

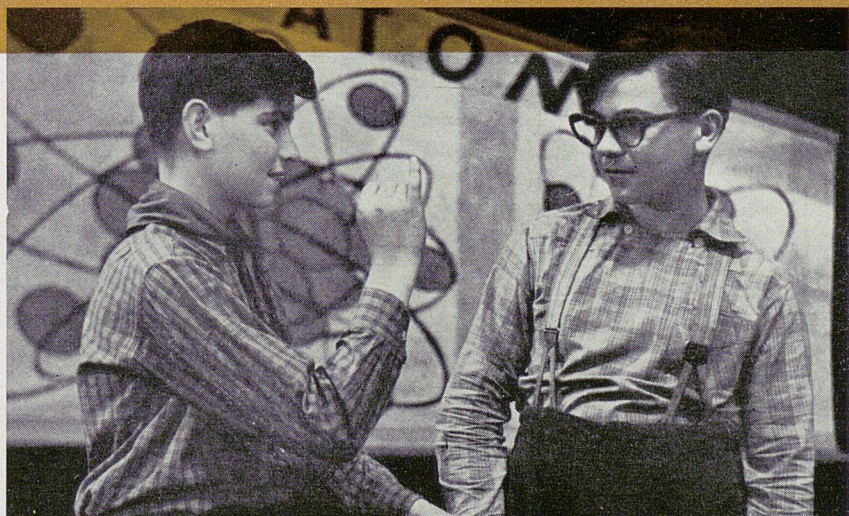


Ochotnické divadlo

ROČNÍK VII

1961

6





Harmonikář z pořadu dramatického kroužku KDPM Brno Okénko do zlatých časů



Karel a Honza z vysokomýtské premiéry Mlejnkovy hry Červená záplata

POZDRAV ŠRÁMKOVU PÍSKU

Byl takový den, den plný oblohy a jasu. Oblaka vesele tančila nahoře i dole, šplhala po úponcích divokého vína, vesele pokřikovala a padala na hladinu všech vod.

Znáte tu píseň? Znáte tu nedočkavou, jásavou a modrou píseň mládí? Znáte ono dobrodružství deště a větru za stmívání? Tu píseň živlu, jež člověk touží osedlat jako nezkrotného koně a vést kupředu a vzhůru, až tam, kam se rozlétly naše myšlenky, až k nejvyšším horským štítům, na jejichž temeni se hrdě tyčí naše představy a sny. Sny o síle lidí. O slávě života. O jeho pravdě, kterou nelze opustit a zradit.

Tak vychází mládí do světa, sedmi-bolestného brázdami, jež vyoralaly tanky, do světa sedminešťastného vším starým, prohnilým a ztrouchnivělým.

Všichni nějak cítíme, že umění již svou podstatou je mladé. Jako každý zápas o dobro, pravdu a štěstí, jako každý zápas o budoucnost světa. Mladí lidé patří k němu nerozlučně. A také za ním přicházejí.

Tisíce už jich soutěží v STM, tisíce jich hraje v divadelních souborech, všichni mladí se významně podílejí na zrození světa nad naší vlastí, ať už jsou členy brigád socialistické práce

nebo ať vášnivě popírají, poněvadž hledají novou víru, která pak půjde s nimi po celý život. Právě proto je jejich hledání tak pravdivé a statečné. To jenom staří se někdy bojí pohlédnout mu do očí.

Někdy se tomu také říká generační problém. Vytváří se jakási mezera mezi „mladými“ a „starými“. Někteří se pak vylučují z řady. Ale nesmíme paušalizovat: Mladý je ten, kdo stojí na straně mladých zápasů. Kdo je na druhé straně barikády, zradil zámek v oblacích a ničím nepřispěl k tomu, aby se ten zámek zabydlel lidmi, ten je starý, protože zradil nejen své vlastní sny, ale také umění tvořit život, umění žít a o nic mu již nejde.

Nový život má také svoji frontu. I na ní se umírá. I když to není vidět tak zřetelně, jako mrtvé tělo na válečném poli — lidé umírají zaživa. Jdou dál, ale nesou v sobě zradu života, nekonečnou pustinu a prázdno.

Sudte tedy, jsou-li dnešní mladé zápasy méně obtížné než ty dřívější. My všichni jsme přišli na svět, abychom si postavili život dle obrazu srdce svého.

Přetištěno z Ochoťníka, zpravodaje poradního sboru pro divadlo okresu Uherské Hradiště.

Ochoťnické studio při Divadle bratří Mrštíků v Brně

Ředitel divadla bratří Mrštíků Jaroslav Tumlíř spolu s Janem Fišerem, ved. režisérem, rež. dr. Z. Dopitou, výtvarníkem M. Zezulou, dramaturgem J. Bařínkovou a členy uměleckého souboru L. Billovou, J. Hlíňákovou, J. Duškem, L. Lakomým, V. Pavlarem, V. Pfeifferem, B. Synkem se zavazují, že k oslavě 40. výročí založení Komunistické strany Československa a z vděčnosti za to, co strana vykonala pro československé divadelnictví, zřídí a provedou při Divadle bratří Mrštíků v Brně Ochoťnické studio, kde se ochotníci pracovníci Jihomoravského kraje, hlavně příslušníci mladé generace, budou vzdělávat tak, aby mohli lépe a poučeněji pracovat k zvýšení aktivity kulturně politického poslání i umělecké úrovně svých soudruhů. Školení bude trvat vždy jednu divadelní sezónu, a to od září do konce června. Na programu budou přednášky, semináře a praktická cvičení herců, režisérů i jevištních výtvarníků. Práci ve studiu ukončí realizací některé současné hry. Ochoťnické studio při Divadle bratří Mrštíků bude mít tento rámcový program: Poslání divadelního ochotnictví v socialistické společnosti, estetika divadelního umění, spolupráce ochotnických a profesionálních divadelníků, zásady dramaturgie a praktická stavba dramaturgického plánu, výchova herce, režisérova příprava a práce s hercem, výtvarná spolupráce, použití scénické hudby, líčení, technika jeviště.

Do Studia bude přijato každou sezónu 30 posluchačů, které mohou vyslat buď osvětové orgány Jihomoravského kraje nebo jednotlivé soubory LUT.

Pracovníci Divadla bratří Mrštíků nebudou za svou činnost ve Studiu honorováni a věnují svou práci jako dar straně. Přednášky, semináře a praktická cvičení se budou konat týdně vždy v sobotu odpoledne a v neděli dopoledne.

V Brně 6. dubna 1961
(v den nedožitých narozenin
zasl. umělce Ant. Kurše)

Ochoťnické divadlo

Ročník VII, č. 6, červen 1961

• Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, národní podnik, Praha 2, Stalinova 46 • Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Slávka Dolanská - Scherlová • Redakční kruh: Jiří Valenta (předseda), Jaroslav Beránek, Jiří Bílý, Cyril Bláha, Bohus Círnus, Jaroslav Černý, Antonín Čuba, Viktor Doubek, Petr Grimm, dr. Miroslav Jurák, dr. Josef Koenigsmark, Ladislav Lhota, Vladimír Semrád, Valerie Sochorovská, dr. Jiří Valchář, dr. Pavel Vavruch, Marie Votavová • Grafická úprava: Miloslav Fulín • Adresa redakce: Praha 1, Stalinova 3, telefon 221054, 220957 • Vychází začátkem každého měsíce • Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs • Tiskne Knihhtisk, n. p., závod č. 2, Praha 2, Slezská 13 • Rozšiřuje poštovní novinová služba (PNS) • F-10*10281 Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem dubna 1961. Vyšlo 10. června 1961.

