictví. Nebylo proto nikterak frázovité, nebo t. zv. „vlastenecky" nadnesené, když Hálek nazýval ochotníky „našimi cihlami" při budování českého divadla. Tím méně přehnané se může zdát takové označení dnes, kdy už těch souborů máme přes 8000!

Význam ochotnictva však Hálek neviděl jen v podpoře dramaturgie. Je přesvědčen, že dobře zorganisované ochotnické hnutí bude mít i blahodárný vliv přímo na zakládání nových profesionálních divadel. Připravuje k tomu také organisačně předpoklady, když prosazuje v druhém bodě stanov chystané jednotné ochotnické organisace jako její povinnost nejen podporovat radou i hmotně zakládání dalších ochotnických spolků, ale také spolupůsobit, zvlášť ve větších městech, na co nejčilejší rozšíření divadelního života a ze středu svých nejschopnějších a nejuvědomělejších členů pokoušet se postupně zřizovat divadla stálá. I z toho tedy vidíme, jak je naše divadlo spjato s ochotnickým hnutím více, než si sami leckdy připouštíme — a než si to připouštějí hlavně ti, kteří nad ním dovedou jen mávnout rukou.

Vraťme se však zpět k otázce původní české dramatiky. Péči o její pěstování klade Hálek našemu ochotnictvu jako povinnost nejpřednější. „Napomáhati dramatické literatuře a řádně odměňovat dobré plody dramatické" — stojí psáno hned v prvním bodě Hálkem navrhovaných a formulovaných stanov připravované ústřední organisace Jednoty divadelních ochotníků. Hálek zde pracoval jako předseda jejího Přípravného prozatímního výboru; založení ochotnické organisace považoval za nezbytné, neboť, jak sám mnohokráte zdůrazňoval, teprve spolky pevně sjednocené a zorganisované získávají na síle. Když pak v době přípravných prací vydává v dubnu 1866 provolání „Všem spolkům ochotnickým v zemích koruny České bratrské „Na zdar!", vyciťujeme z něho nejen Hálkovu úctu k slavným tradicím a uznání zásluh našeho ochotnictva v minulosti, ale zároveň i víru, kterou do nich skládá v budoucnosti: „Doba naše úchvatnou mocí volá národ náš na zápasiště nejčestnější, na zápasiště ducha. Královský jazyk náš vítězně táhne ze svého zakletí, rozevírají se mu síně, veškerý národ mu buduje s nadšením nevídaným chrám velikého divadla... Když ještě královský ten dědic trávil u vězení střežen okovy a zámky a malá byla naděje, že bude opět nastolen a ve své právo uveden... dramatičtí spisovatelé to byli, kteří promluvili výrazem jeho nejživějším — a Vy pak ctění spolkové byli jste po všechen ten čas jejich kněžími po našich vlastech. Avšak není úlohou naší, líčiti minulost, kde nejbližší budoucnost, ano sama přítomnost nás volá v čestný zápas. Dramatické literatuře, má-li dojíti cíle žádoucího, jest třeba pozornosti všestranné, ošetřování vydatného. Vám pak třeba plodů nových, života svěžího, třeba, aby popud, jenž vyjde z literatury, rychle se ve Vás ujímal a živého nesl ovoce. To-li se zdaří, dařiti se může Vám. Nuže, co může býti přirozenějšího, než abyste, ctění spolkové, sobě podali bratrsky ruce, ... a ze snahy společné, tak se nadějeme, dostane se dramatické literatuře nového, mocného popudu, z něhož čerpati budete nápoje pro veškerá srdce našich vlastí." — Toto provolání bylo otištěno v knižnici her, vydávaných pro ochotníky již od roku 1860 — v Repertoriu pro milovníky soukromých divadel. Tehdy ještě nebylo možné informovat ochotnictvo prostřednictvím jejich časopisu. Ten teprve Hálek chystal založit při budoucí ochotnické organisaci, z jejíž pokladny by pak byl vydržován. Proto se i všechno další zpravodajství pro ochotnictvo muselo otiskovat vždy alespoň jako příloha ke hře, vydávané pro ně v této knižnici. O jejím významu pro ochotnický repertoár byl Hálek přesvědčen, působil na výběr jejích her a psal o nich v souvislosti s přípravami k založení časopisu.

Aby se ochotnické divadlo mohlo stát spolehlivou oporou domácí dramatiky — když se k tomu snažil marně přimět divadlo profesionální — vedl Hálek ochotnické spolky k co nejužší spolupráci s dramatickými spisovateli, kteří by tak přestali být závislí na libovůli jediného divadla, a měli možnost uvést svou hru i na jiných scénách. Aby se mohla celá akce dobře organisovaně řídit, navrhuje k tomu účelu zřídit zvláštní tříčlennou dramaturgickou komisi při chystané ochotnické organisaci, kam by mohli spisovatelé své hry nabízet. Za přijaté hry by pak dostali z pokladny ochotnické organisace patřičný honorář — a vybrané dobré současné hry by se pak pro potřeby ochotnického repertoáru také knižně vydávaly. Hálek touto svou iniciativou chtěl zacelit nejbolestivější místo našeho divadla, týkající se tehdejšího odporu k naší původní dramatické literatuře. Ovšem při dnešní četbě Hálkova líčení tehdejších dramaturgických praktik budeme možná slovo *tehdejší* chápat poněkud aktuálněji, když píše: „Kdyby naše divadlo považovalo se za to, čím býti má, to jest za prostřednictví mezi spisovatelem a obecenstvem, kdyby tedy, rozumí se, dovedlo sobě získati produktivnosti, jako se pachtí za přízní obecenstva, kdež bychom již mohli býti! Náš domácí repertoir mohl býti již o něco hezky onačejší, a kdyby divadlo rozumělo svému úkolu, mohli jsme míti *dobrých kusů svých* o hezkou řadu více. Ale tak to právě chodí u našeho divadla, jako to chodilo dříve u našich nakladatelů. Přijde-li někdo s novým kusem, přijde; nepřijde-li, nepřijde. Místo aby se sami zasazovali o nové kusy, vybízeli, vybírali a p., s náramným mrzoutstvím kousnou do kyselého jablka, a mrzoutství šíří se tak daleko, až se jím nakazí celé okolí." (NL 27. 8. 1872.)

Hálek spoléhal, že to tedy budou naši ochotníci, kteří nastoupí v dramaturgii našeho repertoáru cestu iniciativy. Vedla jej při tom vždy víra v tvořivost a obětavost našeho lidu, kterou pak nejednou oceňoval zvláště při sbírkách na Národní divadlo — „Každý český dělník v té věci více porozuměl potřebám národa, než členové téhož národa nejzámožnější" (NL 1. 5. 1874), a v podpoře a zájmu o divadlo konstatoval, že „Řemeslník a dělník náš vyšinul se již nad měšťana" (Květy 1865).

Divadlo chápal vždy jako zbraň společenského zápasu, jako prostředek přetváření české společnosti. Nemohl proto ani ve svých kritikách psát odtrženě od ostatního společensko-politického dění. Divadelní kritiky se mu zároveň stávají i přímým prostředkem ke stále častějšímu odsudku našeho měšťáctva, které postupně zrazuje národní zájmy. Charakterisuje měšťáky

jako lidi, kteří se pro své peněžní zájmy nezastavují před ničím, kteří pod rouškou loyálnosti mohou páchat zločiny, neboť i zákoník si najali, aby jim sloužil; těmito slovy o nich na příklad píše v divadelní kritice představení francouzské komedie „Motjoye" (NL 28. 7. 1864). Z celého článku jasně vysvítá, že víc než o kritiku hry šlo mu o kritiku českého měšťáka, na jehož adresu pak končí: „Mohl bych na rozličné Motjoye ukázati, v každém jest z něho kus."

Věřil a neustále obhajoval — proti konservativnímu křídlu české společnosti, že lid sám je schopen vystavět si Národní divadlo, a je proto zbytečné čekat až na pomoc naší šlechty či kohokoliv jiného. A často by nás přitom udivila břitkost polemik i jistota úderů, jež dovedl zasazovat básník Večerních písní proti odpůrcům z řad vlastních, proti měšťáctvu. Proč by si nemohl vystavět divadlo právě lid, z něhož mnozí si je dovedli také s nadšením sami ochotnicky zahrát? Při organisování sbírek na Národní divadlo přibírá také ochotníky ku pomoci a vyzývá je, aby ve prospěch jeho sbírek pořádali hojná představení ve městech i zájezdy po okolí. Hálkova výzva se také ihned ujala. Z této akce, uspořádané ke Sjezdu ochotnictva, sešla se na sbírky pěkná suma. Na tomto sjezdu měly být přípravným výborem, vedeným Hálkem, přijaty stanovy a založena ochotnická organisace. Nebylo jistě náhodou, že Hálek tento sjezd svolal právě na den slavnosti položení základního kamene k Národnímu divadlu, v jehož výboru pracoval také, což pak mělo symbolisovat jednotu českého divadla sloužit divadlem společným cílům uměleckým, ale i politickým. A kam *politické* cíle této *divadelní* slavnosti směřovaly, ukazovala dost jasně veliká česká koruna, umístěná na vrcholku stánku se základními kameny! Ani Hálek proto nezůstával ve svých divadelních kritikách jen úzce divadelní. Viděli jsme, jak dovedl tuto kritiku zaměřovat i proti nezdravým zjevům naší společnosti. Ale v duchu své koncepce divadla volal v kritikách také po jeho tendenčnosti. Jen si připomeňme třeba jeho slova v článku o Gogolovi: „A snad zase někdo řekne: žádáš od nás tendenci. A já řeknu: žádám, a sice ve smyslu vyšším, tendenci, bez níž nepovstává skoro žádné umělecké dílo" (NL 23. 8. 1872).

V den této velké, vlastně dvojí národní slavnosti, zorganisoval také Hálek v největším tehdy divadle Novoměstském představení ochotnických souborů. Do pořadu úmyslně nezařadil jeden soubor s celovečerní hrou, ale sestavil jej z několika her jednoaktových, aby toto jediné představení se mohlo zároveň stát jakousi přehlídkou českého ochotnictva. Do tehdy vlastně první takové přehlídky vybíral Hálkův přípravný výbor z množství přihlášených spolků jen ty, které jednoaktové hry nejlépe nastudovaly. A výtěžek, který musil být jistě veliký z do posledního místečka vyprodaného představení v hledišti pro 3000 diváků, byl samozřejmě také určen ve prospěch sbírek na Národní divadlo. — K tomuto výtěžku finančnímu však musíme připočíst i výtěžek uvědomovací, jehož naši ochotníci dosáhli šířením české kultury a národní hrdosti do všech koutů vlasti řadou představení ve prospěch Národního divadla před pražským sjezdem.

Hálkův příklad nás poučuje, že být divadelním kritikem nemusí vždycky znamenat o divadle jen a jen psát, ale vložit do boje o divadlo sebe celého, přes rozměry, vymezené kritickou rubrikou, jít při prosazování svých názorů ještě dál a se zaníceným pro věc.

JAROSLAV BERÁNEK



Paradox Denise Diderota

Ku podivu je Paradox o herci (1778) Diderotovým obecně nejznámějším dílem. A přece se v díle Denise Diderota najde řada děl a dílčích myšlenek i postřehů, které jsou pro nás dnes daleko cennější a živější než obecně populární Paradox. K němu se stavíme nejkritičtěji — pro jeho vysloveně jednostranný, zjednodušující a vulgarisující výklad psychologie hereckého umění. — Tak asi bychom ve zkratce odpověděli na dotaz brněnského čtenáře K. Jangla.

Není snad už ani dnes člověka, který by přečetl Paradox a ztotožnil se s Diderotovou koncepcí. Neboť je na první pohled jasné, že obraz, který nám Diderot staví před oči, je pokřivený, ba i malicherný. To nejpodstatnější lze obsáhnout citováním dvou klasických výroků: „Hercovy slzy kanou z mozku" a „Jen proto jsou (herci) schopni hrát všechny charaktery, protože žádný nemají". Jedna these je spjata s druhou a vzájemně se doplňují. Ideál herce, který nám Diderot předkládá, je herec-imitátor, persiflér — jak sám říká. Tento persiflér je nadán jedinou výjimečnou vlastností: vysoce vyvinutým talentem k pozorování a kopírování. Toto kopírování se ovšem děje zcela nezaujatě, s vyloučením jakéhokoliv citového interesu. Velký herec, podle Diderota, neví, co je to citovost. Nikdy neprožívá, toliko představírá.

Schopnost hrát rozmanité charaktery si Diderot vykládá pružností vlastního hercova charakteru. Jako by šlo o nějakou beztvarou masu, která se přizpůsobivě vměstná do jakéhokoliv kadlubu. — Zde se Diderot nejvíce dal ovlivnit obecným názorem, který tehdy panoval o divadelních umělcích. Byli pokládáni za lidi morálně narušené, nenormální a nemorální, jejichž jednání se neřídilo podle obecně uznávaných pravidel vzájemného lidského styku.

Ovšem s tímto zdůvodněním vzniku Diderotovy these nevystačíme, nechceme-li se dopustit stejné chyby, jíž se Diderot v Paradoxu sám napořád dopouštěl: zjednodušení a jednostrannosti. Nutno k tomu jednak dodat, že obecný názor, který se v Diderotově tvrzení bezpochyby zrcadlí, měl své faktické opodstatnění, jednak že Diderotovy výroky, týkající se v podstatě základních problémů herecké ethiky, nebyly míněny jako povýšenecká nactiutrhání. Najdeme v Paradoxu celou řadu míst, kde Diderot zdůrazňuje, jak si váží velkých herců a jak významnou roli jim ve společnosti přisuzuje. Souvisí to s něčím jiným: s Diderotovým základním pojetím herce jako loutky v rukou dramatického básníka. Jako reprodukčního nástroje, nikoliv tvůrčího umělce.

Diderotova theorie je v podstatě theorií herectví klasicistického, chladně akademického a zjednodušeně řečeno: herectví akademického. Ta ideální krása hereckého projevu, jíž se Diderot podivoval, je krása chladná a odtažitá. Věru je možno se jí pouze podivovat, nelze však jí být uchvácen a stržen. Neboť jí chybí vřelost, srdečnost, spontánnost, procítěnost. Zkrátka všechno to, k čemu je třeba účasti citu — který právě Diderot z herecké umění vyloučil. Takové argumenty, jako že člověk citově rozechvěný nemůže náležitě vyjádřit a tlumočit intensitu svého citového prožitku (že může jenom představírat), neobstojí. Ano, ve všedním životě se může stát, že třeba nezaujatému pozorovateli se zdá člověk, který právě prožívá velkou bolest, směšný v projevech, jakými dává této velké bolesti průchod. Ale jeviště není totéž co všední život. Od velkého umělce jeviště vyžadujeme, aby citové stavy tlumočil odpovídající formou. K tomu ovšem je bezpodmínečně nutná účast intelektu jako složky usměrňující a kontrolní. Nevymycujeme rozum z herecké psychologie. To bychom popřeli techniku, bez níž se žádné umění neobejde. Nezdůrazňujeme jen a jen cit a netvrdíme, že rozum nemá v herecké práci co dělat. Tak bychom se dostali k druhému extrému. Tvrdíme naopak, že jedno se neobejde bez druhého a že zdůrazníme-li jednostranně složku rozumovou (jako Diderot), jsme v oblasti umění odtažité akademického — tedy možno říci formalistického — a naopak, spoleheneme-li se bez výhrad na složku citovou, jsme na velmi vratké půdě praobyčejného naturalismu.