PŘÍLOHA 6. ČÍSLO: HRA JOSEFA MLEJNKY
ČERVENÁ ZÁPLATA



Pionýrský dramatický kroužek ZK strojírenských závodů ve Vysokém Mýtě uvádí premiéru Mlejnkovy Červené záplaty. Na snímku představitelé Jany a Ivana

13. DUBNA byla v Kutné Hoře zahájena tvůrčí konference o problémech studia her klasického odkazu a 16. dubna skončila. Při jejím zahájení se mnohokrát ozvalo jméno Jurije Alexejeviče Gagarina a na závěr došly první zprávy o imperialistické invazi na Kubu. Současnost se drala mnoha proudy do sálu, v němž jsme si společně s četnými profesionálními odborníky lámali hlavu, jak bez vulgarizátorství dát promluvit klasickým hrám plným hlasem do naší doby. Byla to tedy ironie náhody, výstřela před návratem k dostavníkům v době raket? Ne. Hovořili jsme v Kutné Hoře o hodnotách trvalých, z nichž může žít i současné jeviště.

Co vyznačuje především každé klasické dílo? Široký pohled na skutečnost, dokonalá umělecká stavba, osobitý styl autora, pokrokové názory na společnost a sympatie k progresivním společenským silám. To všechno jsou hodnoty, které dávají pevnou základnu k tvůrčí práci režijní i herecké. Sešli jsme se v Kutné Hoře, abychom podtrhli význam onoho slova *tvůrčí*, abychom skoncovali s necitlivým přenášením klasických textů na jeviště a abychom se vyvarovali opatrného pietismu, který nic nepokazí, ale také nic neobjeví.

Byla to konference, která přinášela *teoretické* výklady a názory o pojetí klasiky, úloze dramaturgie, režie a herectví. Nikomu nebyl podán návod, jak a co z klasiky hrát — i když se v posledních dnech neustále po „konkrétnosti“ volalo. Recepty neexistují, jen podněty, ale těch je opravdu dost k zamyšlení.

Na kutnohorské konferenci vystoupili četní profesionální odborníci a vědečtí pracovníci, jejichž účast například na Hronově citelně postrádáme. Byl to také důkaz, že se problém inscenací klasiky naléhavě projevuje i v profesionálním divadle.

Ota Ornest, ředitel Městských divadel pražských, zdůraznil, že není možné považovat klasiku za speciální od-

větví repertoáru. Repertoár je koncepce dramaturgicko-režijní. Je třeba vystihnout v dané době určité fáze důležitosti klasiky. Hlavní problém je v tom, jak zjistit, kdy můžeme klasikou odpovědět na některý závažný společenský jev. Například Millerova úprava Ibsenova *Nepřítele lidu* přibližovala divákům v Americe Ibsena z určitých hledisek a odpovídala na tamní společenské jevy. Táž úprava, hraná na českém jevišti, se však minula s účinkem na českého diváka, který řeší zcela jiné společenské problémy. Někdy má klasika seznamovat diváky s literárním odkazem a plní také estetický a výchovný úkol přímo v souboru: např. ne každý herec, který dobře hraje současné postavy mladých lidí, obstojí v klasické roli.

V mnoha diskusních příspěvcích bylo také zdůrazněno, že je nesmyslné stavět klasiku do rozporu se současnými hrami. Právě tak bezpodstatné jsou obavy, že hlavy, vždy ochotné na vše přikývnout, hromadně se nyní vrhnou na uvádění klasického repertoáru, aby sklidily pochvalu „shora“. Jiří Pober to nazval „odezdikezdismem“.

Protože jako základní materiál sloužily referentům výlučně profesionální inscenace (Národního divadla v Praze — Krejčovovy režie Strakonického duďáka a Drahomíry, Pleskotova režie Hamleta, Corneillův *Cid* v Divadle St. K. Neumanna, Budského inscenace Tyllova Krvavého sůdu ve Slovenském Národním divadle, Páskova režie *Romea a Julie* v Hradci Králové), u nichž se moderní režijní postupy spojily s výtvarnými prvky výpravy, vznikl nakonec v plénu jakýsi dojem, že napříště budeme požadovat, aby se měnilo celé insenační pojetí klasiky. Že se napříště uzná za dobrou klasickou inscenaci jen ta, která se odehraje na náznakové scéně. Zbytečně začali také ochotníci pociťovat rozpaky nad příklady profesionálních inscenací ve srovnání s ochotnickými představeními, která byla ke konferenci přidružena ve třech večerech. (Píšeme o nich na dalších stránkách.) Zapomnělo se, že než vznikla dokonalá profesionální představení, předcházel jim dlouhý vývoj přímo v organismu divadla a že jsou dodnes výjimkami, možnými jen tam, kde se spojily výrazné umělecké individuality ve společném uměleckém názoru. V pravý čas vystoupil tedy se svým diskusním příspěvkem *dr. Milan Obst*. Pokusíme se tlumočit jeho hlavní myšlenky:

Vznikl tu chybný dojem, že chceme stavět do protikladu staré a nové divadlo. Je třeba si uvědomit, že divadelní představení vzniká jako odraz společenské skutečnosti. Nejen základní záměr, ale celé ztvárnění hry na jevišti má být diktováno úzkým vztahem člověka k současnosti jako konečným kritériem. Pokud se týká hereckých prostředků, nejlépe otázku modernosti osvětlí Honzlův výrok: Modernost je především dokonalost práce. V rozvíjení hereckých prostředků by mohly hodně vykonat lidové školy umění. (Např. otázky hlasové a pohybové výchovy.) Ozývaly se tu hlasy, že na vesnické soubory není možné vznášet

KLASIKA MLUVÍ K SOUČASNOSTI

velké požadavky. V každém člověku je však určitý zárodek herecké tvořivosti, který se správným vedením může rozvinout tak, že herec pak může veřejně na scéně působit.

Náznakovou scénou často klademe do protikladu k tzv. popisné scéně. Ale svého času byla popisná scénou výbojem. Popis reality byl reakcí na pozdní romantismus, na jeho nekonkrétní symboly. Náznaková scéná dnes je vlastně spoluhercem, který má svou dynamiku, dokonce svou mimiku, proměnlivou tvář. Základem je ovšem práce se světlem. Vytvořit dokonalou náznakovou scénou je mnohem obtížnější než vytvořit tzv. realistickou (popisnou) scénou, i když to zní paradoxně.

K otázkám jak hrát a jak nehrát: Je prýč divadlo patetické romantiky; ještě někde na ochotnických scénách dožívá, ale jeho role už vlastně skončila. Bylo vystřídáno herectvím psychologickým, které odhaluje vnitřní vztahy k vnějšímu životu. Jeho role je však už také skončena. Současné herectví ukazuje člověka aktivně spojeného s realitou života. Současné herectví, to je nejen rozumová vůle, ale i citový přijímač, realita ne pasivně, ale dynamická.

*

Zajímavé byly příklady z první republiky, kterých se v diskusi dotkli V. Zima vzpomínkou na DDOČ, Eva Deylová a Olga Lichardová vzpomínkou na inscenaci Jana Roháče v Kuršově režii. V. Zima zdůraznil, že dělnické divadelní soubory musely také proboujovat nový myšlenkový přístup ke klasice, odstranit přehlíživý intelektuální pohled na českou klasiku, dokazovat, jaký je v ní myšlenkový poklad, jaká radost ze života. Kuršova inscenace Jana Roháče odpověděla tak aktuálně na tíživou předokupační situaci národa, jak nebylo možné tehdy odpovědět současnou hrou. A přece se toto představení zrodilo za velmi těžkých technických i společenských podmínek. Byl však v něm silný ideový záměr, který postupoval jednání všech postav a docházel v silném důrazu až k divákovi, který jej plně pochopil. *Olga Lichardová* vzpomněla ještě na zajímavý případ, jak vliv obecenstva dokázal pozměnit už hotovou koncepci představení. Národní divadlo v Bratislavě uvedlo ke konci okupace Goldoniho *Mirandolinu*. Nebyla to zvláštní inscenace, jen takový obvyklý průměr, který se nijak nesnažil o ideový výklad Goldoniho veselohry. 4. dubna 1945 se vyměnilo publikum. V hledišti se objevili sovětsí vojáci. Reakcemi tohoto publika se najednou začaly měnit i postavy přímo v jednání. Mladý Julius Pántik hrál tehdy *Fabrizia*. Do



Ota Ornest, uměl. ředitel Městských divadel pražských, při projevu



té doby si nikdo v divadle nelámal hlavu s tím, proč právě jemu dává Mirandolina přednost před šlechtickými hejsky. Najednou, podporován sympatiemi obecnosti, vystoupil do popředí jako pravoplatný životní partner Mirandoliny, s níž má společný kritický pohled na ony feudály, lidovou chytrost, obratnost a vtip. To byl najednou hrdina, s nímž se divák ztotožnil.