Nakonec si položme otázku, má-li vůbec Diderotův Herecký paradox dnes vůbec nějakou cenu? Ano, má. Proto, že upozorňuje na techniku, na řemeslnou stránku věci. Pochybený je však proto, že nezná nic jiného než právě tuto stránku.

Lkš

Diskuse

O PRÁCI SOUTĚŽNÍCH POROT A DIVADELNÍ KRITICE

Jaromír Pistorius

Jablonec n. N.

Důležitou složkou při všech soutěžích lidové umělecké tvořivosti jsou poroty. Na nich je přímo závislý další růst našich divadelních souborů, průběh soutěží i upevňování a zlepšování struktury soutěží. Jako je učitelova autorita otázkou jeho odborné a ideové vyspělosti, stojí i porota před souborem v úloze pravdomluvného, přímého, taktního a důsledného učitele. Na pravdivosti jejích slov, na přesvědčivosti kritiky a na její odbornosti spočívá další zlepšování práce v souborech.

Povím pár vět o našich letošních zkušenostech s porotami. Jako soutěžní představení kategorie B jsme připravili Borovu Zuzanu Vojířovou. Během jednoho měsíce jsme hráli před třemi porotami — každou v jiném složení. Čtyřměsíční intensivní doba nácviku a stálá odborná pomoc profesionálních divadelníků přinesla své ovoce v tom, že jsme se dobrým představením probojovali do kategorie C. — Tři poroty — a každá z nich přistupovala ke své práci jinak. Jejich hodnocení kladů a záporů se často značně lišilo, ačkoli všechna soutěžní představení byla přibližně stejné úrovně (šlo o 2., 3. a 5. reprisu). První soutěžní představení hodnotila porota v čele se s. Šteimarovou ze SDL. Její hodnocení obsahovalo hodně chvály, kterou, sebekriticky řečeno, jsme si zcela nezasluhovali. Pro značně pokročilou noční dobu se nedostalo na podrobné hodnocení času. Na dalším představení v III. Hodkovickém jaru nás hodnotila porota v čele se s. Knapem a Sedláčkem z Liberce. Způsob, jakým si soudruzi počínali, byl netaktní, až zarážející. S. Knap použil úvodem o hře slov „sladák, oprášená protektorátní hra, kýč" a pod vlivem tohoto posudku se neslo další hodnocení. Stupeň provedení hodnotili tak neodborně, že nás o pravdivosti svých názorů nemohli přesvědčit. Svorně nás však přesvědčili, že si hru před představením neprostudovali. Cítili jsme všichni, kteří jsme po čtyři měsíce hledali cestu k ideově nejpřesvědčivější inscenaci, jak povrchně se soudruzi z poroty připravili. — Třetí soutěžní představení jsme hráli na oblastní přehlídce v Železném Brodě. Hodnotili nás s. Benda, dr. Rýdl, Kolman a Svobodová. Jejich rozbor hry ukázal, že jsou dobře připraveni. Pohovořili s námi kriticky o slabších místech provedení, co, kde a jak by se dalo vylepšit, poukázali na místa zdařilá, připustili sporné názory, uvedli na správnou míru nesprávnosti. Stenografický záznam diskuse, který jsme si pořídili, je pro nás vzorem o správné práci poroty. A hovořilo se hlavně o nedostatcích. Jednání členů poroty bylo důsledné, ale taktní. Hodnotili provedení po všech stránkách, nevytrhovali z textu, rozlišovali podstatné od maličkostí. Po návratu jsme všichni cítili, že tato tříhodinová diskuse byla pro nás opravdovou ochotnickou universitou. Přesvědčili nás, protože své věci rozuměli.

Kvalita soutěží bude stoupat, až budou na výši všechny poroty. Získejme pro ně ty nejlepší síly. Diletantská práce porot nám ještě mnohde brzdí stále stoupající úroveň lidového divadelnictví.



L. Štěpán jako Bechzad v Hikmetově Legendě o lásce (soubor Universitní knihovny Brno)

Vladimír Volek

Jablonec n. N.

Moje několikaletá práce jako porotce při hodnocení lidové umělecké tvořivosti mě již několikrát nutila napsat několik poznámek pro ty, kteří poroty vybírají a organisují. Pro mnohé funkcionáře není vůbec problém ustavit porotu během několika minut. Nedostává-li se okamžitě kvalitní, zkušený porotce, sáhne se pohotově po některém známém „milovníku umění", či methodik zaskočí čile sám. Tak nějak to pořadatelé v některých případech dělají. Jak jinak si vysvětlit tak neúměrné rozdíly mezi porotami i porotci samými? Ale je nutno si uvědomit, že porota může souboru pomoci kupředu zrovna tak, jako jej strhnout zpátky a jeho práci úplně pohřbít.

Je zcela samozřejmé, že nejkvalitnější porotce můžeme získat z řad profesionálních umělců. Že se to nedaří natolik, jak by si snad i pořadatelé přáli, tkví i v tom, že špatně platíme. Spočítáme-li hodiny práce porotce, zjistíme, že deset hodin práce s cestou není žádnou zvláštností. Dostane-li profesionální umělec za tuto práci 38 Kčs, ze kterých ještě týž večer třetinu proje, nemůže se nikdo divit, že profesionálové neradi promeňují deset hodin svého vzácného volna za odměnu 25 Kčs.

Produktivní, kvalitu zaručující porotce musí být tedy nahrazen. Poroty se tak stávají místem, kde nastupuje často polovičatost, improvisace a mnohdy neodbornost. Soubory nejsou po diskusi obohaceny, přicházejí pochyby, rozladěnost, nechuť i nepřátelství. Soubor jde nedostatečně poučen do další práce a výsledky jsou mnohdy menší než dřív. Jaký to škodlivý postup!

Obracím se proto na soubory — chtějte, aby k vám jezdily ty nejlepší poroty, které by zaručovaly vedle odbornosti řádnou pedagogickou úroveň. Co je do odborníka, který má sice pravdu, ale nedokáže o ní soubor přesvědčit? Soubory, i když mnohdy naivně nedůtklivé, přece jen se mohou na pedagogicky jasně odůvodněných faktech přesvědčit o lepším. Nejen hluboká studnice vědomostí je předpokladem dobré práce porotce, ale i hluboké porozumění a cit musí doplňovat talent a schopnosti v celek.

Soubory je třeba varovat před formálními porotami, které jdou čistě splnit jen svou povinnost a nenajdou cestu k vzájemné důvěře, která je podkladem společného hodnocení vykonaného díla. Svoje názory — ne jako jednorázovou akci — měly by soubory psát pořadatelům soutěže, aby tak společným úsilím vznikly takové hodnotitelské komise, které budou vždy tím nejkvalitnějším, co je v daných možnostech.

František Bien

Vrkoslavice

V roce 1955 jsem byl delegován Krajskou odborovou radou do okresního koordinačního orgánu Jablonec nad Nisou pro koordinaci soutěže LUT. Při schůzkách okresního koordinačního orgánu byl jsem navržen také jako porotce divadelních souborů a protože jsem v této funkci viděl i pro sebe velkou možnost vlastního dalšího školení, přijal jsem tuto funkci, ovšem s podmínkou, že projdu patřičným školením. Po čase jsem byl vyslán na školení divadelních souborů v Tanvaldě, organisované odborem kultury ONV v Jablonci n. N. a později na školení porotců, organisované krajským domem osvěty v Jablonném v Podještědí. Po absolvování obou kursů byl jsem určen jako po-

rotce pro divadelní soubory kategorie B a v této funkci jsem se pak zúčastnil asi dvaceti soutěžních představení.

Představení ve svém průměru byla některá skutečně dobrá, některá slabší a ve většině případech jsem jako porotce byl účasten diskusi po představení, která se mi velmi líbila. Obzvláště v souborech, kde byla doma skromnost, sebekritika a přístupnost ke kritice. Hůř to ovšem dopadlo v souborech, kde pojem sebekritiky byl neznám, zrovna tak jako pojem umělecké skromnosti.

Celkem mohu odpovědně říci, že loňská soutěž mi hodně dala i jako porotci. Těšil jsem se na letošní soutěž, bohužel, jsem nucen konstatovat, že jsem byl letos vybrán jen dvakrát jako porotce a v obou případech mě honili v poslední hodině na představení. O tom, že bych se měl připravit a znát aspoň hru, nemohlo být ani v jednom, ani v druhém případě řeči. Nepovažuji za správné takové organisování soutěže. Soudruzi na okrese nechápou, že nedůvěra k porotci je právě vyvolaná takovými narychlo organisovanými zásahy okresních domů osvěty. Jsem přesvědčen, že je nutné porotce častěji svolávat, lépe organisačně řídit soutěž, aby aspoň týden před soutěžním představením měl porotce v ruce text hry, mohl si s ostatními porotci objasnit své stanovisko ke hře a pak i diskuse se souborem bude mít lepší kvalitu.

Rozhodně byla u nás organisace soutěže loňského roku lepší než letos. Porotci se napřed sešli, dostali včas text hry, objasnili si pojetí hry, rozdělili si mezi sebou úkoly a nikdy se nestalo, aby porotce jel na soutěžní představení nepřipraven nebo sám, jak se mi to stalo letos v případě souborů Huť i Rýnovice. Stal se během letošní soutěže i takový případ, a to v Plavech, kde soutěžily čtyři soubory, že nejlepší z nich — soubor Elpa Jablonecké Paseky — nebyl jako nejlepší vyhodnocen. Samozřejmě má pak takové hodnocení za následek ztrátu důvěry souborů k porotám. Škoda, že se letos podceňovala práce koordinačního orgánu, který loňského roku podobné případy řešil už během soutěže a uvedl je na správnou míru.

Rozhodně si myslím, že jen porota, která bude znát poměry v souboru, jeho možnosti, která bude znát text hry předem, která bude jednotná v pojetí hry, jen taková porota nám může zajistit splnění úkolů soutěže — stále lepší a hodnotnější představení souborů.

Herbert Keller

Lipsko

Počátkem tohoto roku navštívila naši republiku delegace pracovníků Ústředního domu lidové tvořivosti NDR, který je umístěn v Lipsku. V této studijní delegaci byl i vedoucí oddělení „uměleckého slova" v ústředním domě, soudruh *Herbert Keller* (je znám i jako autor textu u nás dosti rozšířené písně „Freundschaft"), který je autorem našeho příspěvku. Při



Tuláček (Z. Smutný) a sv. Petr (K. Horák) ze hry M. Kubátové Jak přišla basa do nebe. V Hronově mimo soutěž uvedl DO Nový Bydžov

výměně zkušeností a v četných diskusích o problémech rozvoje ochotnického divadelnictví, které pokračovaly při příležitosti návštěvy německého souboru na XXVII. Jiráskově Hronovu, se ukázalo, že ochotníci v NDR mají v podstatě tytéž ideově umělecké problémy, jako u nás. Bylo velmi poučné sledovat, jak i tam, kde se zprvu zdálo, že rozdíly v názorech jsou zásadní, diskuse postupně odhalovala, že nám jde často o totéž, jen přístup a formulace problémů byly odlišné. Je to pochopitelné, uvážíme-li, že vývoj divadla v Německu a u nás měl své rozdílné podmínky a zvláštnosti. Tak na příklad je již rozdíl v tom, co je národní klasik v NDR — rozměrná dramatická díla na příklad Schillerova a Goetheho — oproti charakteru i náročnosti většiny klasických her našeho Tyla, Jiráska a j. S tím také souvisí, že i vývoj ochotnického divadelnictví byl poněkud odlišný: v Německu se progresivní soubory zaměřovaly daleko více na menší dramatické formy, soubory, které hrály celovečerní představení, velmi často podléhaly nezdravé okázalosti. Dále je třeba uvážit, jaký je současný stav, t. j. které jsou v současné době hlavní klady a nedostatky, o jejichž odstranění v methodách práce souborů se právě v současné době usiluje. S tohoto hlediska je třeba chápat některé myšlenky v odpovědi s. Kellera na otázku, kterou jsme mu položili: vztah profesionálního a ochotnického divadelnictví v NDR a co z toho vyplývá pro další rozvoj ochotnických divadelních souborů. — Zařazujeme příspěvek v překladu J. Martince do naší diskuse, protože má k jejím problémům bezprostřední vztah, byť byl psán za účelem zcela jiným.

Redakce

*

Moje myšlenky vycházejí ze situace ochotnického divadla v Německé demokratické republice. Je proto možné, že ten nebo onen problém *nemá* — na základě národních zvláštností — plnou platnost pro Československo. Domnívám se však, že tyto věci stojí i českým a slovenským přátelům za promyšlení.

Před několika lety jsme v NDR razili thesi: Není základního rozdílu mezi profesionálním a ochotnickým divadlem. Abychom odstranili primitivismus a diletantismus, kladli jsme ochotnickým souborům stejné umělecké požadavky, jaké jsou kladeny profesionálním divadlům. V následující době se ukázalo, že řada kolektivů vystoupila s velmi dobrými uměleckými výkony. Jednalo se tu však vždy o malou špičkovou skupinu. Mnohé ochotnické soubory propadly



Vojnar a Madlena (J. Hlavica a J. Juránková) z hronovského představení Vojnarky



Šeremet (K. Brožek) a Naďa (K. Synková) z Arbuzovova Domu na předměstí (soubor MÁJ Praha)

netvůrčímu kopírování profesionálního divadla a nejeden vesnický a mládežnický soubor přestal hrát vůbec, protože nestačil vysokým uměleckým požadavkům.

Na základě této skutečnosti jsme dospěli dnes k názoru, že tato naše these byla příliš jednostranná a dogmatická a že brzdila širokou bohatost ochotnického divadla. Po hlubším přemýšlení jsme dnes dospěli k tomu názoru, že existují značné rozdíly mezi profesionálním a ochotnickým divadlem a že vývoji našich ochotnických souborů velmi prospěje, bereme-li tyto rozdíly v úvahu.

Profesionální divadlo disponuje vždy kvalifikovanými herci, kteří jsou výběrem z mnoha talentů. Pro profesionálního herce je existenční otázkou, hraje-li dobré divadlo, jelikož divadlo je jeho hlavním povoláním. Na základě své odborné výchovy má herec z povolání značné kulturní, literární a jiné všeobecné vzdělání a vládne řadou různých technik pro vytváření svých úloh. Zná též z dějin divadla mnoho uměleckých vzorů pro svou vlastní tvorbu. Kromě toho má profesionální divadlo celý štáb kvalifikovaných specialistů pro výpravu, osvětlování, kostymy, masky atd. Ochotnický soubor je však složen z určitého počtu průměrně nadaných herců, kterým se nedostalo herecké výchovy. Mají jiné hlavní povolání a mohou využívat jen několika večerních hodin pro zkoušky. Ochotník má většinou všeobecné vzdělání technického rázu. Chybí mu umělecké vzory. Vzory má pouze v okruhu svých užších zážitků v továrně, na vesnici, v rodině atd. Obvykle vládne malým počtem technik pro vytváření úloh a má omezenou možnost stupňování. Kromě toho nemá ochotnické divadlo štáb kvalifikovaných specialistů. Je proto ve větším měřítku než profesionální divadlo závislé na skutečně kolektivní práci.