*

Na konferenci jsme si uvědomili i četné chyby, které máme dosud v práci ochotnického hnutí. Je to především strach z teorie, která nutí přemýšlet a již jsme si odvykli považovat za nezbytnou součást praxe. Pořád jako bychom hledali přesný a stručný návod, jak se divadlo má dělat. Jednou to kdosi charakterizoval jako chorobu našeho věku: lidé jsou ochotni podstoupit raději rychlou operaci, než pomalé, důkladné léčení. Ochotníci raději vydají peníze za stručné brožurky než za důkladné teoretické publikace. Proto se také vyskytly hlasy, které volaly po vydávání režijních plánů vynikajících inscenací. Vzpomínám si, že se v nedávné době podařilo jednomu souboru pracovat na inscenaci podle režijního plánu E. F. Buriana. Vznikl patvar — a u Buriana to bylo tehdy vynikající, myšlenkami nabitě před-

stavení. Kdy už si konečně uvědomíme, že kopie není umělecké dílo a že za aranžmá herců na scéně je tvůrčí myšlenka režiséra! Aranžmá je možné kopírovat, ale tvůrčí myšlenka se v kopii ztratí. Kultura jevištní řeči a pohybu je v souborech (i těch nejlepších) dosud na nízkém stupni — právě proto, že vyžaduje cílevědomou, neustálou práci na rozvíjení hereckých prostředků, že to není otázka inspirace, ale techniky.

Snaha po zjednodušení problémů se vyskytla také na konferenci. Nemyslím tím jen diskusní příspěvky, pronesené do mikrofonu, ale ty, které jsme zaslechli „v kuloárech“. Vznikl strach z toho, že se nyní šmahem bude chtít na ochotnicích, aby hráli v prázdném prostoru či aby si pracně vymýšleli, která klasická hra nám může odpovědět třeba na Gagarinův let do vesmíru. Myslím, že nejlepší odpovědí byl závěrečný projev dr. Milana Obsta, který měl (podle jeho vlastních slov) těžkou úlohu: sejmut ochotníkům s hlavy závaží a připnout křídla.

Konference o klasice neznamena signál k odklonu od současných her. Nadále zůstanou páteří repertoáru. Repertoár je ovšem celek, v němž by neměly být rozpory mezi dramaturgickým výběrem a režijním pojetím. Uvádíme-li klasickou hru, pak takovou, jejíž inscenační pojetí by zasahovalo

do současnosti. V režijní práci musíme sledovat cíl, aby záměr došel k divákovi v uměleckém účinku. Nechceme žádnou čarodějnickou kuchyni, nadále nám všem zůstává prostě přání, abychom hráli divadlo, které by se lidem líbilo. Snahy o moderní divadlo, budou-li správně pochopeny, pomohou zvýšit účinnost inscenací.

Musíme neustále zvyšovat vzdělání ochotnických režisérů. Významnou úlohu jistě sehraje výstava divadelního oddělení Národního musea Revoluční dělnické divadlo. Co studovat? Zdá se, že jména Brecht, Honzl, Mejerchold vzbuzují dojem, že půjde o zvrát v celém pojetí práce na inscenacích. Pro ochotnického divadelníka zůstane nadále základem studium Stanislavského systému, nejpodrobněji a nejdokonaleji propracovaného. Nebude nám už stačit školení režisérů na dálku, potřebujeme školení konkrétní, přímo v práci na představení.

Nesmíme si plést pojmy klasičnost a náročnost. I malý vesnický soubor může odvést dobré představení klasiky. Čechovovy aktovky jsou přístupné každému souboru — a přitom to opravdu klasika je. Konečným příkazem pro nás zůstane, abychom všechny dobré úmysly a zdravé tendence projevili tvůrčími činy.

SLÁVKA DOLANSKÁ

HERECKÁ PRÁCE * V KLASICKÉ HŘE

LEOŠ SUCHAŘÍPA

Diskutovali jsme už o klasické dramatické literatuře, o dramaturgii, o režii klasických her — a zbyvá nám promluvit si o herectví. Není to lehký úkol. Především je nutno vyloučit z této besedy představu, že existuje nějaké herectví pro klasické hry a jiné pro hry současné. A zároveň si hned musíme uvědomit, že neexistuje ani jakýsi jediný herecký styl, platný pro všechny hry všech epoch. V tom spočívá první obtíž našeho úkolu. Považujte proto můj příspěvek za úvod do diskuse, za vyjmenování problémů, nikoli za recept, jak hrát v každém konkrétním případě — takový recept neexistuje.

Druhá obtíž se skrývá v názoru, jenž má značnou životnost a je také velmi pravdivý, ale ve své jednostranné formulaci věc samozřejmě zjednodušuje. Zastánci tohoto názoru hlásají: „Herec má hrát a ne diskutovat!“ Toto tvrzení má dvě stránky. Na jedné straně chce polemicky odmítnout ty, kdož dovedou skvělým způsobem vyložit hru i roli, avšak neumějí na jevišti téměř nic ze své úvahy realizovat. To je dosti častá nemoc našeho profesionálního divadla, a myslím, že mezi ochotníky je pro ni dosti živné půdy. Na druhé straně se však tento názor může stát obhajobou jakési zcela intuitivní, neuvědomělé tvorby takzvané bohem nadaných dětí, herců, kteří se vcitují do postavy zcela bez účasti intelektu atd. To je druhá,

nebezpečná stránka onoho tvrzení, neboť zbavuje herce jako umělce jeho podstatného úkolu, totiž uvědomělého společného aktu a také jeho vědomého vztahu ke skutečnosti, totiž jeho tak zvané „svěrchsvěrchzadači“.

Zikmund (J. Podubec-
ký) a Šlik (O. Pelant)
z hradecké inscenace
Jana Roháče

Dialektická rozpornost jmenovaného tvrzení je tedy nabíledni. Abychom se vyhnuli prvnímu nebezpečí, položme především a před všechny další úvahy hlavní a rozhodující požadavek: talent, herecký talent. Totiž základní předpoklad, že všechny rozklady role a představy o jejím ztvárnění budou skutečně realizovány. Abychom se vyhnuli druhému nebezpečí, musíme si uvědomit, že za prvé je sice talent základní předpoklad, avšak že i zde platí: bez práce nejsou koláče, a za druhé, že talent není jenom a pouze schopnost dělat něco dokonaleji, šikovněji než druzí, nýbrž že nedílnou součástí talentu je jeho mravnost, jeho charakternost, tedy vědomí společenského poslání tvorby, vědomí služby pokrokovým myšlenkám doby. A dnes je tedy neoddělitelnou součástí skutečného talentu touha svět nejenom vyložit, ale také měnit a změnit — neboť taková je mravnost zápasu o komunismus.

Herectví se historicky proměňuje. Proměna herectví není nic vymyšleného. Je to známý proces, který lze nejvýrazněji demonstrovat poslechem zvukového záznamu hereckého projevu starších mistrů. Proměna herectví je neustálá, nastávají však velmi závažné, uzlové okamžiky, spojené vždy s velkým přelomem společenským, v nichž proměna herectví vznikne jako naléhavý umělecký požadavek. Hezky o tom na nedávném hereckém aktivu mluvil Radovan Lukavský.

„Ještě včera se nám bezstarostně dýchalo v širokém společenství lidí stejného vkusu. Byly tu mistrovské vzory, byli tu žáci, kteří se zdokonalovali, zráli. Učili se, jak lépe nastavovat zrcadlo životu, jak pečovat o zrcadlo a jak zušlechťovat obraz v něm. Tvůrčí problémy pramenily z toho kterého úkolu, šlo o role, jejich koncepci,

výstavbu, provedení, nikoliv o herectví samo. A najednou je to tu!

Okamžik pochyb, jestli to dokonale v zrcadle se ti ještě líbí. Okamžik podezření, že s tvými vzory už není všechno v pořádku. Okamžik uvědomění, že je nutno „dotýkati se sebedokonalějších kruhů“, že není možné zdokonalovat dokonale, že i za cenu ztrát na dokonalosti je nutno vyhnout se kruhu a stoupat po spanilé spirále — přes všechny pokřik, že je to úpadek a že všechno už tu bylo. Že je nutno napájet obrazotvornost z první, ne z druhé ruky, že je nutno zrcadlit život, ne zrcadla!

A tvář života kolem sebe vidíš změněnu! A vidíš, jak tvář v zrcadle jí čím dál tím míň odpovídá! Tvář života se mění. Tvář v zrcadle má silný sklon konzervovat se. Tvář života vždy znovu mládne a mládne. Tvář v zrcadle vždy znovu stárne dřív, než to zpozoruješ. A i kdyby od zrcadla stokrát slyšela „jsi nejkrásnější na celém světě!“ — je ošklivá.

Zrcadlo přestává mluvit pravdu.

Vždy znovu se vyjevuje rozpor mezi tváří života a jejím obrazem na jevišti — a v divadle nastávají krusné chvíle. Je nutno vyčistit, přebrousit nebo vyměnit zrcadlo. Je nutno utkat se s šikem malých věcí velkého umění.“

Žijeme zřejmě takový uzlový okamžik právě nyní. Veliký společenský přelom zasahuje postupně do nejzazšího soukromí každého jednotlivce, mění pomalu jeho soustavu názorů na svět, mění jeho vkus, jeho životní sloh, mění především — postupně, velmi těžce a někdy málo zřetelně, ale rozhodně mění — především sám základ: totiž mravnost každého jednotlivce. Je zřejmé, že tato proměna ovlivňuje jeho uměleckou vnímavost a ta zase vyvíjí tlak na proměnu současného stavu umění — na druhé straně si tuto proměnu uvědomuje sám umělec a ve snaze neztratit kontakt se svým obecnstvem nebo ve snaze jej znovu a pevněji navázat usiluje sám své umění proměňovat. A vzniká onen málem pověstný požadavek moderního herectví.

Víme všichni velmi dobře, že moderní umění neexistuje vně moderní, tedy skutečně pokrokové myšlenky společenské. Víme tedy, že to není jen a tím méně především otázka tvaru, nýbrž problém obsahu. Víme však zároveň, že herecké umění je umění interpretace obsahu daného herci umělcem jiným, dramatikem a také režisérem. Moderní herectví musí se tedy především opírat o moderní obsah, to znamená o myšlenku novou z hlediska společenského pokroku. Takový umělecký obsah by měly přinášet současné původní hry. Avšak takový umělecký obsah může před herce postavit také režisér odpovídajícím pojetím a výkladem díla klasického.

Před hercem jako před každým moderním umělcem stojí tedy na prvním místě otázka „co“ — totiž co svým uměním diváku sdělit — a zároveň z tohoto uměleckého obsahu rostoucí otázka „jak“. Je přirozené, že herce neustále vzrušuje právě tato otázka, protože — jakkoli tvůrčí interpretace každý obsah spolutvoří — odpověď na první otázku je herci autorem a režisérem navržena v podobě hry a jejího režijního výkladu. Na druhou otázku — totiž na to „jak“ — musí vlastně herec odpovědět sám.

Různí herci odpovídají na ni různě jak na jevišti, tak ve svých úvahách o současném herectví.

Společenské stanovisko hercovo k zobrazované postavě nabývá v období, jež společenskou výchovnou úlohu umění podtrhuje, na významu. Tento hodnotící postoj k postavě, jenž je výrazem hercova myšlení, oceňování skutečnosti a tedy výrazem jeho světového názoru, není něco naprosto nového. Nelze říci, že velcí jevištní mistři v minulosti svými kreacemi nesoudili nebo nestranili. V zápase o odpověď na dnešní otázku „jak“ však chtějí někteří herci tento hodnotící moment, tento kritický vztah k postavě vyjádřit přímo na jevišti. Formulují tuto metodu například ústy brněnského herce Rudolfa Jurdy takto: „Záměrně vyvedení diváka z oblasti citového zážitku do oblasti rozumového zkoumání cestou přerušení divadelní iluze — za účelem osvětlení společenského obsahu.“

Je na první pohled patrné, že tu jde o herectví vyhraněného typu, odpovídající určitému obsahu a spolu s ním vytvářející jeden jevištní styl. Můžeme souhlasit s tím, že tento způsob herecké práce je vhodný pro některé

hry Brechtovy, nebo třeba pro Majakovského Mysterii Buffu, ale dost těžko si lze představit takto interpretovaného Leonova. Vyplyvá tedy odsud jasný závěr, že dramaturgie určitého slohu vyžaduje zároveň také odpovídající herecký styl. Těžko však lze už souhlasit s tím, aby právě tento styl byl vyzdvížen a jaksi úředně uznán za tak zvaný „hlavní směr herecké tvorby v podmínkách socialistické společnosti“.

Jurdovu formulaci lze parafrázovat a vytvořit tak jakési krédo přímo protikladného hereckého stylu, jenž také (a o nic méně) má právo na život: „Záměrně vyvádění diváka z oblasti zřehla racionální do oblasti citového zážitku cestou vytváření životně pravdivé divadelní iluze za účelem vyjádření lidského obsahu!“ (Je to hrozná čeština, ale pro náš účel se ta parafráze hodí.) Za takhle postíženým hereckým stylem můžeme si zase představit určitou dramatickou literaturu a jiná se nám bude zase zdát nevhodná. Co z toho plyne? Patrně to, za prvé: vyhraněný dramatický tvar vyžaduje neméně vyhraněnou hereckou interpretaci, výrazný herecký styl. Za druhé je chybné a nikam to nevede vyhlášovat jakýkoli herecký styl za „hlavní směr herecké tvorby v podmínkách socialistické společnosti“.

Je-li cc hlavní v herecké tvorbě socialistických umělců, je to jen a pouze pravdivé ztvárnění a srozumitelné sdělení moderního obsahu. Dosáhneme-li pravdivého ztvárnění a srozumitelného sdělení cestou herectví emocionálního nebo racionálního, cestou hereckého představování nebo prožívání, cestou herectví čechovovského nebo brechtovského — to považují za diskuse zbytečné, protože neplodné. Lze vést spor jedině o to (a to ještě lépe jevištními postavami než silou hlasivek v diskusi), jak hrát toho kterého autora nebo jaké zařazovat do repertoáru hry, máme-li v souboru umělce vyhraněného jevištního stylu.

Často hovoříme o potřebě výrazných tváří našich činoherních divadel. Nebylo by podivné, kdybychom jedněmi ústy volali po jediném hereckém stylu? Lze si snad představit výraznou tvář určité činohry bez výrazného herectví? A čím se bude lišit od jiné činohry, bude-li všem divadlům společný jeden herecký styl? Je zcela zřejmé, že otázka jednotného hereckého stylu je pro socialistické divadelní umění nepřijatelná.