Tyto rozdíly by mohly vzbudit dojem, že by měla být ochotnickému divadlu přikázána kvalitativně podřadná úloha. Takový dojem by byl naprosto scestný. Ochotnické divadlo může být umělecky neobyčejně cenné, vyhledáli si své vlastní pole. Především potřebuje hry, v jejichž středu není jemně ciselovaná povaha postav, ale ve kterých vystupují zdravé lidové typy. Pro ochotnické divadlo je daleko lepší vytvářet svět hlubokých citů, než vytváření rušného děje, který spočívá na silných konfliktech. Divadlo psychologisující je nevhodné pro ochotníky. Potřebujeme pro náš repertoár historické i moderní lidové hry, u kterých stojí v popředí správné i nesprávné jednání lidí v určitých společenských situacích.

Nadto existuje mezi profesionálním a ochotnickým divadlem ještě jeden rozdíl, z něhož je třeba vyvozovat podstatné závěry. Profesionální divadlo je nesmírně závislé na svém obecenstvu. Tato závislost je profesionálnímu divadlu určena hospodářskými podmínkami. Ochotnické divadlo je poměrně nezávislé. Tato skutečnost mu umožňuje daleko větší svobodu při volbě repertoáru. Kromě toho může ochotnické divadlo z těchto důvodů mnohem snadněji experimentovat. Když si povšimneme tohoto bodu pečlivě, dáme ochotnickému divadlu možnost, aby se stalo v mnoha otázkách avantgardou nového socialistického profesionálního divadla.

To je několik myšlenek, které se nám zdají být důležitými nejen pro rozvoj ochotnického, ale i pro rozvoj profesionálního divadla. — Protože i profesionální divadlo musí při vší úctě ke kulturnímu dědictví hledat nové a moderní cesty, které odpovídají odrazu naší socialistické společnosti.

Miloslav Benda

Hronov

V diskusi o práci soutěžních porot mne zaujaly některé poznámky s. Jana Patery z Dobrušky a považuji za nutné na ně reagovat. Je to především jeho volání po školení porotců a po vypracování „jednotných thesí", dle kterých by porotci měli být školeni, dle kterých by měli posuzovat jednotlivá soutěžní představení a dle

---

JAROSLAV RICHTER

Abeceda pro kritika

Fejeton

Ruku na srdce! Mnozí si nevědí s psaním kritiky rady. Je to tak? — Je to tak. Jen si vezměte do ruky noviny a časopisy a poznáte, že je to jen kousek obyčejného kuchařského uměníčka. Kdepak Vodák a Šalda! Dobromily Rettigové kuchařská kniha! Místo šlehačky na sníh se užije pera a hurá! Zárodkem kritiky je blok s čmáranicí, vzniknuvší během představení za egyptské noci na koleně. Nahozené myšlenky se utřou, uspořádají, nasadí se kritické ostří pera, vrazí se do toho osvědčené výrazy, zabarví se to přesvědčivě mluvnicky (herci se zhostili... a pod.) a dbá se na to, aby kritika splnila svůj úkol a neutápěla se v nicotnostech. Potom stačí psací stroj a odvaha poslat to za podpory tisku do rukou čtenáře a... čtenář se kochá... Kochá se vůní nevšedních a vynalézavých obrazů a obratů v díle, jež může kritikovi závidět jenom básník. Aby se zachoval pro časy budoucí zvyk takto vařiti a péci, rozhodl se autor (viz záhlaví) dáti k tomu navedení, jež z osvědčených referátů prosil a pokolení kritickému k užívání a přemítání předkládá.

Kritik si nejprve vyhrne rukávy a opásá se zástěrou. Aby si hned nerozlil ocet, začíná svůj kumšt úvodem, obyčejně od lesa, asi takto: Hra klade značné nároky na jevištní interprety. Někdy stačí: Je to vysoce náročná hra. Když nestojí za nic, doporučuje se tato stylisace: Hra místy splňuje nároky na ni kladené. Z úvodu se hned pozná, jak opravdově míní kritik dobrat se jádra problému a jak mazaně hodlá přikročit k hodům soli do očí. Tímto postojem už míří do režiséra a herců. Režisér je hlavním původcem toho, že se vůbec hraje a má přednostní právo na exekuci. Můžeme říci, že u režie se zhruba rozlišují 3 stupně hodnocení.

I. stupeň: Režie zvládla se zdarem svůj úkol... vytvořila nad očekávání dílo značně zdařilé... ladila hru cílevědomě a s citem jí vlastním.

II. stupeň: ... se zdarem se vyhnula mnohým úskalím (viz plavba Fernanda Magalhaense kolem Afriky)... celkem uspokojila vděčné obecenstvo, jež po třetím jednání procitlo k potlesku.

III. stupeň: ... přidržovala se textu (= mírné opovržení)... málo se snažila a tím nevyužila všech možností hry (= plnilo se jen na 40 %)... Závažným nedostatkem režie byla její ne dosti dobrá příprava (rozuměj: bídná — pozn. pis.) a představení nevyznělo... zabředávala do podrobností (bylo to bahno).

Zhola jinak je tomu u herců. Tu může kritik zastávat daleko více hledisek. Jako architekt a textilní odborník řekne, že role Františka byla dobře stavěna, až na patrné kazy. Jako záhumenkář se vyjádří, že František si určil mez, kterou nikdy nepřekročil. Počestný kritik se zarazí nad jednáním dr. Výtažky, který zůstal roli mnoho dlužen (a nechtěl, mizera, nic vrátit). Do soutěže o sportovní pohár nepustí přeborníka, jenž podal průměrný výkon, takže se neodchýlil od průměru. Matematik zdůrazní klad postavy, zoologovi se zazdá, že naopak měla hodně slabin, vzpěrač vyzdvihne to ostatní a pokud jde o mag-

kterých by se měli řídit, podobně jako se musí třeba fotbalový rozhodčí řídit pevnými pravidly. Domnívám se totiž, že práce porotců posuzujících divadelní představení je naprosto nesouměřitelná s prací rozhodčích v jakémkoliv sportovním odvětví. Nedovedu si také dobře představit, jak by tyto „jednotné these" měly vypadat, co všechno by v nich mělo být obsaženo a kdo z divadelních theoretiků nebo i praktiků by měl odvahu podobné these vypracovat.

Pochybuji, že práce členů divadelní poroty by se dala řídit nějakými jednotnými thesemi a domnívám se, že práce porot by se v tomto případě nevyhnutelně dostala na scestí a stávala by se šablonou. Jak na příklad dle jednotných thesí by bylo možno posuzovat tak rozdílná představení jako byla letos v Hronově „Jak přišla basa do nebe" a „Vassa Železnovová". V divadle vyskytuje se nepřeberné množství různých divadelních žánrů, vyžadujících naprosto odlišných inscenačních postupů a odlišných přístupů k různým předlohám a je vyloučeno, aby to vše mohlo být vtěsnáno do jakýchkoliv „jednotných thesí".

Jinak ovšem myšlenku školení porotců považuji za správnou a mělo by se o ní vážně uvažovat. Náplň tohoto školení by ovšem musela být asi poněkud jiná, než jak si ji představuje s. Patera. Ke zvýšení odborné úrovně krajských porot by jistě přispělo, kdyby každý kraj vysílal na národní přehlídku, která mu je místně příslušná, asi dva své členy, se kterými počítá jako s porotci. Tito „vyslanci" jednotlivých krajů mohli by tvořit při ústřední porotě dotyčné národní přehlídky poradní sbor po vzoru letošního Jiráskova Hronova. Takovouto praxi považoval bych za nejvhodnější školení krajských porotců. Tím nemíním říci, že jiné školení, zaměřené k divadelní theorii, dramaturgii, nebo jiným otázkám by nebylo užitečné.



Na hronovském Brechtově večeru vystoupil soubor Krajského domu osvěty KNV Praha v aktovce Pušky paní Carrarové

Nemohu se dále smířit s názorem s. Patery, že profesionální divadelníci měli by mít v porotách pouze poradní hlas. Že by zde měli vystupovat jen jako odborní poradci. A že o výsledcích soutěží si mají ochotníci rozhodovat sami. Myslím, že tím bychom neprokázali profesionálním pracovníkům příliš mnoho důvěry a že bychom též neprokázali, jak si jejich pomoci, kterou ochotnickému divadlu poskytují, vážíme. Budou-li profesionální pracovníci zasedat v porotách, bude zde jistě více záruky objektivního hodnocení soutěžních představení, než kdyby o nich rozhodovali pouze ochotníci, kteří spíše než pracovník profesionální mohou být „fanoušky" toho neb onoho souboru. A to nepřihlížím k tomu, že to byli vždy právě profesionální divadelní pracovníci, kteří jako členové porot předávali nám ochotníkům své bohaté zkušenosti a byli nám zdrojem velkého poučení. (Viz letos na Hronově s. Taub a loňského roku s. Želenský.) Je jistě v zájmu dalšího vývoje a růstu ochotnického divadelnictví, abychom se od profesionálů ještě více učili a abychom je pro práci s lidovými divadelníky získávali. *(Dokončení příště)*

PŘED ZÁVĚREM DISKUSE OČEKÁVÁME JEŠTĚ TVŮJ PŘÍSPĚVEK

---

netické úkazy, fysik odhalí jádro a pronese: Lízinka byla přitažlivá. Sympatiemi zahrne kritik šplhavce, který dosáhl vytčeného cíle, i úderníka, jehož výkon se prudce odrážel od rutinovaného výkonu ostatních. Podle věty: „Slavný monolog vodníka pod vodou odpovídal celkovému ladění hry" se pozná stanovisko hudebního znalce. Vojensko-takticky založený posudkář neskrblí chválou nad vojenským uměním Žoliny, který se přiblížil značně postavě loupežníka. (Žolinovi je třeba jen vytknout, že se měl spíš plížit, jistě by ho byl dostal.) Bezútěšná však se nabízí představa, že kompars ovládl scénu. Je to věc neslýchaná, ale je nutno věřit kritikovi. Musí to být hrozná rána pro režiséra, když se pár lidí v zákulisí z ničeho nic utrhne, okupují jeviště, rozkradou před očima diváků rekvisity a kulisy a sólistům vrazí roubíky do úst. Hasičům dalo jistě hodně práce přemluvit ty potrhlíky, aby se nedali ještě v nadplánu do trhání prken v podlaze a nerozdělali si ohníček.

Ale jsou ještě hroznější okamžiky. Vyjde-li náhodou inspicientovi rána z kapslovky, často se stane, že se Antonín na jevišti zastřelí; a to zrovna když se zdá, že se už rozehrává a už by mu to mohlo jít. Tato dvojnásobná tragedie nakazí pero referentovo, takže kousek dál stojí: Podobně se s rolemi vypořádali i ostatní představitelé. Vznikne tak kompletní sebevražda jednajících osob, která působí drásavě. Ale je to výhodné s hlediska štkajícího obecenstva, jež přijde domů o půl hodiny dřív, i s hlediska režiséra, který si oddechne, neboť na jevišti se nemůže nic zkazit, když nikdo nemá už co hrát.

Pokud se týká výpravy, kulantní a zaběhnuté výrazy (jako: vkusná, nevtíravá, zarážela, působila klidným dojmem) se mohou vhodně nahradit rčením: Velkým překvapením byla scéna. Když se kulisy vyhrabou z půdy, napíše se, že scéna byla původní a každý tomu rozumí. Po zmínce o osvětlení si dá kritisující záležet na závěru, o kterém má každý čtenář mínění, že se dělá snadno. Právě opak je pravdou! Totiž — byl by pravdou, kdyby tu nebylo tajemství kritikova úspěchu, který spočívá v receptu, jak kritiku hnísti. V závěru kritik tančí závojový tanec, jímž odvrací možnost budoucích insultací a zajišťuje si další pozvání ke kritice, neboť odmítnutí by nepřežil. Proto recept doporučuje tento osvědčený závěr:

Hra celkem splnila* své poslání. Místy byla dobře* propracována. Bohatá paleta povah přispěla* velkou měrou k jejímu prokreslení. Představení mělo jinak dobrou* úroveň, až na prudký* spád. Herci někde přecenili* své síly a ujeli,* ale zůstalo* jejich zásluhou, že se hra neprotáhla* nad obvyklou délku. Hráli* s elánem jim vlastním a získali* si diváky. Avšak při větším zamyšlení nad hrou se mohlo* dosáhnout většího účinu. I scéna vyzněla tentokrát vkusně*, ač nebyla bez stínů.* (Jen tak dál, soudruzi!). Práci souboru bychom mohli označit jako příkladnou.* Za takovou práci děkujeme!**

Nakonec by mohlo stát kartářčino konejšivé: Z ničeho si nic nedělejte. Vše v dobré se obrátí, vy zase jmění nabudete a nepřátelé se k vám budou po kolenou lísati.

Tajemství je odhaleno. Proto, slovutní kritici, nasaďte zástěry, s chutí do práce a zlomte si vaz!

---

* Nehodící se nahraď protikladem.
** Hodí se po každé.

LEONOVOVI „JEZEVCI“ V DRAMATICKÉ PODOBĚ

Nedávno se objevil nový český (Hulákův) překlad Leonovova románu „Jezevci“. Leonov jej psal roku 1923 a v první polovině roku 1924 a v samostatném, nezkráceném vydání jej prvně uveřejnil roku 1925. V roce 1927 se pak „Jezevci“ objevili na jevišti Vachtangovova divadla v dramatisaci svého autora. A tak je tento titul pro Leonovovu tvorbu dvakrát významný: jako první román a jako první divadelní hra. Román je teď naším čtenářům přístupný v novém překladu. O divadelní hře stojí za to aspoň stručně promluvit.

„Jezevci“ jsou jen jednou z mnoha dramatisací významných soudobých próz, vzniklých z iniciativy sovětských divadelních souborů, jež se v této době snažily přitáhnout různé autory k spolupráci s divadlem: tak se na příklad na jevišti Vachtangovova divadla objevila už v roce 1925 Sejfullinové „Viriněja“, v divadle MGSPS roku 1926 Gladkovův „Cement“ a 1927 Furmanovova a Polivanovova „Vzpoura“, tak vznikl v Moskevském uměleckém divadle roku 1927 Ivanovův „Obrněný vlak 14-69“.

Nejde o náhodnou shodu. Orientace řady divadel na soudobou sovětskou prózu je v té době součástí zákonitého procesu:

Je-li pro sovětskou prózu už v první polovině dvacátých let charakteristický přesun od primitivní fotografie a reportážního dojmu k epické obsažnosti řady větších próz i velkých románových děl, mezi něž patří vedle Malyškinova „Pádu Dairu“, Furmanovova „Čapajeva“, Serafimovičova „Železného proudu“, Gladkovova „Cementu“ a dalších i Leonovovi „Jezevci“, je vývoj sovětské dramatiky méně výrazný.

Primitivnost agitky, abstraktní všeobecnost plakátové dramatiky, schematismus a melodramatičnost t. zv. „komedie ze života“ však už neodpovídá potenciální tendenci sovětského divadla k mnohostrannějšímu vyjádření současnosti. Dostatek životního materiálu k takovému vyjádření skutečnosti může tedy v této době poskytnout divadlu nejspíš próza. A proto se řada divadel v polovině dvacátých let obrací buď přímo k určitým dílům některých současných prozaiků, aby s nimi pracovala na jejich dramatisaci, nebo se při výběru autorů původních her zaměřuje spíše na prozaiky, kteří si s sebou přinášejí větší zásobu životního materiálu, než by mohla těmto divadlům poskytnout soudobá dramatická literatura.

V tom spočívá také největší význam uváděných dramatisací, jež většinou trpí řadou nedostatků v dramatické výstavbě, vyplývajících z toho, že většina dramatisátorů vlastních prozaických děl se tu vůbec prvně setkávala s divadlem. V tom spočívá také hlavní přínos „Jezevců“ pro vývoj sovětské dramatiky a divadla té doby, neboť jinak má první Leonovovo dramatické dílo všechny znaky dramatisace.

Bohatě rozčleněné vyprávění o protisovětské vzpouře staré temné ruské vesnice má v románu tři části. První část, věnovanou životu moskevského Zarjaďjí na prahu války, nespojuje s ostatními dvěma jen předhistorie osudu hlavních postav „mužického“ povstání (Jegora Brykina, kupecké dcerky Nasti a Semjona a Pavla, dvou bratří, které pak osud postavil proti sobě jako hlavní představitele obou bojujících stran: povstalců a revoluční moci). Obraz života předrevolučního Zarjaďjí a historie Semjonovy, Pavlovy a Brykinovy rodné vesnice mají v románu nejen tuto vnější dějovou, ale daleko hlubší myšlenkovou souvislost. Neboť ve vzpouře vorovských jako by proti revoluci povstalo celé staré, temné Rusko drobných vlastníků se svou primitivní majetnickou filosofií.



Leonid Leonov

Semjonův odpor proti městu vyplynul z jeho zarjaďských zkušeností. A jeho odpor proti revoluční moci vyplynul z toho, že v ní uviděl projev zhoubného působení města na život vesnice, v níž se narodil a k níž patřil. „Není rozdíl v tom, kdo je tam... ve městě... my všichni jsme stejně — mužici!“ Semjonova tragedie spočívá právě v tom, že chtěl vytáhnout do boje proti tomu, co poznal v Zarjaďjí, v čele hnutí, které mělo v podstatě stejné sociální kořeny.

Proto má obraz zarjaďského života v románu tak důležité místo. V dramatisaci se však musel vměstnat do dvou obrazů prvního jednání, takže z něho nemohlo být víc, než náčrt prostředí, v němž se vedle řady episodních postav, které se dál už ve hře neobjevují, seznamujeme prvně i s některými hlavními osobami hry. Nejcharakterističtější podrobnosti byly zachovány, ale při nutné zkratkovitosti jejich dramatického přetlumočení ztratily svou vnitřní vývojovou logiku a změnily se v ilustraci. A to je téměř pro celou hru příznačné.

Do hry byly vtěsnány nejdůležitější a nejcharakterističtější románové výjevy, které z ní dělají sled zajímavých episod, působících přes bohatost životního materiálu a výraznou charakteristiku velkého množství postav značně úryvkovitě. Dramatisace zachovává v podstatě dějový postup románu a jím a nikoliv logikou jednání postav je zejména v prvních dvou jednáních určena její výstavba.

Podle vlastního výroku chtěl Leonov původně napsat čtyraktovou hru o Jegoru Brykinovi, v níž by se těžiště přeneslo zřejmě z širokého obrazu událostí, vylíčených v románu, na psychologické drama jednoho člověka, který se stal jejich účastníkem. Divadlu však šlo především o široký obraz třídního boje v porevoluční vesnici, který by se soustřeďoval kolem příběhu dvou bratří, Semjona a Pavla, jako hlavních představitelů obou bojujících stran.

„Na jedné straně město, proletariát, rozum, organisace, boj za lepší budoucnost všeho lidstva; na druhé straně maloburžoasní anarchická živelnost, místo rozumu instinkt, místo organisace chaos, místo obecného blaha pracujících zájem vlastní zvonice. Nevyhnutelnost vnitřního rozkladu a rozpadu „zeleného“ rolnického hnutí, nevyhnutelnost organického vnitřního vítězství města, nakonec pak nevyhnutelnost svazku města s vesnicí na základě zachování vedoucí úlohy proletariátu v tomto svazku“ — tak charakterisoval ideu představení „Jezevců“ jeho režisér B. Zachava.

Hra, jak ji Leonov napsal, v podstatě odpovídá tomuto schematu. Jednotlivé románové výjevy, jež do ní byly převzaty, ilustrují nejcharakterističtější vývojové stupně konfliktu, charakterisují jeho nejtypičtější představitele a nejsou přitom schematické, poněvadž vynikají bohatstvím životních podrobností a výraznou kresbou charakterů hlavních postav, obklopených množstvím episodních figur, doplňujících obraz prostředí.

Avšak mimo to, že zůstávají jen ilustracemi, nemohly se do nich vtěsnat všechny důležité podrobnosti románového příběhu. A tak zůstaly ve hře neprokresleny především postavy komisařů a představitelů revoluční moci ve vsi a ztratila svůj význam postava „sovětského mužika“ Pantěleje Čmeljova, kterou nebylo možné v jednom obrazu rozvinout do té podoby, jakou má v románu.

Tak zůstali „Jezevci“ ve své dramatické podobě v podstatě jen přepisem prozaického díla svého autora, který se tu prvně setkal s jevištěm. Avšak tím, že pro scénické provedení zprostředkovali bohatý životní materiál původní prozaické předlohy, stali se jednou z her, které sovětskému divadlu daly možnost mnohostranněji vyjádřit revoluční skutečnost a připravit půdu pro vznik her s trvalejší platností, mezi nimiž dramata Leonovova (přes „Untilovsk“, „Polovčanské sady“ až k „Vánici“, „Obyčejnému člověku“, „Vpádu“ a „Zlatému kočáru“) zaujímají jedno z nejpřednějších míst.

JAROSLAV VOSTRÝ

BRITSKÝ HRONOV

M. MYSON
divadelní kritik londýnského Daily Worker

Jak se dovídám, konal se u vás nedávno jako každý rok ochotnický festival v Hronově, a proto bych rád těm vašim čtenářům, kteří mají zájem o neprofesionální divadelnictví, pověděl něco o Národním dramatickém festivalu ve Velké Britannii (National Festival of Community Drama in Great Britain).

Náš festival organisuje Britská dramatická liga (British Drama League), která vznikla před 38 lety, aby podporovala rozvoj divadelního umění a upevňovala jeho spojení s každodenním životem. Činnost Britské dramatické ligy se neomezuje na organisování a pořádání každoročního festivalu, ačkoli právě toto tvoří důležitou a všeobecně populární stránku její práce. Naše Dramatická liga také pořádá kursy pro režiséry, umělecké vedoucí, divadelní výtvarníky a všechny pracovníky zabývající se technickou stránkou divadelní práce, radí a podává informace o všech divadelnických problémech, organisuje přednáškové cykly pro pracovníky v divadle pro děti a mládež a vlastní největší sbírku divadelních her a knih o divadle, jaká ve Velké Britannii existuje — je v ní přes sto tisíc svazků. Členy ligy se mohou stát jednotlivci a také celé ochotnické soubory, jichž je u nás mnoho, a to jak ve městech, tak na vesnicích.

Jak už jsem se zmínil, organisování výročního ochotnického festivalu tvoří důležitou složku činnosti Dramatické ligy, složku, která na sebe poutá všestrannou pozornost. Soutěž, jejímž je festival vyvrcholením, má dvě kola. V prvním kole končí buď místními nebo oblastními přehlídkami. Letos soutěžilo v prvním kole skoro tisíc souborů. (V Československu skoro pět tisíc bez souborů dětských a mládežnických. Poznámka J. P.) Byly mezi nimi soubory všech možných druhů i velikostí a také velmi různé úrovně, soubory z Anglie, Skotska, Walesu a Severního Irska. Z místních a oblastních přehlídek postupují vítězné soubory do vlastní soutěže, která má tři stupně, organisované už výhradně Britskou dramatickou ligou. První stupeň se nazývá okrskové finale a vítězové z něho postupují do finale okruhového, při čemž vlastní Anglie je pro toto stadium soutěže rozdělena do tří okruhů: severního, západního a východního. Vítěz okruhové přehlídky získává cenu Anglie a účastní se dalšího stupně soutěže o cenu celostátní, kterou získá v soutěži s vítězi dalších tří okruhů, jež tvoří Skotsko, Wales a Severní Irsko.

Letošní celostátní festival přinesl jedno z nejpřekvapivějších a nejuspokojivějších vítězství, jaké jen si je možno v soutěži tohoto druhu představit. Je třeba znovu připomenout, že mezi skoro tisícem souborů přihlášených do prvního kola byly všechny možné druhy ochotnických kolektivů a skupin od velkých společností pracujících na obchodním základě, které obyčejně netrpí nedostatkem finančních prostředků, a proto nemusí šetřit na výdajích na výpravu a kostymy, až po malé, těžce se probíjející skupinky, které často mají velké obtíže se sháněním peněz nezbytných i k minimálnímu provozu. Je proto tím pozoruhodnější, že nejen cenu Anglie, ale později téhož dne v soutěži se Skoty, Walesany a Iry i cenu celostátní získala skupina mladých dělnických herců a hereček z Klubu mládeže v průmyslovém městě Middlesborough. Byl to úspěch vskutku nádherný, neboť tito mladí lidé zvítězili v jediném dnu nad vítězi z let 1954, 1955 i 1956, kteří se všichni probojovali také do posledního stupně soutěže letošní.

Několik dní později jsem potkal Andrého Van Gyseghema, známého herce a režiséra, který byl porotcem anglické okruhové přehlídky. Řekl mi, že práce těchto mladých lidí na něho učinila nesmírný dojem. Jejich rozhodné vítězství na celostátní přehlídce je podle jeho názoru o to cennější, že porotcem v tomto vrcholném stupni soutěže byl Michael Macowan, bývalý vedoucí divadelního odboru Britského státního výboru pro umění a nyní přední člen profesorského sboru Ústřední školy přednesu a divadelního umění (Central School of Speech and Drama). (V britských ochotnických soutěžích není systém porot, nýbrž jediných porotců. Pozn. J. P.)

Vzhledem k svému mladému věku hrají členové tohoto vynikajícího souboru většinou teprve krátkou dobu. Jejich režisér vybral pro soutěž hru J. A. S. Copparda „Ubohá historie", v níž vystupují symbolické postavy Paměť, Strach, Žárlivost, Vztek a s nimi Rozum a jemu sloužící poslové Oko a Ucho. Děj se odehrává v mysli člověka, který postrádá všechny lepší vlastnosti lidských bytostí.

Domnívám se, že moji čeští přátelé budou se mnou souhlasit, když řeknu, že toto nádherné vítězství už samo o sobě hovoří jednoznačně o dobré umělecké práci mladých divadelníků z Grangetown Boys Clubu i jejich režiséra a že si všichni zaslouží uznání nejen za své úspěchy na poli umění, nýbrž i za to, že podali důkaz, že si mládež ne vždycky zasluhuje od nás starších, kteří si někdy myslíváme, že rozumíme všemu nejlíp, odmítavé kritiky svého jednání.

V závěru chci upozornit na jednu podrobnost, která bude vás v Československu zvlášť zajímat. Jeden ze souborů, absolutní vítěz z roku 1954, který se i letos probojoval na celostátní přehlídku a byl předstižen jenom mládežnickým souborem z Middlesborough, soutěžil s prvním dějstvím po celém světě proslulé hry bratří Čapků „Ze života hmyzu". Vidíte tedy, že mezi vaším divadelnictvím a naším, jak se projevilo na letošním ročníku celostátní soutěže britských ochotníků, i tady jsou styčné body.

Přeložil Jiří Pober

NÁŠ TYP

I. A. Krylova známe všichni jako autora bajek, proslulých na celém světě. Méně jej už známe jako dramatika a skoro neznámá je na příklad jeho rozkošná jednoaktová komedie *„Ponaučení dcerkám"*. Vtipně utkána z drobných, pointovaných situací, vysmívá se ponižujícímu napodobování všeho, co pochází z ciziny, na příběhu dvou statkářských dcerek, kterým tento bezhlavý obdiv vštípila jejich francouzská vychovatelka ve městě. Otec si je proto odvezl k sobě na venkov, aby je tomu odnaučil. Mluvit jim dovolil pouze rusky, zakázal plést do hovoru stále francouzská slova a staré chůvě nařídil, aby je při tom hlídala na každém kroku. Dívky „trpí", ale brzy se samy pořádně zesměšní za své pohrdání mateřským jazykem a prostředím. Postará se o to ženich jejich komorné, sluha Semjon, který se před nimi vydává za francouzského markýze a zaslepené dívky jeho komedii neprohlédnou. A když vyjde nakonec všechno najevo, je ještě od jejich otce odměněn.

Také mistr ruské satiry Saltykov-Ščedrin na naše jeviště ještě nepronikl. A přitom uvedení na příklad jeho dramatické črty *„Dopoledne u Chrepťugina"* bylo by určitě jak herecky vděčnou příležitostí, tak i účinnou podívanou pro diváky. Jak zajímavá a do důsledku mistrovsky individualisovaná je celá ta galerie přátel — příživníků, kteří navštěvují salon zbohatlíka Chrepťugina. Jejich kapsy jsou bez dna na přijímání úplatků, které jim neustále podstrkuje za jejich sliby a projevy náklonnosti Chrepťugin, toužící získat šlechtický titul. Ovšem autor nezůstal jen u přesně viděných a věrně zachycených portrétů této salonní společnosti. Vytvořil z těchto drobných portrétů živý obraz celé tehdejší velké společnosti.

„Petrohradský lichvář" ruského básníka-demokrata N. A. Někrasova, vaudeville jiskřící rozmarem, temperamentem a citem, je zase hravý příběh lichváře, napáleného za své vlastní peníze. Proložený písničkami, pohybuje se až na hranici mezi pravděpodobností a nepravděpodobností — jak tomu také vždy u tohoto žánru musí být — a zpestří naše jeviště zase jinak. Příběh to není nijak komplikovaný. Odmítaný nápadník lichvářovy dcery mu namluví, že jeden obraz v jeho skladišti, haraburdí, které dostal od dlužníků do zástavy, má nesmírnou cenu. Dokonce pošle k lichváři i domnělého zájemce o obraz, a výsledek je, že jinak tolik prohnaný lichvář je podveden a doplácí na to svými penězi. Nakonec je dostane zpátky, ale musí dříve požehnat své dceři k sňatku s jejím nápadníkem.