Prosazují-li existenci různých hereckých stylů (a tedy i různých hereckých postupů), neznamená to, že pro všechny styly neexistuje společný základ. Tímto základem je pocit umělecké pravdy, jež ta či ona postava — tvořená tím kterým postupem a v mezích toho či onoho stylu — vyvolává v divákovi. Pociť umělecké pravdy — to je jen těžko definovatelný výsledek, kterého opravdové herecké umění všech dob a stylů musí dosáhnout.

Je zcela zřejmé, že tu vstupuje do naší úvahy divák a prosazuje se tím vehementněji, čím hlouběji chceme do dané otázky proniknout. Pociť umělecké pravdy totiž nevzniká jako fyzický pocit řekněme bolesti, jako něco jen a jen způsobené zvnějšku, objektivně a nezávisle na subjektu. Pociť umělecké pravdy divák spoluvytváří do té míry, že týž artefakt může v jednom vnímateli tento pocit vyvolat, v jiném ne. Dovolte, abych citoval Stanislava Zindulku, herce z Divadla Vítězného února v Hradci Králové:

„Velmi rád vyprávím jednu příhodu, kterou jsem zažil před rokem na představení Hamleta v Národním divadle. Seděl jsem na prvním balkónu v první řadě a sledoval představení. Přišel monolog Hamleta k hercům. Říká, jak mají hrát divadlo. Asi v polovině se za mnou ozve na jednu velmi silný hlas: A co děláš ty?! Otočil jsem se. Vykřikl to starý šedivý pán. Chtěl tím dát na srozuměnou, že s tímto Hamletem nesouhlasí, že je mu cizí, že mu nic nedává. Skončilo jednání a lidé se na toho pána sesypali. On se velmi omlouval, poněvadž ho to zatím přešlo. Byl totiž navztekaný. Říkal: „Promiňte, tak se člověk v divadle chovat nesmí, mám divadlo velmi rád, ale nemohl jsem to vydržet. Viděl jsem totiž hrát Vojana.“ Lukavského Hamlet mu nic neříkal.

Odpoutal jsem se od toho a šel ven. Obecenstvo bouřlivě aplaudovalo, nejvíce nahore. Galerie byla plná převážně mladých lidí, kteří velmi nadšeně a srdečně tles-

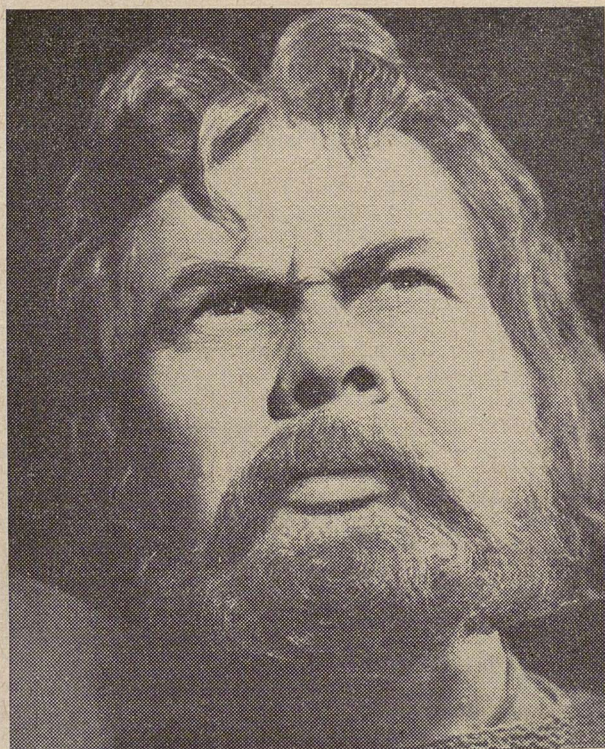
kali. Tihle lidé Lukavského Hamletovi rozuměli. Těm byl blízký, ti ho chápali, ti ho přijali a také odměnili.“

Je z tohoto příkladu (jakých bychom našli na tisíce) jasně vidět, jak velikou roli ve vytvoření pocitu umělecké pravdy hraje samo vnitřní ustrojení divákovo, jeho světový názor, vzdělanost, citlivost, jeho vkus, jeho životní sloh, jeho věk, hloubka množství životních zážitků a zkušeností atd. Chceme-li tedy uvážít, jakými vlastnostmi se musí vyznačovat všechny herecké styly, aby v divákovi vyvolaly pocit umělecké pravdy, musíme především podrobit studiu diváka, musíme zkoumat, jak tato doba, jak tato společnost a její vývoj našeho diváka proměňuje.

V této obecné poloze je všechno jasné — až sem se všichni shodneme. Naše divadelní teorie však o mnoho dále nepokročila. Všechny další konkrétní úvahy končí u konstatování, že svět se díky technickému pokroku značně zmenšil, velmi se zrychlily spoje a také celkový rytmus života; automatizace a kybernetika, astronautika a telemechanika se bouřlivě vyvíjejí a vytvářejí nový životní sloh, jenž v uměleckém vnímání se prý projevuje potřebou zkratky, věčnosti, údernosti, tempa, prosté sdělnosti atd.

Odsud tedy názor, že nové umělecké pravdivosti je v divadle cizí operničení, teatralita, deklamátorství, falešný patos a že je jí vlastní střídmost a úspornost výrazu. Proti těmto tendencím zdvihá se varovný hlas, upozorňující na nebezpečí šedivě nevýraznosti, nového civilismu, znamenajícím chlad a neutralitu postoje, proti nudnému šedivismu. Oba tyto proudy v současném myšlení o herecké tvorbě málo uvažují materiál, kterému herec svou tvorbou slouží, a proto jednostranně zobecňují. Zůstávají v oblasti stylu a chtějí pro něj získat právo interpretovat v tomto stylu všechno, co dramaturgie přinese pod ruku. Zdá se mi, že bez důkladné analýzy především našeho hlediště lze zatím těžko pokročit dále. Dovoláváme se často tak zvaného „našeho diváka“, jenž podle jedněch nesnáší iluzivní divadlo a tento herecký styl ho nudí, podle jiných „našeho diváka“ šokuje patos a poezie plakátu, má po krk křiku a vnějšího jednání.

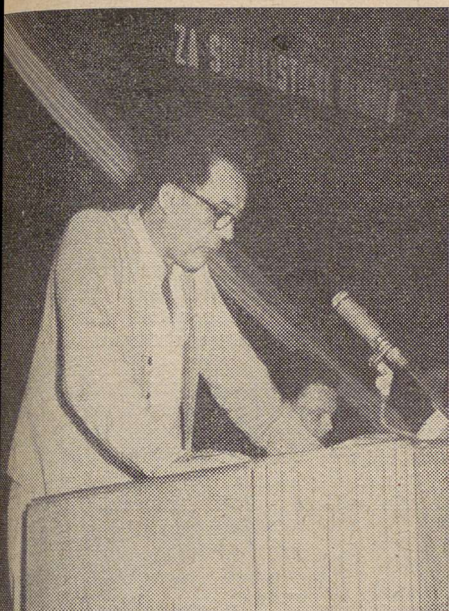
Jsou to v podstatě dohady. Nechci se vyhnout jakémukoli vlastnímu stanovisku, avšak stranit jednomu hereckému stylu neumím, protože bych také musel zatratit třeba Višněvského pro Leonova a naopak. A stanovit zákony, platné dnes pro vznik pocitu umělecké pravdy, je práce pro celý štáb teoretiků, mezi které se zatím počítat nemohu.



J. Paukert v titulní roli Jiráskova Jana Roháče

ODEZDIKEZDISMUS aneb ABYCHOM CHODILI PO OBOU NOHÁCH

JIRÍ POBER



i profesionální chtějí hrát a hrají, a hrát více-méně také dovedou.