Poněvadž jde u všech tří autorů o hry jednoaktové, bude tedy jejich vydání pro ochotnické soubory v edici Hry lidového jeviště nejen žánrovým zpestřením jejich repertoáru a příležitostí k jeho rozšíření o další novinky. Bude tím zároveň vyhověno i jejich zvýšenému zájmu o t. zv. malé umělecké formy.

-Ber

CO HRÁT Z PŮVODNÍ ČESKÉ TVORBY PRO DĚTI

DRAHOMÍRA ČEPORANOVÁ

(Dokončení)

Vedle těchto tří her, jež pokládáme v posledních 2—3 letech za nejlepší (úmyslně nehovoříme na př. o hrách K. Dittlera — „Sůl nad zlato“ — které jsou našim mládežnickým divadlům i ochotnickým souborům dostatečně známy), upozorňujeme ještě na několik her, jež sice zdaleka nedosahují úrovně her Pavlíčkových, Waltrové a Lichého, nicméně — za nynější situace — jsme nuceni s nimi počítat a doporučit je souborům jako hry schopné života.

Právě skupina těchto her potvrzuje, jak našimi uměleckými projevy pronikl schematismus, jehož se jen těžce zbavujeme. Přece však není zde tak očividný jako ve hrách, které jsme uváděli na začátku. Nejčastěji dochází ke schematismu v závěru her, kde jako by se autor náhle zalekl, že ideu hry nevyjádřil dětem dost jasně, a proto ji zdůrazňuje ještě promluvou, konečným poučením, v němž proklamuje současné názory o úloze revolučních sil, současný vládní systém a pod. I samotný záměr je co nejvíce zjednodušen, protože se autor bojí, že by děti složitější myšlenku nepochopily. Průměrné jsou tyto hry nejen po stránce thematické a ideové, ale i po stránce dramatické.

Do této skupiny zařazujeme pohádkovou hru M. Zbavitele „Čarovné dudy“. Známý motiv — „stolečku, prostři se“ a „obušku, z pytle ven“ — autor poněkud pozměnil. Hrdina hry Martin dostane dvakrát za sebou čarovné dudy. Za zvuku prvních dud vystoupí „hodný“ dudáček a přináší majiteli dud jídlo, za zvuku druhých dud vystoupí „zlý“ dudáček a bije kolem sebe všechny přítomné, majitele dud nevyjímaje. Srovnáním této hry s pohádkami Pavlíčkovými vidíme ihned nedotvořenost a nedomyšlenost myšlenky Zbavitelovy hry. Kouzlo tu vykoná veškerou práci za člověka. Autor zřejmě tento nedostatek sám pociťuje, a proto v závěru říká Martin: „... Ale musíme být, šašku, rozumní. Nesmíme spoléhat jenom na dudy, to se mi už jednou nevyplatilo.“ To je však jen these, protože Martinovi se v podstatě vyplatilo na dudy spoléhat, ale nevyplatilo se mu je (dudy s „hodným“ dudáčkem) prodat. Tato věta má ujasnit to, co neřekla hra. A to je ovšem pro děti málo názorné. Je to také prostředek nedramatický. Tak může dokonce vzniknout i dojem, že jde především o podívanou na převeliký zmatek, ke kterému dojde, když se všichni snaží dostat z dosahu „zlého“ dudáčka. Vlastním vítězem je tu jen kouzlo. Autor si tuto skutečnost zřejmě uvědomuje, a proto usiluje ve II. obraze o zachycení Martinova duševního stavu, když o výživu své rodiny má postaráno tak dobře, že sám nemusí nic dělat. Tento motiv se však v dalším průběhu děje zcela vytrácí. Tak ani II. obraz nemůže zahladit thesovitost pohádky. Tyto nedostatky, k nimž patří i „uvědomělý“ šašek, zachraňuje jen dobrá dramatická stavba hry.

Průměru dosahuje také pohádka M. Seemanna „Jak Jaromil k štěstí přišel“, zachovávající epický ráz, styl i větnou stavbu originálu se zjednodušujícími znaky naší současné vládní soustavy — pracující vládce se má opírat o lid.

Zajímavý, ale ne dost domyšlený námět — člověk potrestaný za to, že toužil mít se dobře bez práce, se vykupuje svou touhou po práci a tím, že někoho jiného — obra — naučí pracovat — má pohádková hra J. Hanzálkové „V práci je štěstí života“. Nedomyšlenost je v samém záměru hry: autorka vidí smysl života v práci. Základem lidského štěstí práce jistě je, ale přece jen nemůže být samým smyslem života. Oč hlouběji jde na příklad Waltrová ve „Zlaté kachně“, která vidí smysl života nejen v práci, ale i ve vztahu člověka k člověku. Záměr hry je také oslaben ve druhé polovině hry tím, že je to obr, který se naučí pracovat, obr, který není schopen samostatně myslet a musí mít proto vedle sebe vždy nějakého rádce. Proto mu práce není štěstím života, octne-li se bez svého rádce a cítí se šťasten teprve tehdy, když našel člověka, který by usměrňoval jeho činnost. Tak sama idea hry nese v sobě rozpor. Ale i přes tyto závažné nedostatky zasluhuje pozornosti, neboť autorka zdařile kreslí ústřední postavu ševce Blechy, jeho rozháranost, roztěkanost, nespokojenost, když se nemusí starat o svůj chléb, i figurky kolem něho.

Zmínky zasluhují i dvě pohádky z Dálného Východu: čínská pohádka K. Voglové „Zlá princezna a tři mandarini“ a mongolská pohádka K. Horáka — Z. Hapsaly „Tři pytle pravdy“. Obě staví do konfliktu krutého vládce a prostého člověka. Obě však jsou v závěru také provanuty vůlí autorů dát osobám pohádky dnešní, moderní názory. V čínské pohádce poráží Šťastný hoch princeznu, stává se vládcem země, ruší císařství a vybízí všechny lidi k spolupráci na vládě, k práci a svornosti. V mongolské pohádce zas prostý pastýř vítězí nad Chánem. Autorům však pouhé vítěz-



Královská rodina z pohádky O slunečníku, měsíčníku a větrníku (soubor ZK Mototechna Olomouc)

ství nestačí, a proto pastýř musí ještě pronést thesi: „Jdu do stepi. Ale vrátím se jednou a nebudu sám. Přijdou nás tisíce. Budeme jako stepní bouře a smeteme tě a všechno tvoje bohatství." Pohádky však, zejména „Tři pytle pravdy", mají v sobě kus východní moudrosti i vtipu, klidu i vzruchu a koloritu.

Nesložitý, ale výchovný záměr — naučit děti kázni, poslouchat a plnit přání rodičů — má pohádková hra „Stříbrná studánka", kterou upravil F. Wenig podle pohádky Josefa Kožíška „Stříbrná pohádka" (vyšla po prvé v knize „Chudobky z cest", nakladatelství Hynek v Praze roku 1901). Základem hry jsou dva známé motivy o živé vodě a neposlušných dětech zakletých proto ve zvířata. Autor má smysl pro dramatický rozvoj jednoduchého děje (exposice: několik slov a obraz situace je před námi. Ve zkratce vypoví i dlouhý děj), a proto jistě může pohádka dobře plnit svůj úkol.

Do této skupiny her zařazujeme i pohádku V. Novotné „Zlatá rybka" a M. Markové „Zlatá nit". „Zlatá rybka" je v podstatě dramatisace Puškinovy pohádky „O rybáři a rybce". Všechno úsilí V. Novotné se soustřeďuje přímo k pedagogicky názornému zachycení hlavní myšlenky — kam vede a jak nahlodává lidský charakter nenasytná touha po bohatství a moci. Autorka se však opírá o šablonovité postavy a ilustrativní dialogy. Nefunkční zasazení postavy vodníka a pro podívanou určená baletní vložka vodních žínek zaměřuje pak pohádku k zcela jinému účelu. Tak je hra ochuzena o hodnoty básnické i dramatické.

Zajímavější je druhá pohádka — „Zlatá nit" — jak samým námětem — venkovské děvče si pomáhá lží v touze získat lásku knížete, jež by je málem zahubila a teprve pak ocení opravdovou lásku prostého sloužícího — tak zpěvným veršem, připomínajícím národní písně. Autorka ve snaze potlačit zázrak na míru co nejmenší dosáhla protipólu — násilnosti — používá dvojí nelogické náhody. Zato však má smysl pro psychologické zvládnutí hlavní postavy — Helenky, v níž hradní ovzduší začíná vyvolávat i touhu po bohatství.

Ze stručného přehledu poznáváme, jak toto pole umělecké činnosti je dramaticky opomíjeno. Nelze říci, že je her málo. Kvantitativně na tom nejsme tak zle. Zato hodnota her pro děti je velmi problematická. Proto často musíme vzít za vděk hrami, které bychom nemohli považovat ani za průměrné, kdybychom na ně měli brát měřítka jako na ostatní dramatickou literaturu. Právě tento úsek dramatické tvorby zabředl do schematismu nejvíce. Jde tu o dvojí proud schematismu. Autoři her pro děti stojí jednak pod vlivy pohádkového braku ještě z dob předválečných, jednak pod vlivy nesprávných socialisujících tendencí, jak se utvářely v letech nedávno minulých. Při tom hledí na děti — mnohdy aniž si to uvědomují — s posice dospělého člověka, který shlíží na tu drobotinu kolem sebe s patřičným pocitem své rozumové převahy a který děti vychovává a poučuje — i zabavuje. Ve své tvorbě by měli autoři vycházet z dětské zvídavosti, z touhy po nových a nových poznatcích, jakožto projevu inteligence a myšlení. Zapomíná se také na to, že děti nenadchne jen a jen pohádka (viz pohádky J. Čapka: Povídání o pejskovi a kočičce a K. Čapka). Proč na příklad nevznikla v poslední době ani jediná hra, která by zachycovala současné problémy, jež obklopují děti? Autoři volí raději pohodlnější cestu. Píší podle osvědčeného receptu, a proto tolik „zdialogisovaných" nebo jiným nedramatickým prostředkem postižených pohádek. S velkými nadějemi vítáme hry Lichého, Waltrové a Pavlíčka, který se zatím soustavněji dramatické literatuře pro děti věnuje. Doufejme, že se za nějaký čas takových autorů najde více.



Učitel Josef Klega z Ivančic vyfotografoval pionýry JSŠ v Jihlavě, jak se připravují na vystoupení v letním táboře u Zubří

CO HRAJÍ ČESKOSLOVENSKÁ DIVADLA V ŘÍJNU

Oslavy 40. výročí Velké říjnové revoluce jsou zároveň zkouškou širšího rozhledu dramaturgů. Ohlašované premiéry i výběr z dosavadního repertoáru divadel alespoň dokazují, že jejich hlavním smyslem je seznámit diváka při této příležitosti s bohatstvím ruské klasické a sovětské dramatiky, bez stopy oficiálnosti. Překvapuje především odvaha menších oblastních divadel, která uvádějí několik celostátních premiér.

Konečně se objevuje Čechovův Racek v inscenaci Divadla St. K. Neumanna v Libni. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého uvádí Gribojedovovo veršované drama Hoře z rozumu a Divadlo komedie Dostojevského Strýčinkův sen; D 34 připravuje Evžena Oněgina (volně dle Puškina veršem a hudbou E. F. Burian).

Dvakrát je ohlašován Višněvskij: Národní divadlo uvede jeho Optimistickou tragedii a První jízdní studují v Ústředním divadle československé armády, kde je připravována také hra Metelice Leonida Leonova, napsaná roku 1938. Alexandr Kornejčuk už vlastně zdomácněl na jevišti Realistického divadla, které připravuje jako novinku jeho hru Proč se hvězdy usmívaly. Významnou premiérou bude hra A. Tolstého Raketa v Komorním divadle a Štejnův Hotel Astoria v D 34. Ne nová, ale nesporně vhodně vybraná je Rozovova hra Šťastnou cestu v Divadle Jiřího Wolkra.

Drama Borise Gorbatova Jediná noc uvádí Krajské oblastní divadlo v Olomouci a Divadlo Petra Jilemnického v Žilině. Československou premiérou je také drama Alexeje Afinogenova Matka svých dětí v inscenaci Ukrajinského národního divadla v Prešově. Krajské oblastní divadlo v Hradci Králové připravuje dramatisaci slavného románu Alexeje Tolstého Křížová cesta, další dramatisací je Lavreněvův Jedenačtyřicátý v inscenaci Krajského oblastního divadla v Trutnově.

Dvě z největších děl ruské klasiky uvádějí Divadlo pracujících v Gottwaldově — Gorkého Vassu Železnovovou — a Jihočeské divadlo z Českých Budějovic: Čechovovy Tři sestry.

Z repertoáru, který už pevně zakotvil na našich scénách, si vybralo Státní divadlo v Košicích Pogodinova Muže s puškou, Krajské oblastní divadlo ve Varnsdorfu připravuje Kornejčukova Chirurga Platona Krečeta, Treněvovu Ljubov Jarovou Divadlo J. K. Tyla v Plzni; jedno z prvních porevolučních dramat, Višněvského Optimistickou tragedii, studuje Národní divadlo v Bratislavě a znovu ji uvádí (ze svého kmenového repertoáru) Jihočeské divadlo z Českých Budějovic. Leonovovo psychologické drama Zlatý kočár ohlašuje Severočeské divadlo v Liberci, Lavreněvův revoluční Přelom Státní divadlo v Brně a oblíbenou Rachmanovovu hru Profesor Poležajev Maďarské oblastní divadlo v Komárně. Půvabný vaudeville, Gladkovovu Věčně mladou historii v překladu a úpravě Pavla Kohouta připravuje Beskydské divadlo v Novém Jičíně.

Z celého tohoto přehledu je zřejmá snaha všech československých divadel, aby oslavy 40. výročí Velké říjnové revoluce byly i oživením repertoáru.

Pro ochotnické dramaturgy je výběr těchto her především zajímavým podnětem k hledání, rozhodně ne k opakování a kopírování. Žánrová šíře profesionálního repertoáru k oslavám výročí je ukázkou, že tentokrát dramaturgie pečlivě zkoumala podmínky v krajích, nejen technické podmínky divadla. Každá z těchto her má svůj plný, aktuální dosah a mnohé z nich znamenají obtížnou zkoušku umělecké vyspělosti. *sd*

O HARMONICKÉM POHYBU

JOŽKA ŠARŠEOVÁ,
laureátka státní ceny

Představa harmonického pohybu jevištních postav už dávno není tak jednoduchá jako v dobách, kdy byla prostě spjata s postavou víly nebo vyvolené krasavice. O harmonický fysický pohyb se dnes snažíme už ve školním tělocviku, v gymnastických kursech atd. a leckdo dosáhne krásné svalové koordinace.

Ale jeviště kromě této průpravy — abych tak řekla — osobní, má velké požadavky na pohyb harmonický v tom směru, aby odpovídal životu a charakteru vytvářené postavy. A to je těžší. Žádná z postav nemá jedno neměnné tělesné napětí, jako míval na příklad tragéd, hrdina, tak jak je dnes ještě vídáme v baletních představeních, kde je ve výrazovém umění dosti velké zpoždění.

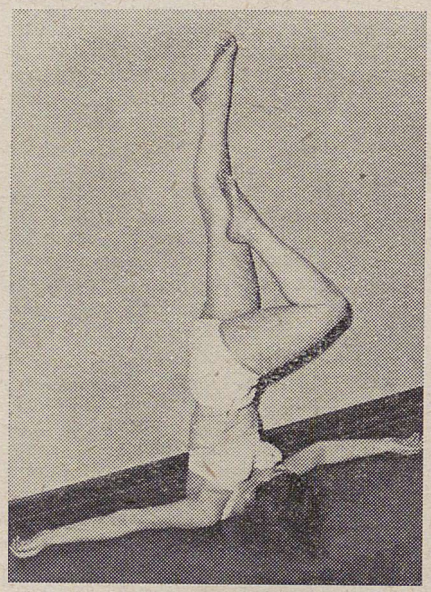
Aby pohyb herce byl harmonický — odpovídající jím vytvářené postavě hry, t. j. aby herec nehrál vždy jen sám sebe oblečeného do různých kostymů, musí si všímat nejen základních svalových napětí lidských typů, ale i dynamiky pohybu, která lidský typ teprve dokonale charakterisuje a vyjadřuje. A umět z těchto poznání postavit celou roli čistě a důsledně, je velké umění.

Posledně jsme si zkoušeli malou výrazovou etudu psanou proto, abychom si každý osobně uvědomili škálu svalového a nervového napětí i relaxace. Nyní si představte, *kolik různých typů lidí* — vás čtenářů — si tuto etudu zkoušelo. Mladých, starších, dívek, žen, mužů různých věkem, různých tělesnými proporcemi. S předpokladem, že jste si ji četli ve chvíli oddechu, bylo u všech *jedno duševní rozpoložení.*

Ale řekněme, že obsah této etudy by zastihl každého nečekaně: Překvapil by ho zamyšleného, zaujatého jeho prací, nebo v radostném rozpoložení, jiného opět ve starosti, v nějaké beztak již napjaté situaci. Jak velmi by si byly nepodobny nervové a pohybové reakce všech těchto lidí. Jak velké rozdíly by byly ve stupni napětí, rozdíly v pohybovém vyjádření, v uvolňujícím gestu, smíchu, co polotónů, stupňů v přechodu k pokračování v přerušené původní činnosti. Jak různé by byly v životě — ve skutečnosti reakce lidí, v té chvíli zoufalých, kterým někdo zemřel, lidí nacházejících se v neštěstí, v nesnázích, optimistů, pesimistů. Jaké množství variací jedné etudy!

A to jsme ještě nemluvili o pohybové rozdílnosti lidí, kterou vytváří různost povolání i charakterové vlastnosti. Jinak se pohybuje na příklad kožešník, jinak tesař, jinak lesník, jinak úředník atd. Opět jinak se pohybují ženy z rovin Hané, jinak ženičky z kopců Beskyd. Mají naprosto rozdílný krok i jiný pohyb paží atd. Způsob života i kraj vtiskuje postavě svůj znak. Pak ještě jsou lidé s klidnou, jiní s divokou „krví". Přistupujeme-li k roli, musíme takto pečlivě prostudovat duševní i fysické předpoklady postavy.

Abychom byli schopni „přetavovat" se do tělesných napětí jevištních postav jiného druhu, nežli jsme osobně sami, musíme ovšem nejdříve ovládat svůj osobitý harmonický pohyb. Dále pak se budeme učit výrazovým pohybovým variacím. Nejdříve *„já* v rozdílných situacích". Na příklad



variace v etudě: „Přeskočím plůtek!": a) cvičím si skákání; b) jdu na cizí jablka; c) honí mne zlý pes, zlý člověk; d) jdu tam za milou; atd.

Vytvoříme si z výrazových pohybových variací lákavé, malé episodky — akce s anekdotickým nebo vážným koncem. Na těchto variacích se naučíme co nejvěrněji se přizpůsobovat situacím, okolnostem. Nebudeme-li přehrávat situace komické, nýbrž naplno je prožívat steině vážně jako situace lyrické a tragické, naučíme se na podobných etudách nejen pravdivosti prožitku, ale i pohybovému zvýraznění. A touto elastičností pohybové výraznosti dojdeme později také ke ztělesňování postav — rolí i zcela odlišných od naší přirozené povahy a postavy.

Ale nejdříve musíme ovládat harmonický pohyb svůj a proto vás opět upoutávám na několik cviků, kterými se budu snažit dát vám pocítit harmonický pohyb plynoucí celým tělem.

1. V prostě, aktivní chůzi vpřed se vyhoupávejte na pološpičku stojné nohy, zatím co druhá přednožuje k dalšímu kroku. Pažemi švihejte střídavě vpřed a vzad proti sobě. Jděte lehce a svižně. Tímto protipohybem nohou a paží prociťujete všechno zádové i přední svalstvo trupu, páteř, krk a hlava se napřimují; když stojnou nohou je levá, pak levá ruka je vpředu a naopak. Po chvíli cviku, když už pohyb pravidelně plyne, vnímáme jej celým tělem, až do všech konečků prstů a temene hlavy.

2. Přidržte se desky stolu nebo stěny a stůjte rovně. Chodidla u sebe patami i špičkami. Kolena pokrčte. A nyní — při pokrčených kolenech — vykleňte naráz oba nárty chodidel. Tím vznikl impuls pohybu, který nyní povedeme vzhůru: protáhneme kolena, pak kyčelní klouby, při čemž vypneme kupředu slabiny, vztyčujeme páteř (vlnovkou jako při kočičím hřbetu) do výše a jen co pohyb vyběhne hlavou do prostoru, dosednou nám chodidla na zem a pokrčí opět kolena. A již začínáme tento pohyb znovu vyklenutím nártů atd. — Trpělivě cvičte tento vlnivý pohyb, znovu a znovu, abyste dosáhli skutečně hladkosti a plynulosti pohybu nikde v těle nepřerušované. Pak už se pustíte stolu či stěny, a paže se vám připojí do pohybu, buď jako pokračování do výše, nebo podél těla.

3. Třetí a dnes poslední cvik. Jako průpravu k pohybové tělesné harmonii si u zdi uděláme cvik podle obrázku. Pěkně volně s nejmenší námahou a správným dechem vztyčíme trup a nohy nahoru podle stěny. Nohama si tam můžete cvičit roznožky jako když plavete, přetáčet pánev a dotýkat se skrčeným kolenem stěny po obou stranách těla, střídavě krčit, natahovat kolena, napříč i přímo atd., atd.

Volně pak, bez opření u zdi se vyšvihujte do výše oběma nohama současně a dopadejte zpět na špičky obou chodidel, zatím co pánev zůstane zvednutá a teprve dodatečně se položí na zem. Ale tu již opět vymršťujeme nohy do výše, do „rybího švihu", který je možno dělat do nekonečna. Jen výška vyšvihnutí nohou a hladkost dopadu se musí neustále zlepšovat. Těmito cviky koordinujeme svalovou práci celého těla.

WOLKRŮV PROSTĚJOV PRO VŠECHNY KRAJE

Odbor školství a kultury KNV v Olomouci po zkušenostech z letošní krajské přehlídky přednašečů — I. Wolkrova Prostějova — pořádané 30. a 31. března 1957 v básníkově rodišti, přichází nyní se záslužným návrhem, aby se tato významná a letos znamenitě organisovaná přehlídka stala celonárodní programovou soutěží uměleckého přednesu. Akce se mají zúčastnit v příštím roce nejlepší recitátoři a přednašeči prózy v krajských delegacích v soutěži dvou kategorií — od 15 do 18 let a nad 18 let. Návrh, který je pochopitelně ve značně širším rozsahu, poslali olomoučtí kulturní pracovníci ministerstvu školství a kultury, předsednictvu Svazu čs. spisovatelů, Ústřednímu domu lidové tvořivosti a kanceláři Divadelní Žatvy v Praze. Dotazy, náměty nebo námitky zasílejte odboru školství a kultury KNV v Olomouci, k rukám R. Pogody.

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

NADĚJKOV. Docela obyčejné, jen rukou psané plakáty už čtrnáct dnů před premiérou ohlašovaly i v okolních obcích, že v Nadějkově bude divadlo: Divadelní kroužek osvětové besedy sehraje v sobotu 31. srpna a v neděli 1. září veselohru Aloise Jiráska „Magdalena Dobromila Rettigová“ vždy od 20 hodin v sále u Jandů. Kolik bylo asi těch, kteří se nad touto kulturní událostí celého městečka zamysleli a řekli: žně — a ochotníci ohlašují premiéru? I přes pilné polní práce — soubor totiž tvoří většinou zemědělci nebo ti, jimž ležela sklizeň úrody na srdci a pomáhají při žních — dovedlo si dvacet herců vyšetřit volné chvíle. Na zkoušky přicházeli přímo s pole, od mlátičky, mnohokrát bez večeře. František Sazima měl jen roli muzikanta Všetečky. Z odpolední směny, dělá v Závodě první pětiletky v Milevsku, ho přivážel autobus až hodinu před půlnocí a přece přišel zkoušet. Nebo představitel pojezdného Roubala, rolník Josef Novák, musel napřed všechno sám doma poklidit a pak teprve přicházel. Celodenní prací unaveni, ale jak je dovedla rozehřát Jiráskova hra! Představitelka ústřední postavy, Rettigové, Anna Koptišová, už také není z nejmladších. A jak si našla čas na studium? — „Vstávala jsem také ve čtyři hodiny a do šesti jsem se učila, třeba v dřevníku, abych nikoho nerušila. To víte, člověk ze zemědělství nemá v létě času nazbyt. Ale mám ráda divadlo a to si člověk leccos odpustí.“ — Pro hospodyni Ančku našla režisérka Věra Bendová vhodnou představitelku v nejstarší člence souboru, dvaasedmdesátileté Aloisii Šimákové. „Už mi trochu neslouží paměť“, vyprávěla, „ale ještě si ráda zahraji a věřím, že to nebylo naposled. Vždyť jsem na prknech už od dvaceti let a to se člověk těžko loučí s divadlem. A jak jsem se učila já? Inu, jako ostatní — kradla jsem chvilky kde se dalo.“

Divadelní kroužek osvětové besedy v Nadějkově na Milevsku má kolem dvaceti členů, z toho polovinu mladých. Staří měli chuť si zahrát a mladí také. Ale jakou hru vybrat, aby byli všichni spokojeni? Volba padla na Jiráskovu „Rettigovou“. Počátkem července pomohla děvčata rozepsat úlohy a režisérka, učitelka Věra Bendová, začala zkoušet s mladými. Potřebovala je naučit základům řemesla, mluvě, vystupování na jevišti. Často chodily kuchařinky — Jiřina Jindráková, Dana Mašková, Marta Duchoňová, Anežka Nováková, většinou studentky, na zkoušky do školy. Vždyť ještě nikdy nehrály! I další ochotničtí nováčci zkoušeli dvakrát až třikrát týdně. Teprve v srpnu je pustila soudružka Bendová na prkna. A ještě před premiérou, když neseděl některý výstup, pozvala si herce na zvláštní zkoušku do školy. Dokonce i v neděli dopoledne se studovalo. Ovšem jen mužské role, protože ženské přece jen nemohly od plotny. — Ochotníci z Nadějkova dokazují, že i v létě — při plném zaměstnání vesnice (abych je neurazil, je to spíše už městečko) — lze hrát divadlo. Hezky to řekla Věra Bendová: „Naši lidé jsou opravdu zapáleni pro divadlo a leží jim na srdci kulturní život naší obce, který je hodně skromný. Myslíte, že bychom si bez jejich přímo obrovského nadšení a obětavosti, bez velkého sebezapření, mohli dovolit hrát v létě Jiráska?“ Myslím, že to bylo hezké zahájení oslav Velkého října v Nadějkově, na jehož počest ochotníci „Rettigovou“ nastudovali.

Jan Chmelík

*

PLZEŇ. Původní divadelní novinky, které by přímo mluvily o problémech kolem nás, ukazovaly aktuální otázky, útočily a naznačovaly cestu, mohli bychom spočítat na prstech. A zejména je málo takových her, které by mohly inscenovat naše ochotnické soubory. Proto bychom měli věnovat zvláštní péči oněm autorům, kteří v sobě najdou dost síly pustit se do závažných themat. Je pochopitelné, že v řadě případů nebudou tyto síly stačit zvládnout velikost látky. Ale tím spíše je nutno podat pomocnou ruku novým autorům, ocenit jejich záměr a pokusit se dát jim takové možnosti, aby své práce mohli zlepšovat, prohlubovat. Máme za to, že je rozhodně lepší uvést na jeviště pokrokovou hru, třeba její dramatická výstavba není stoprocentní, nežli se oddávat nic neříkajícímu snění v zákamní únikového repertoáru. Voláme po nových, aktuálních hrách, zabývajících se žhavou, palčivou skutečností — ale co děláme pro ty, kdo se odváží kroků na tuto žhavou půdu? Podrobíme je často velmi zdrcující kritice, ukážeme jim několik pomyslných thesí nebo sporadických velkých vzorů, nepomůžeme jim hru zlepšit, nepomůžeme jim, aby hra se co nejvíce inscenovala (protože jedině inscenace je prubířským kamenem autorů), někdy si takových pokusů ani nevšimneme, nejvýše vyhrneme augursky obočí. Potom se divíme, že nemáme hry...

Ukázkovým příkladem byla premiéra nové hry plzeňského autora Bedřicha Čapka 13. srpna t. r. v plzeňském Domě armády, kde soubor „Malá scéna“ ZK ROH Dopravních podniků města Plzně uvedl jeho dramatickou reportáž „Jménem milionů“. Plzeň sama má asi svou specifickou atmosféru, zejména v kulturním životě. Tato atmosféra je někdy podivně tísnivá, až zarážející: V sále pro 500 diváků sedělo přesně 55 lidí — a mezi nimi ani jeden z činitelů, kteří po podobných počinech volají (aspoň oficiálně)...