A my teď přicházíme s konferencí, která chce dokázat, že je třeba věnovat se kvalitativně i kvantitativně víc hrám klasickým! Už sám tento fakt je nesmírně potěšující. Fakt, že si můžeme dovolit — skoro by se to tak dalo povědět — že si můžeme dovolit *přepych* věnovat soustředěnou pozornost tomu, čemu se stručně říká hry klasické. Aby mi bylo dobře rozuměno: přepych z hlediska období před asi třemi lety, jak už jsem se o něm zmínil. Skutečnost, že si tento „přepych“ můžeme dovolit, je nesmírně potěšující a povznášející. Svědčí o rozmachu, který udělalo celé naše divadelnictví profesionální i ochotnické ve všech svých oborech od dramatiky a dramaturgie až po umění inscenační a herecké. Svědčí o ohromném rozvoji v celém způsobu myšlení dnešních našich lidí, v celém způsobu, s jakým přistupují k divadelnímu umění, v náladě a pocitech s jakými chodí do divadla. Svědčí velmi výrazně o změnách, ke kterým za poslední dvě tři léta došlo v celém našem životě. O změnách velmi výrazných a potěšitelných, radostných.

Rozhodl jsem se promluvit na „klasické“ konferenci ve prospěch her současných proto, že se obávám jednoho: aby si někteří nebo snad i mnozí

ochotničtí pracovníci nezačali říkat: Heleme se, v Kutné Hoře byla konference o klasických hrách, ty se teď nosíš, v jejich prospěch se vyjadřují různí veřejní činitelé atd., proto se musíme věnovat ne-li výhradně, tedy převážně hrám klasickým. Však to všichni známe: říkává se tomu výstižně „odezdikezdismus“. Napřed samá klasika, potom samé hry současné, a teď by zase mohla přijít samá klasika. Ono je to tak pro leckoho jednodušší — řídit se podle devízy, ne-li dokonce podle pokynů nebo příkazů shora — a cesta na Jiráskův Hronov je zajištěna. Nebezpečí, že by se soubory věnovaly ponejvíc hrám klasickým, je nutné rázně čelit připomínkou, že at si klasického odkazu vážíme sebevíc, at sebevíc uznáváme jeho důležitost, přece jen v popředí našeho zájmu zůstává a musí navždycky a provždycky zůstat hra současná. Klasické hry nám přináší mnoho, velmi mnoho, ale nedá se nic dělat: naši radost z Gagarinova úspěchu nevyjádří Brechtův Galileo Galilei, naše rozhořčení nad ubitím Patrice Lumumby je příliš velké, než aby se vešlo do Vančurova Jezera Ukereve, a to, co sledujeme v Čapkově Bílé nemoci nebo jeho Matce, je pouhá idyla proti tomu, co by čekalo dnešního člověka, kdyby se rozpoutala atomovo-vodíková válka. Vysoké hodnoty her, které jsem namát-

VE CHVÍLI, kdy zahajujeme diskusi na konferenci o klasických hrách, chtěl bych povědět několik slov o významu her *současných* a také vás na chvíli zavést do minulosti. Do minulosti nepřliš vzdálené. Dovede si vůbec někdo z nás představit, že bychom před takovými řeckými třemi lety seděli at už tady v Kutné Hoře nebo v Hronově nebo kdekoli jinde a věnovali se úvahám, týkajícím se mj. toho, že je třeba inscenovat víc klasických her? Taková představa je jistě absurdní. Celá dlouhá léta jsme se snažili přesvědčit soubory — a to nejen ochotnické — a s nimi také jejich obecenstvo o jedinečné důležitosti her současných a o podřízeném významu her z klasického odkazu. Šlo to jen ztěžka a pomalu, ale nakonec se to přece jen podařilo: soubory i jejich diváci se konečně střemhlav vrhli na hry se současnou tematikou. A vrhli se na ně ovšem ne proto, že jsme jim to... že jim to kritici, teoretici a ochotničtí pracovníci či nějaká nadřízená místa doporučovali. Vrhli se na ně proto, že existovaly, totiž ony nové hry se současnou problematikou, a nejenže na rozdíl proti předcházejícímu období existovaly, ale že byly dobré, zajímavé, poutavé. Že byly nejen plně důležité a závažných myšlenek provokující dnešního diváka, ale že byly také umělecké. Zářijové noci, Intelligenti, Umění odejít, později Půlnoční mše a mnoho a mnoho dalších původních dramát, a dokonce tu a tam i nějaká komedie... Mnohaletý problém, jak přimět soubory, aby hrály nové hry, a lidi, aby na ně chodili, docela zmizel a vynořil se problém nový: Větší nároky na současné hry, na jejich ideovost, zaměření, ale také uměleckou náplň, formu. Začali jsme mít výhrady i proti Srpnové neděli a tím víc proti Jejich dnu, nemluvě o mnoha dalších hrách, a máme výhrady proti nové produkci i nyní. Ale podstatné je to, že naše obecenstvo si současné hry přeje a že je naše soubory ochotnické



Mincovy záběry z inscenace Jiráskova Jana Roháče, k níž se pod vedením J. Vavříčky spojili hradečtí ochotníci

kou jmenoval, nemohou vyvážit nezvratitelný fakt, že vyjádřit plně a účinně pocity *současného člověka* může jen *současný člověk* a jeho dílo.

To naproti tomu ani dost málo neznamená, že bychom mohli nebo chtěli podceňovat význam her klasických. Řečeno způsobem tak trochu zjednodušujícím: má-li něco stát pevně, musí to stát přinejmenším na dvou nohách. Je-li klasika jednou nohou naší dramaturgie, je současná hra její nohou druhou, nohou pravou, tou důležitější. A přitom je ovšem podstatné, aby obě ty nohy byly co nejpevnější, co nejsilnější, co možná nejdokonalejší. My dnes uvažujeme o tom, jak to zařídit, aby byla co nejsilnější, co možná nejdokonalejší ta noha klasická, a jistě činíme dobře. Chceme být dvounozí. Dvounozí. Proto nezapomínejme ani chvíli na důležitost her současných.

Ostatně velmi obsáhlé jednání II. sjezdu SČSDFU, pokud se zabývalo problémy dramaturgickými, dotklo se otázek klasiky jen zcela nepatrně a naopak mnoho a mnoho úvah věnovalo současnému dramatu.

Socialistické divadlo potřebuje především drama, v jehož středu je hrdina současnosti — člověk, jenž svým jednáním tvoří tento svět. Řekl to na sjezdu velmi zřetelně referát V. Vejražky i vedoucího delegace ÚV KSČ V. Kouckého. Současné drama je v této chvíli hlavním článkem řetězu divadelních problémů. Naše divadlo se chystá k velké ofenzivě a v jejím čele půjde současná dramatická produkce. Soudruh Koucký v závěru svého projevu řekl:

„Náš pohled je obrácen *kupředu*. Kupředu se dívá i naše divadlo, náš film, celé naše umění. Naši společnou

snahou je energicky setřást všechny obtížný *balast minulosti*, který se nám ještě věší na paty, ale který nikdy nesmí a nemůže zpomalit náš krok. Naším zájmem je dát co nejrychleji vyrůst všemu, co je *nové* a krásné, protože je živé — všemu, co směřuje k perspektivám vítězného komunismu.“

To jsou, tuším, slova docela jasná. Byla sice řečena hlavně na adresu divadelníků profesionálních, ale platí neméně i pro ochotníky. Aspoň pro ty, kteří berou svou práci vážně a kteří berou vážně i své občanstvo. Kteří chtějí stát pevně oběma nohama na zemi. Tak pevně, aby z této země mohli vzléhat do vesmíru ve smyslu doslovném i přeneseném. Mimochodem, v tom citovaném projevu se mluví o ochotnících velmi často, mnohem častěji, než slycháváme na zasedáních ochotníků mluvit o profesionálech.