Hra sama není ještě dobrá. Po počátečním rozběhu ztrácí autor dech a končí naivním uzávěrem, který nepřesvědčuje. Běží o případ amerického inženýra, který přednášel pro dělníky o atomové energii a proměnil tuto přednášku v protest proti ničivým nukleárním zbraním. — Vyšetřující soudce, pověřený tímto případem, žádá v prvním obraze presidenta soudu, aby jej případu ing. Calverta zprostil. Během vyšetřování ztratil důvěru a víru ve spravedlnost amerických zákonů. Retrospektivně pak vidíme celé vyšetřování. Ing. Calvert trvá na svém stanovisku, někdy značně deklarativně, což je vůbec závadou hry. Zástupce Společnosti pro atomovou energii ovlivňuje soud, především presidenta, snaží se působit i na vyšetřujícího soudce, což se mu celkem daří. Vlastní manželka Calvertova je tučným šekem postavena proti svému muži, opouští jej. Dělnická delegace nepochodí. Nejbližší spolupracovnice Calvertova však odolá nátlaku, podporuje Calverta, všechno však není nic platné proti moci trustu. Před skončením vyšetřování dostane soudce zprávu, že jeho bratr zahynul při katastrofě nového typu bombardéru pro atomické pumy. Tento vnější zásah způsobí změnu jeho myšlení, začne nahlížet nesmyslnost zákonů, které stíhají jako zrádce toho, kdo se staví proti hromadnému zabíjení. President soudu, přestože jsme z celé hry měli dojem, že je to úplatný slaboch, s ním souhlasí. Situaci řeší nejnovější vydání novin, kde je oznámeno rozhodnutí OSN zakázat zkoušky nukleárních pum. President okamžitě propouští Calverta a jeho spolupracovnici a všichni si podávají ruce ke společné práci pro mír.

Autor mohl z námětu vytěžit daleko



M. Hudská jako Zuzana Vojířová z inscenace souboru Okr. výb. svazu zaměstnanců v školství v Jablonci n. N.

víc. Měl především zapůsobit na mysl vyšetřujícího soudce argumenty Calvertovými a ne používat dvojnásobně techniky „deus ex machina“. Tyto momenty oslabují účin hry, která v několika obrazech poměrně silně zapůsobila. Zde by bylo zapotřebí dotáhnout záměr dramatu důsledně myšlenkově až do konce, vyvarovat se naivního deklamování, orátorství a zbytečného pathosu, který vyzní frázovitě. Také vykreslení postav není dosti důsledné, chtěli bychom více hodnověrnosti, i když chápeme didaktický žánr, snahu předvést především střetnutí myšlenek i za cenu jisté schematisace, symbolisace postav. Stejně tak by se autor měl vyvarovat vnějškových prostředků líčení Američanů (gumu žvýkající a jakýmsi amerikánským žargonem mluvící zástupce trustu). Musí jít především o lidi, lidi žijící v daném prostředí, vyrovnávající se lidským způsobem s problémy, jež na ně doléhají. Jak jsme však již řekli, má hra několik zajímavých, poměrně silných míst, a bylo by jí škoda, kdyby zapadla. Jestliže autor odstraní především značně liberalisující, naivně komponovaný závěr, bude hra dobrým přínosem pro ochotnický repertoár, a to jak pro svůj pokrokový cíl, tak pro svůj hezký sloh, prozrazující zkušeného autora (Čapek uvedl již několik svých her). Krom toho má výhodu jediné scény, vystupuje v ní 8 mužských a 3 ženské postavy.

V provedení plzeňského souboru hrál sám autor hlavní roli (vyšetřujícího soudce Harrissona) celkem uměřeně, z ostatních na sebe nadprůměrnými výkony upozornili představitel Calverta J. Frys a představitelka jeho spolupracovnice Jane A. Taušová. Velmi dobrá byla jednoduchá, výmluvná scéna, kterou vytvořil O. Horák.

Nepočetné publikum bylo spokojeno. Škoda, že jej nebylo víc a že jsme nemohli odjíždět z Plzně s pocitem, že se zde vskutku mluvilo hlasem mnoha a mnoha lidí, sledujících dobrou věc.

K. B.

*

TURNOV. Turnovští ochotníci, kteří v roce 1959 oslaví 90. výročí ochotnické práce ve městě, se v této sezóně chystají uvést již tisícátou hru na své jevišti. Pečlivě vedená kronika zaznamenává, že do tohoto úctyhodného čísla zbývá už jen desítka — a přitom v tomto čísle nejsou započítány reprisy! Režisér souboru V. Prádler nám napsal o všech přáních turnovských ochotníků:

„Milovníků v hledišti přibývá, jen ještě aby jich přibývalo na jevišti! Mladí nemají potřebný zájem, ještě tak dívky, ale aby přišel mladý hoch, který si chce zahrát — to se ještě nestalo... Co bychom si přáli k tomu jubileu? Předně hodně hezkých novinek, nejraději původních. Potom v divadle pořádný světelný park a zvukovou aparaturu, mrakostroj, lepší šatny



Marie Holatová

a hygienická zařízení. Chtěli bychom toho tedy víc než dost, ale považte, snad těch 90 let kulturní práce pro výchovu národa také za něco stojí. Tradice zavazuje soubor, ale zavazuje i náš Dům osvěty, který bude jistě své sliby vůči souboru v budoucnu plnit. Naše divadlo bylo upraveno zvenčí, ale uvnitř by se na to mělo také jít doslova od podlahy, protože pod podlahou našeho hlediště mají eldorádo krysy. — No řekněte sami: patří krysy do divadla?“

*

MORAVSKÁ TŘEBOVÁ. Čestnou členkou dramatického souboru byla jmenována Marie Holatová, která v dubnu oslavila své padesátiny a kterou nyní nemoc vyřadila z aktivní práce. Ač těžce nemocna, zajímá se stále o osud svého souboru a nejvíc jí leží na srdci, aby ti mladí dělali divadlo opravdově a s láskou — jako je po dlouhá léta dělala ona sama. Přejeme jí brzké uzdravení a ještě hodně let ochotnické práce. *J. Holec*



V. Martínek — J. Havlásek: Jakub Oberva. Uvedl soubor Vltavan DO v Týně n. Vltavou

Dilia

Praha 1, Celetná 25, rozmnožila pro vás:

K. Kubánek: HLEDÁ SE HRDINA. Veselohra o 4 děj. 9 m, 3 ž. Hostinec, kancelář JZD. Odehrává se na vesnici za našich časů.

A. Štejn: HOTEL ASTORIA. Hra o 4 děj. Přel. J. Seydler. 12 m, 7 ž. Pokoj v hotelu. Děje se v zářijových nocích 1941 v Leningradě.

K. Stanislav: DŮM NA ROZCESTÍ. Tragikomedie o 5 obrazech ze současného života. 2 m, 3 ž. Pokoj.

R. Trinner: MOJE ŽENA NENÍ ANDĚL. Hudební komedie o 3 děj. 1 m, 2 ž. Pokoj.

F. H. Argus: Z CIZÍHO KREV NETEČE. Hra o rasovém problému o 2 děj. Odehrává se v únoru 1940 ve Vých. Prusku. 4 m, 2 ž. Pokoj.

A. Fajko: NEVYTVÁŘEJ SOBĚ MODLU. Scény z dnešního moskevského života o 3 děj. a 2 prom. Přel. E. Klenová. 6 m, 2 ž. Byt o dvou pokojích.

E. de Filipo: FILUMENA MARTURANO. Drama 3 děj. Přel. O. Kautský. 7 m, 8 ž. Prostorná jídelna.

E. de Filippo: LEŽ MÁ DLOUHÉ NOHY. Komedie o 3 děj. Přel. O. Kautský. 7 m, 8 ž. Obytná místnost.

J. Fletcher: ŠPANĚLSKÝ FARÁŘ. (Juanova pomsta.) Hra o 5 děj., 17 obr. Přel. a upravil F. Hrdlička. 13 m, 4 ž. Odehrává se v Kordobě ve Španělsku.

F. Kožík: KOMEDIANT. Nová úprava hudební komedie o 3 děj. s hudbou J. Kalaše. 13 m, 6 ž. Odehrává se v Paříži koncem 18. století v krčmě, na scéně divadla a v hotelu.

J. Patrný: MUŽI NESTÁRNOU. Tříaktová komedie o lásce. 7 m, 8 ž. Obývací pokoj.

R. Rolland: HRA O LÁSCE A SMRTI. Odehrává se v Paříži koncem března 1794. Přel. P. Křička. 7 m, 3 ž. Salon ve slohu Ludvíka XVI.

A. Fredro: NIKDO MĚ NEZNÁ. Veršovaná komedie o 1 děj. Přel. E. Sojka. 6 m, 2 ž. Pokoj.

F. Helling: VÁNICE. Hra o 3 děj. z doby přítomné. Přel R. Ott. 8 m, 3 ž. Kuchyň ve srubu nedaleko hranic.

R. Alberti: ROZKVETLÝ JETELÍČEK. Tragikomedie o 3 děj. Přel. L. Čivrný. 8 m, 5 ž, kompars. Borový háj, pláž u moře, pahorek s domem a větrným mlýnem.

V. Werner: ČERVENÝ MLÝN. Komedie o 3 děj. 12 m, 5 ž. Světnice ve mlýně, pokoj na faře.

Opony, horizonty, závěsy, vrtíky, jevištní klíče, panty, líčidla, vousy, trávníky, sítě, dekorační plátno, žárovky do reflektorů, divadelní trikoty a punčochy i jiné potřeby ochotnickým souborům dodá

DIVADELNÍ SLUŽBA n. p.
PRAHA I, MASNÁ 15,
tel. 644-29

JAROMĚŘ. List po listu pomalu opadává s rozvětveného stromu divadelních ochotníků a srdce se svírá lítostí, když zase jeden zapadne v neznámo. ZK JUTA n. p., divadelní oddodbor „Vrchlický" v Jaroměři rozloučil se dne 21. srpna v krematoriu města Prahy ve Strašnicích se svou nejstarší členkou Emilií Karlovou. Zemřela ve věku 80 let. Jako čestná členka divadelního odboru, kde byla činná přes 50 let, věnovala snad od dětství všechny své síly a schopnosti jediné svojí lásce — jak říkávala — divadlu. Počet rolí, které sehrála vždy s největší pečlivostí a zaslouženým úspěchem, přesahoval hodně 300. Divadlo, které tolik milovala, opustila v roce 1956 posledním vystoupením v Jiráskově Samotě. Pak už jí zdravotní stav nedovoloval, aby hrála, ale zájem o divadlo měla až do poslední chvíle. Přejeme jí zasloužený klid po tak plodné práci — a vám v řadách divadelních ochotníků klademe na srdce, abyste odkaz poctivé a obětavé ochotnické práce, který jste převzali z mrtvých rukou nadšenců minula, předali rozmnožený nadšencům budoucna a abyste divadlo milovali a pracovali pro jeho rozkvět tak, jako naše nezapomenutelná Emilie Karlová. *St.*



DĚJINY DRAMATU V KOSTCE

X.

INDICKÉ DIVADLO

Z celé obrovské divadelní kultury asijské je indická v Evropě nejznámější, dramatická produkce jejího klasického období má nejvíce styčných bodů s dramatikou evropskou, zůstávající přesto kulturou po všech orientalní. Chceme tím říci, že trpaze je tato dramatika stylově blízká romantické tragikomedii pozdního Shakespeara, její divadelní provedení zachovává si onu bytostnou syntesu slova, tance a hudby, která je tak charakteristická i pro Čínu a pro Japonsko. Tato syntheticnost divadelního projevu je nejcharakterističtější známkou orientalního divadla a zároveň největším inspiračním podnětem, který zde může najít divadelní kultura evropská. I v Indii, jako v Číně a Japonsku, je herecký projev narocnou tanečne mimicko-zpevne recitační produkcí, svázanou mnoha regulemi, vyjadrující se složitou soustavou jemně nuancovaných gest — vyzaduje tedy nejen talent, ale i dlouhý, hluboký a tvrdý pripravný výcvik, který lze přirovnat jen k výcviku artistu a tanečníků dohromady.

Jsme-li už u scenické podoby indického divadla, doplňme její obraz i ostatními nejzávažnejšími fakty. Známe ta fakta z pozoruhodného sumárního díla, stojícího *na počátku* rozkvětu indického divadla, které popisuje a klasifikuje s nesmírnou pedanterií (pro naukovou indickou literaturu typickou) všechny složky divadelního umění: hudbu, zpěv, gesto, mimiku, kostym, vlastní drama, divadelní budovu, herce i diváka *(Bharata: Natjasástra)*. Odtud víme, že toto divadlo bylo výlučnou, komorní záležitostí, odehrávající se v chrámu, paláci nebo speciální divadelní budově v dosahu těchto objektů. Bylo to nádherné dvorské divadlo s podiovým jevištěm, bez kulis, s vytažitelnou oponou v pozadí a horizontem bohatě zdobeným malbami a reliefy. Horizont uzavíral zadní jeviště, za nímž byla herecká šatna. Je to prostor stvořený pro drobnokresbu mimiky a gesta herce, neskrytého za maskou, v kostymu, jehož barva vyjadřuje kastovní zarazení představované postavy. Toto přísné sociální (kastovní) rozlišení postav — odrážející existující kastovnictví společnosti — proniká pak i do jazyka dramatu: bozi, králové, hrdinové, učenci, ministři, vojevůdci (prostě příslušníci nejvyšší kasty) mluví jazykem literárním (sanskrtem), ženy a lidové postavy různými dialekty jazyka lidového (prákrtu).

Ale tím se už dostáváme k dramatickému odkazu klasického divadla, aniž jsme zatím uvedli jediné datum. Budeme v tom ohledu skoupí i nadále, protože nejen v datech, ale v samotné chronologii nejvýznamnějších dramatických děl panuje nejistota. Ohraničme si však alespoň v hrubých rysech celou epochu III. až VIII. století po Kr. a přidržme se řazení nejběžnějšího: dramatik-zakladatel *Bhása*, pokračovatel *Šúdraka*, vyvrcholitel *Kálidása* a dramatici odlivu v čele s *Bhávabhútim*. Co předcházelo tomuto vývoji, neliší se celkem od zrodu ostatních divadelních kultur: i tady stojí na počátku vývoje zemědělské slavnosti na konci období dešťů, tance k poctě mrtvých a pod. Thematickou studnicí indického dramatu jsou velké epické cykly Mahabháráta a Rámajánam (obdoba vztahu Homéra k tragedii řecké). Zvnějšku zasáhly do tohoto vývoje výboje Alexandra Velikého ve 4. stol. př. Kr., za nichž se Indie seznámila s divadlem řeckým, nacházejíc v něm dotvoření svých vlastních vývojových předpokladů.

Někam na konec II. století po Kr. můžeme umístit prvého dramatika, až do

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ VLADIMÍR SEMRÁD

EKLEKTICKÝ (z řečtiny) — převzatý bez vlastního názoru
EKLOGA (z řečtiny) — pastýřská báseň
EKVINOKCE (z latiny) — rovnodennost
EKVIPÁŽ (z francouzštiny) — kočár s koňským spřežením
EKVIVALENTNÍ (z latiny) — rovnocenný
ELEGIE (z řečtiny) — žalozpěv
ELF — skřítek v germánském bájesloví
ELOKVENCE (z latiny) — výmluvnost
ELYSEJSKÁ POLE — proslulá pařížská třída, která spojuje Tuillerie s Buloňským lesíkem
ELYSIUM (z řečtiny) — ráj, místo blaženosti
EMBARGO (ze španělštiny) — zákaz přepravy (nebo dovozu a vývozu) určitého výrobku, věci
EMERITNÍ (z latiny) — vysloužilý, na odpočínku
EMFASE (z řečtiny) čti emfaze — vzrušení
EMBLÉM (z francouzštiny) — znamení, odznak, symbol
EMINENC (z latiny) — vynikající
EMOCE (z latiny) — duševní pohnutí, vzrušení, dojetí
EMOCIONÁLNOST (z latiny) — citovost
EMPIRE (z francouzštiny) čti ampír — umělecký sloh doby Napoleona Bonaparta
EMPIRISMUS (z řečtiny) — směr odvozující všecko poznání ze zkušenosti
ENCYKLIKA (z řečtiny) — papežův okružní list biskupům
ENERVACE (z latiny) — nervové vyčerpání
ENJAMBEMENT (z francouzštiny) čti anžambmá — přesah významového celku z jednoho verše do druhého, to jest, že konec věty nepřipadá na konec verše (na příklad: že car vezme někdy boha do vyšetřování). (K. Havlíček Borovský: Křest sv. Vladimíra)
ENKLÁVA (z francouzštiny) — území v cizím prostředí
EN AVANT! (z francouzštiny) čti an aván! (— kupředu!)
EN BAS (z francouzštiny) čti anba — dolů
EN BLOC (z francouzštiny) čti an blok — sumárně, šmahem
EN GARDE (z francouzštiny) čti an gard — do střehu (v šermu)
ENTRÉE (z francouzštiny) čti antré — vstup (v divadle; parádní nástup postavy)
ENFANT (z francouzštiny) čti anfan — dítě (enfants perdus — čti anfan perdy — ztracenci, vojáci, odloučení od své jednotky, enfants sans souci, čti san susi — bezstarostné děti, enfant terrible, čti teribl — hrozné dítě, rošťák)
ENTR'ACTE (z francouzštiny) čti antr'akt — meziaktí
ENTRE NOUS (z francouzštiny) čti antr nú — mezi námi
EO IPSO (z latiny) čti eó ipsó — právě proto
EOLSKÝ — líbezný
EPANAFORA (z řečtiny) — opakování téhož slova na začátku a na konci verše
EPICKÝ (z řečtiny) — výpravný (v literatuře) — epické básnictví objektivně vypravuje děj
EPIFORA (z řečtiny) — opakování téhož slova (nebo slov) na konci dvou a více veršů
EPIGON (z řečtiny) — následovník, napodobitel
EPILOG (z řečtiny) — doslov, dohra
EPITAF (z řečtiny) — náhrobní nápis

roku 1910 známého jen z několika zlomků a citátů, dnes už autora třinácti známých dramat. Je to *Bhasa*, dramatik vysoce ceněný svými následovníky a obdivovaný Kálidásou. Na jeho hrách se jasně projevuje epický původ indické dramatiky, kořenící v dialogické recitaci velkých eposů.

Několik století po Bhásovi, asi v VI. století vzniká první indické drama, s nímž se seznámilo i evropské jeviště, třebaže ne české: je to *Hliněný vozík* (v němčině, ruštině a svědštině známý i pod jménem hlavní hrdinky — *Vasantasena* — tak se jmenuje i zpracování Feuchtwangerovo). Je to zpracování poslední, nedokončené hry Bhásovy (Carudatta); jako autor se na ni podepsal král *Sudraka*, nejspíš za některého svého dvorního básníka. Je to jedna z nejdelších her indické dramatiky, už svými deseti akty, které jsou podle předpisů maximálním počtem, v praxi ovšem překračovaným až na čtrnáct. Komplikovaný děj je živým obrazem soudobého sociálního života a projevuje se v něm ostrý smysl pro humor a mistrovství charakteristiky. Jako u všech klasických indických her, je základní zápletka milostná, paralelně však probíhá děj politický, vrcholící svržením krále, motivem podle pravidel zakázaným a objevujícím se jen v tomto jediném případě. Jde o příběh obchodníka Carudatty (název Bhásovy hry!) a kurtisány Vasantaseny, pronásledované královým „švagrem" (typ intrikána, ne ve významu příbuzenského vztahu!) a nakonec jím zabité. I zabití hrdinky by bylo ovšem vážným prohřeškem proti dramatickým pravidlům, kdyby vzápětí neprišel na scénu mnich, nenašel do listí zahrabanou Vasantasenu, neobjevil v ní ještě známky života a neuzdravil ji. Nespravedlivě odsouzený Carudatta, kterého „švagr" nařkl z vraždy Vasantaseny, je ovšem osvobozen a je mu dokonce nabídnut trůn po svrženém nepravém králi. Carudatta odmítá a prosí jen o mírný soud nad „švagrem". Děj, který tu velmi kuse reprodukujeme, je typickým dějem *prakarany*, hry s látkou ze života. Proti ní stojí druhý hlavní typ indického dramatu: *nataka*, hra s námětem převzatým z tradice. Nataky jsou všechny hry *Kálidásovy*.

Jménem Kálidásovým stanuli jsme na vrcholu vývojové řady, po prvé můžeme se dokonce opřít o znalost textů u českého divadelníka a diváka, třebaže se ta znalost omezí asi na Hrubínovo přebásnění Sakuntaly (pod titulem Ztracený prsten, uvedena v posledních letech i v rozhlase). Máme ovšem i výborný, stylově přesný Zubatého překlad hry Málaviká a Agminitrás, divadelně však, myslím, neprovedený. Pětiaktové dvorní intrikánské drama *Málavika a Agminitras* je prý ze tří známých Kálidásových her nejranější. Opět milostné drama, tentokrát o králi Agminitrovi, který má dvě ženy a zamiluje se do služky jedné z nich. Po mnoha komplikacích se ovšem vysvětlí, že služka je vlastně princezna a královy ženy ji s poctami přijmou mezi sebe. Pětiaktová *Urvasí* je historie lásky nymfy k člověku, dramatické zpracování legendárního námětu o nymfě Urvaší, která přinesla lidem k potěše drama a hru, zamilovala se na zemi do krále Pururavas, je za tuto lásku vyhnána z ráje a i na zemi pronásledována nepřízní bohů, aby nakonec šťastně spočinula v náručí manžela, jemuž dala syna. Poslední, vrcholné dramatické dílo Kálidásovo, je sedmiaktová *Sakuntalá*, hra opěvovaná Goethem. Je to opět příběh královské lásky s hrdinkou, jež je dcerou nymfy a krále. Král Dušjanta setká se s Sakuntalou v posvátném háji, ožení se s ní, odjede, zapomene na ni, ale paměť se mu vrátí při pohledu na prsten, který Sakuntalá ztratila — a kouzelný, lyrický příběh končí v nebi, kde se Dušjanta shledává s Sakuntalou a svým synem. V tomto vrcholném díle najdeme v nejčistší formě všechny typické znaky indické dramatiky: ono prolnutí člověka přírodou, která hraje aktivní roli a projemňuje strukturu dramatu, spolu s prvkem ženské erotiky, již vnášejí do hry ženy-herečky. Proto také — třebaže tak stavebně podobná dramatice alžbětinské, třebaže vedle citů heroických, milostných, božských zázraků je tu drsný a cynický humor šašků-vidúšaků, vedle pohádkové nadreality strohá přízemní skutečnost — pro toto prolnutí přírodou a opravdovým ženstvím je indické drama daleko poetičtější než renesanční drama anglické. Přispívá k tomu i zákon smírného řešení dramatického konfliktu, v kterém se ovšem zrcadlí i radikálně odlišná povaha náboženských proudů, v jejichž sférách obě kultury vyrůstají.

Na přelomu VII. a VIII. století žil dramatik *Bhavabhúti*, kterého některé indické prameny cení výš než Kálidásu, ačkoli žije v období, kdy už je sláva klasického divadla na nezadržitelném ústupu. Zajímavá je jeho desetiaktová prakarana *Malati a Madhava*, složitý příběh námluv ministerské dcery Malati, propletený přirozenými i nadpřirozenými zápletkami a končící ovšem šťastně. Je to první prakarana, v níž nevystupuje tradiční postava šaška-vidúšaka.

Z dramatiky po Kálidásovi připomeňme ještě rozkošnou rodinnou komedii *Ratnaválí (Perlový náhrdelník)* a fraškovitou komedii *Světec převtělený do kurtizány*, jejíž obsah stojí za pár vět: nebeský posel omylem zabije kurtizánu, která se velmi zalíbila zbožnému poustevníkovi. Poustevník silou svých kouzel se přestěhuje ze svého těla do těla kurtizány, která oživne a začne vést zbožné řeči. Zatím se vrací nebeský posel, aby napravil svůj omyl: místo kurtizány najde bezduché tělo poustevníkovo. Vloží tedy duši kurtizány do něho a oživlý poustevník začne mluvit jejím jazykem.

Příčiny úpadku indického divadla najdeme nejspíše v jeho výlučném, přeintelektualisovaném charakteru a v literátskosti jeho jazyka (i prákrt stal se totiž časem jazykem neživým). Ale pravděpodobně lidový základ tohoto divadla (dosvědčený prákrtskou divadelní terminologií) vyhnal četné odnože, jež žily nejen vedle literárního divadla klasického, ale i dále po něm. Víme o tomto divadle málo. Ale připomínáme tu jeho existenci jenom proto, abychom zdůraznili zákonitou dvojkolejnost každé vyspělé divadelní kultury.

JINDŘICH ČERNÝ

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK III ČÍSLO 10 ŘÍJEN 1957



Z HRONOVSKÉHO PŘEDSTAVENÍ „KULIČKY"

Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, národní podnik, Praha 12, Stalinova 46
Řídí redakční kruh
Vedoucí redaktor Jiří Beneš
Redakce: Praha 12, Stalinova 3
telefon 226145—49
Vychází v polovině každého měsíce
Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs
Tiskne Orbis, tiskařské závody, n. p., závod č. 1, Praha 12, Slezská 13
Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS)
A 03022

OBSAH

M. Bartoš: Za mladé divadlo . . . 217
V. Halada: Slovo bojující? 219
M. Kuna: Hudba na Hronově . . . 220
K. Stanislav: Hronov v bilanci ochotnické dramaturgie 222
K. Škoda: Dramatické dílo J. A. Komenského 224
J. Beránek: Hálek v boji o české divadlo 225
M. Lukeš: Paradox Denise Diderota 227
Diskuse o práci soutěžních porot a divadelní kritice:
J. Pistorius 228
V. Volek 228
F. Bien 228
H. Keller 229
M. Benda 230
J. Richter: Abeceda pro kritika (Fejeton) 230
J. Vostrý: Leonovovi Jezevci v dramatické podobě 232
M. Myson: Britský Hronov 233
Náš typ 233
D. Čeporanová: Co hrát z původní české tvorby pro děti (Dokončení) . 234
Co hrají československá divadla v říjnu 235
J. Šaršeová: O harmonickém pohybu 236
Z ochotnického života 237
Náš slovníček 239
Dějiny dramatu v kostce, X (Indické divadlo) 239

Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině září, vyšlo dne 14. 10. 1957

Vítězové soutěže v uměleckém přednesu na XXVII. Jiráskově Hronově



I. cena
Ladislav Zahatňanský, Krompachy



I. cena
Kamila Ježková, Praha







II. cena (uprostřed zleva)
Dr Jaroslav Blažek, Praha
Ernestina Suchánová, Trenčín
Lea Sedlářová, Třebíč

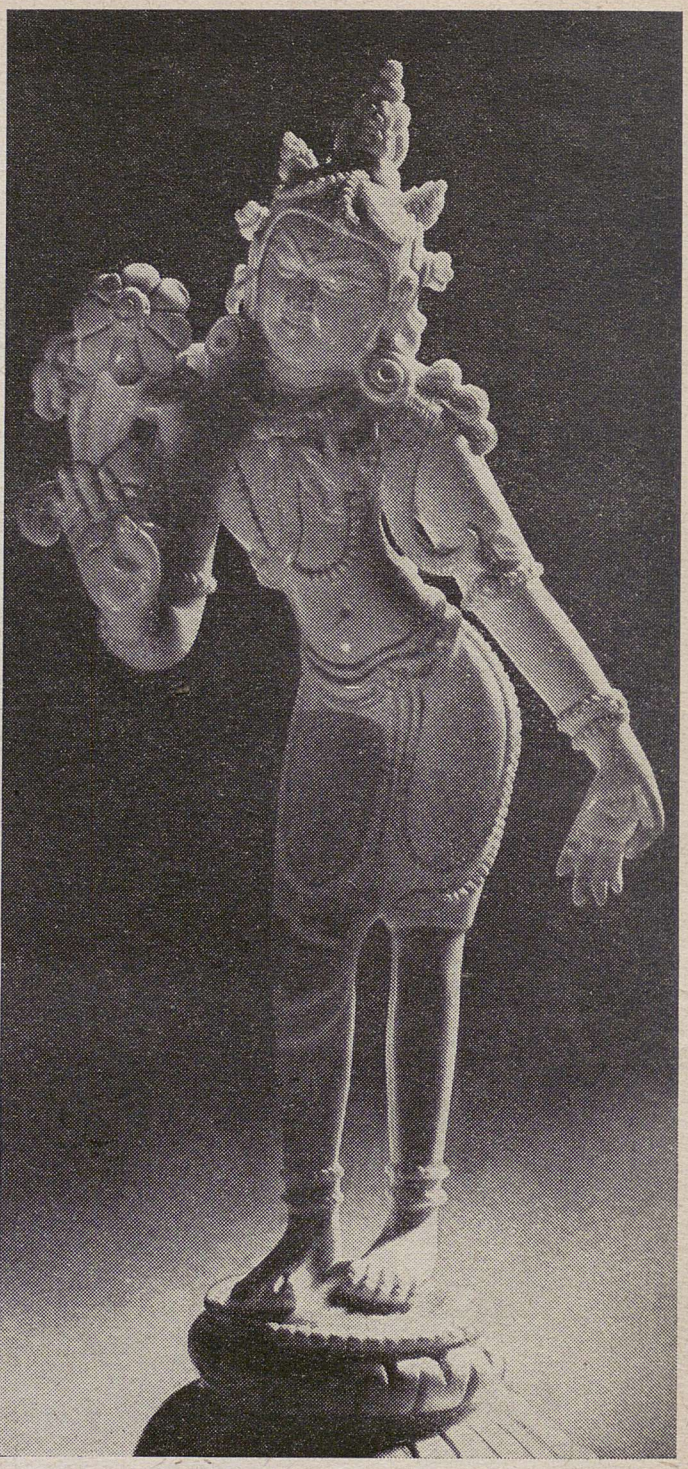




III. cena
Jiřina Šíšová, Svitavy (vlevo)
Eva Čejchanová, Ústí nad Labem

DĚJINY DRAMATU V KOSTCE





Tančící Shiwa — řezba ve slonovině — asi z 19. stol. Novodobá řezba ze slonoviny — typický postoj vyskytující se v nejrůznějších tancích (všimněte si postavení levé ruky!)

Tančící Apsara, bronz (13.—15. stol.)



Protože neexistují přímé obrazové doklady k dějinám klasického indického divadla (anebo alespoň nejsou dostupné), vybrali jsme několik ukázek indického figurálního umění s tanečními náměty. Odkazujeme při této příležitosti k obrazové publikaci bří Formanových „Umění čtyř světadílů", odkud je přetištěn obrázek vlevo nahoře; druhé dva snímky jsou dosud nepublikované práce týchž autorů.