O TVŮRČÍ CHÁPÁNÍ DRAMATURGICKÉ PRÁCE

Cesta zkvalitňování, kterou nastoupily naše soubory po Únoru, se projevila především příklonem ke klasickému repertoáru. Celé ochotnické hnutí procházelo etapou, v níž klasické hodnoty naší i světové dramaturgie se staly školou jak souborům, tak i občanstvu; na druhé straně to byl ovšem také stav, kterému jsme zcela právem říkali útěk do klasiky. Stav, jak víte, se později cestou do dneška radikálně změnil, ale chci poukázat na to, co se tehdy rozumělo pod pojmem klasika. Byly to v podstatě hry českého a světového repertoáru do konce 19. století, které

siky se nezahrnovalo dvacáté století a tím méně díla socialistická, díla socialistické klasiky.

Naše dnešní vymezení, náš názor na klasiku vidí už oblast značně širší, která zasahuje už do doby ne zcela dávné — myslím si, že vlastně až ke Stehlíkově Mordové roklí a k naší české tvorbě, již jsme teprve nedávno říkali „soudobá“.

Co tím chci říci? Otázka, jak ji často slyšíme při sestavování dramaturgických plánů — otázka o poměru zastoupení klasiky — o procentuálním čísle tohoto zastoupení — je nepodstatná a podle mého soudu špatně postavená. Musíme si totiž už i v amatérských souborech zvyknout dívat se na dramaturgickou práci jako na *tvůrčí složku*, která nezbytně souvisí s prací režijní, na to, že — i když se tak děje při formálním statistickém posuzování — nelze dramaturgický plán posuzovat jen podle „titulů“. — Odpusťte to slovo, přišle z nakladatelské hantýrky, ale v jiné souvislosti znamenitě vystihuje formálnost přístupu. Dramaturgický plán musíme posuzovat podle záměrů a především výsledků. A jestliže budeme pojímat dramaturgickou práci jako tvůrčí dramaturgicko-režijní práci, pak se nám nemůže stát, abychom stavěli současnou hru do příkrého protikladu s hrou klasickou, neboť všechny hry, celý náš repertoár nám bude současný, tj. bude nám hovořit k dnešku, k našemu divákovi.

Pokusil jsem se již ukázat (viz Ochotnické divadlo č. 2), že představa klasiky je ve vědomí mnoha ochotnických pracovníků spojena se šedivostí a popisností naturalistické-



Z dramatisace Jiráskovy *Filosofské historie* v provedení souboru „Jiří“, ZV ROH Státních lázní v Poděbradech

z drtivé většiny měly vlastně za svůj námět a také za svůj účel ukázat existenci tříd a třídní střetnutí, boje tříd v minulosti.

Tato devíza byla jistě historicky v té dané současnosti konce čtyřicátých a začátku padesátých let správná. Ale byla to devíza velmi obecná, která nám dnes už nestačí. Připočteme-li jakýsi objektivistický přístup k realizaci těchto dramát, ve valné většině případů z výběru i inscenace se stala záležitost divadelní hry, která se odehrávala v minulosti a neměla tedy s dneškem mnoho společného, což byl krajní případ nazírání, nebo prostě vyjadřovala: „My postihujeme rozpory minulých společností“. Do pojmu kla-



ho scénování, s onou mechanickou „titulovou“ dramaturgií. Problém má ovšem i svou druhou stranu, neboť ochotníci přišli na to, že své největší bohatství, spočívající v nepřeherné galerii lidských typů, s níž profesionální divadlo nemůže soutěžit, nejlépe využijí v současné hře. V důsledku toho všeho vznikl o dramaturgii názor, že hovořit k současnosti se dá jedině a výhradně prostřednictvím současné hry.

Když jsem se probíral ve své knihovně, hledaje, co by nám který teoretik nebo divadelní praktik mohl k naší otázce o klasice říci — otevřel jsem některé svazky s Brechtovými názory. Brecht se například domníval a ve svých dílech to uskutečňoval, že právě onen „direkter Realismus“, to je ona vnější současná tematika (v jeho formulaci jde tedy o námět ze současnosti, o to, čemu říkáme současná hra) může být za jistých okolností vlastně na překážku vyjádření současnosti, totiž nikoliv v její vnější podobě, ale v podstatě jejích procesů, v postižení typických tendencí, v postižení proudů. Svádí totiž mnohde k detailům, podružným motivům, svádí k opakování různých klišé z minulých etap, atd. atd. A tak Brecht v řadě svých her používal historické hyperboly, podobnosti, které míří do současnosti ostřeji a postihuje její základní tendence výstižněji, než by mu to dovolila zdánlivě současná látka.

K tomuto velice osobitému, avšak jen zdánlivě kacířskému názoru Brechtovu bych chtěl uvést tuto skutečnost, která, dovedeme-li Brechtův pohled do konce, ukazuje, že klasické dílo v určité souvislosti může být a bývá značně současnější, aktuálnější než současná hra, a to z prostého důvodu. Život kolem nás běží velmi rychle, velmi rychle se mění formy našeho soužití, formy našich vztahů, které určuje rychle se měnící ekonomika, politické souvislosti atd. Jestliže současný dramatik píše hru o běžné aktuální otázce, často se stává, než přijde se svou odpovědí (vždyt vznik dramatu netrvá týden), že problém, který byl problémem, už z našeho života vymizel, už přestal existovat. Tak se třeba filmařům, ale i dramatikům rodí mrtvé děti. Není to dlouho, co v rozhlasu hovořili pracovníci státního filmu o tom, že připravovali dílo s tematikou, která, jak se přesvědčili při ověřování problému na pracovišti v Ostrově, už přestala existovat.

K dokreslení platnosti klasiky respektive jejího aktuálního výkladu a působení bych chtěl uvést dva činy z praxe nedávno zemřelého zasloužilého umělce profesora Antonína Kurše. Když přišel z Košic do Prahy v roce 1938, aby spolu s řadou nezaměstnaných herců vytvořili Lidovou scénu v Unitarii, inscenovali v těchto pohnutých dnech, kdy se chýlila existence první republiky ke konci — Jiráskova Jana Roháče. To byla umělecká odpověď na problémy své doby, neboť v době největšího národního ponížení, kdy nás naše česká buržoazie a západní velmoce zaprodaly Hitlerovi, nabyly myšlenky Jiráskovy takové aktuality, že byly přímo zapalující pochodní statečnosti, výzvou proti malomyslnosti, přípravou a předpovědí statečného odporu českých Roháčů v nastávajícím boji. Nenašel se a nemohl se najít současný český autor, který by v této situaci stvořil dílo tak aktuální a tak významné, ne proto, že bychom

v našem národě neměli vynikající umělce, ale proto, že v těchto událostech, hrnoucích se závratnou rychlostí, prostě nebyl na to čas, a např. Čapkovy hry, které rovněž byly s podobným tématem, nevslovovaly do té míry jasně své myšlenky, jak to učinila interpretace hry Jiráskovy.

A druhý případ, který se pojí se jménem Kuršovým, jsou oni Kutnohorští havíři, které inscenoval v roce 1949 na Pražském hradě, kdy se tato hra stala naprosto současná a aktuální v tom, že ono „radostné přístí“ bylo vítězně dobojováno, ale stala se i pobídkou k tomu, aby toto vítězství bylo udrženo. Který současný dramatik mohl v roce 1948 a 49 přijít se hrou o vítězství dělnické třídy? Nechce-li současný dramatik stát tak říkajíc na chvostu, musí koncipovat svá díla nikoliv na *drobných vnějších znacích vývoje společnosti*, ale na jejich základních vývojových tendencích, musí postihovat vnitřní zákonitosti skutečnosti. A to přece jen vyžaduje ke stvoření velkého díla čas a schopnost *dobré orientace* v současném dění. Společenský život se nám mění pod rukama, a tak v řadě případů nám dá na množství otázek své doby odpověď vedle současné hry právě *klasická hra*, kterou ovšem musíme číst našima očima, ne mechanicky, staticky jako titul, ale režijně dramaturgicky. Chtěl bych zde připomenout — pochopitelně z materiálu, který jsem viděl, inscenaci, o níž jsem se zmiňoval v druhém čísle Ochotnického divadla, kdy se režijně dramaturgickým způsobem podařilo udělat Sokolovskému v brněnském divadle bratří Mrštíků dramatické Evžena Oněgina velmi působivý výklad morálních problémů dnešní mládeže — otázku citové čistoty a české „votravy“ — a mládež pochopila. Inscenace je půl roku vyprodána. Podobně připomínám výklad Molièrova Dona Juana ve studiu JAMU tétož režiséra, shrnutý ve větu „sebelepší a sebevětší geniální schopnosti ti nejsou nic platny, nemáš-li životní kázeň“.

Při listování v deníku strany v Brně, v Rovnosti, jsem narazil také na výtah Spitzerova referátu k ochotníkům, který je plný zajímavých a i pro nás podnětných myšlenek. Na heslo, které se objevilo tehdy v Tvorbě, „hrajte skutečnost“, odpovídá Spitzer: „Heslo je nekonkrétní, mohlo by upoutat autory k drobnokresbě. My se musíme od skutečnosti „vzdalovat“, abychom ji mohli zevšeobecňovat, jinak děláme fotografie.“ Obrací se na dělnické ochotníky s výzvou: „Nehrajte skutečnost, nýbrž *pravdu o ní*, pravdu o skutečnosti! A chceme-li hrát tuto pravdu o skutečnosti, nacházíme ji nejen v současných hrách, ale i v hrách klasicích.“ (Spitzer roku 1932)

Oč tedy jde? V *tvůřčím chápání naší dramaturgicko-režijní práce* nemůže a nesmí stát klasická hra proti současné. Musí rozhodovat *jedině myšlenky* a jejich aktualita, *jejich schopnost postihnout skutečnost, současnost*, aktuální problémy. Tak se musí sestavovat dramaturgický plán. Z tohoto hlediska musíme vidět pravdu o skutečnosti.

PŘÍKLAD A PŘEDPOKLADY

JAN CÍSAŘ

Domnívám se, že Krejča se zřejmě na inscenaci Strakonického dudáka velmi poučil, co si může a nemůže dovolit a že ve své další tylovské inscenaci dospěl tedy skutečně k tomu, co si můžeme pro určité seminární úkoly vzít jako určitý příklad, na němž lze některé kladné rysy koncepce režisérské ve vztahu ke klasice ukázat. Já tu mám na mysli jeho představení Tylovy Drahomíry.

Krejča podle mého názoru velmi správně v té první etapě své práce na tomto představení odhadl slabiny textu

a odhadl zároveň i ta silná místa, o která se může opřít. Velmi přesně odhadl, že Tyl je slabý tam, kde se v této hře rozbíhá do příliš obecné šíře a že Tyl je silný především v postavě Drahomíry, že je to velká postava, která může mít ohromnou platnost pro dnešek. A tak vsadil na tuto kartu a riskoval prostě vše, že se obrátí tímto směrem. V jeho koncepci šlo především o to vyjádřit tragédii a zápas Drahomíry. Ukázat člověka, který jde neúprosně za svým nadosobním cílem, který, přestože musí obětovat

všechno osobní, který, přestože se dostává do strašných situací pro sebe jako pro člověka, tento svůj nadosobní cíl neúprosně a neúnavně sleduje. V této chvíli, jakmile šel za tímto cílem, vyšla Krejčovi i velká myšlenka, že velikost národa se nezískává za cenu zbabělosti a za cenu zbaběle uzavřeného míru. Mělo to najednou velmi ostrou a aktuální platnost pro dnešek: neboť najednou se ukázalo, že náš mírový boj nemůže být bojem zbabělců, nemůže být bojem lidí, kteří ustupují, ale lidí, kteří jsou si vědomi svého poslání a svého cíle ve společnosti. Na to se intenzivně soustředil a proto se odvážil i velmi podstatných úprav.

Z režijní koncepce vyplynuly nutné úpravy, které se v podstatě nedotýkaly té základní myšlenky, základního

ideového svorníku Tylova díla, ale které ho v mnohém různým způsobem upravovaly a měnily. Tak například Krejča velmi ostře sahá do textu, do vyjadřování Tylova tam, kde se mu zdá, že text se příliš rozplývá, že je příliš všeobecný, příliš mnohomluvný, někde i frážovitý. Na mnoha a mnoha příkladech lze prokázat, jak odhazuje různé takové výplně a jak nechává jenom základní myšlenkovou kostru dialogu. A tím nutně už z této úpravy vystupují duševní rozpory Drahomíry, její velký myšlenkový zápas o to překonat v sobě osobní vztahy a sloužit tomuto velikému nadosobnímu cíli. Nutně se tím dostává do popředí, o to nejen v koncepci myšlenkové, ale zároveň s tím (úzce spojeno, prolno a v neoddělitelné jednotě) v koncepci tvarové, v koncepci formální. Najednou tato Drahomíra dostává rozměry monumentální — člověka skutečně tesaného z několika kvádrů. V této chvíli nutně začíná Krejčovi vyrůstat pod rukama i celá koncepce tvarová: představení monumentálního, strohého, představení, kde se odhazují jakékoliv detaily a podrobnosti a jde se jenom za základní myšlenkou. Začíná to a zákonitě se objevuje už ve scéně. Holá scéna, kde je jenom několik náznaků takového toho staroslovanského dřevění, scéna, která má především velký otevřený prostor, kde skutečně je možno tušit monumentalismus postav, které na tuto scénu přijdou. Je to velký prostor pro velkolepé lidí.

My si musíme uvědomit, že v této etapě, kterou bychom chtěli v celém divadelnictví dosáhnout, se režisér stává prostředníkem mezi svou dobou, svou současností, přítomností roku 1961 a let dalších, a mezi klasikovými myšlenkami. Že jediné z toho, že si bude vědom tohoto velkého poslání, mu vzroste i veliká inscenace. Toto veliké poslání není otázkou toho, že si řeknu: „A teď budu dělat velké představení.“ To je otázka neúnavné a tvrdé práce. Neúnavné a tvrdé práce, která se vykonává nejen na textech klasiky, ale na každém textu. Neboť uvědomme si, že nejvyšším smyslem a cílem našeho divadla je poznat skutečnost a tuto skutečnost přeměňovat a přetvářet. Jak klasická, tak současná hra jsou neoddělitelnými částmi jednoho celku, toho celku poznání, který činí každý divadelní umělec svou inscenací ve vztahu k naší skutečnosti. Jestliže se navzájem klasická a současná hra nebudou doplňovat, prolínat a tvořit jednotnou frontu umělcova světového a uměleckého vyznání, potom je jakýkoliv čin vyloučen. Znamená to skutečně velký myslitelský zápas o poznání naší doby, aktivní vztah k této době. Nemůžeme už spoléhat na náhodu. My musíme získat systém ve své práci. Doba intuitivních umělců naprosto minula. Jestliže dnešní umělec, člověk, který chce dělat umění, nebude tomuto umění sloužit celým srdcem a mozkiem, potom se nám nikdy nepodaří, abychom z každého jevištního činu udělali skutečně čin, který zasáhne naší současnost.

(Z referátu o režii klasických her)

Tři divadelní večery v Kutné Hoře

Konferenci o klasic doprovázely jako konkrétní příklady ochotnická představení Jiráskova Jana Roháče, dramaturgie jeho Filosofské historie a Hvězdoslavovy Hájníkovy ženy (dramaturgie J. Křelové a J. Pálky). Měly splnit zvlášť obtížný úkol: doplnit teoretické výklady o tvořivém pojetí klasického odkazu praxí, ukázat, jak jejich koncepce našla styčné body mezi historií a současností. Přitom teoretické výklady se opíraly o výlučné profesionální inscenace, s dokonalou režijní, hereckou a výtvarnou prací. To, přirozeně, splnit nemohly. Práce ochotnických souborů z Hradce Králové, Poděbrad a Banské Bystrice dosahuje v průměru dobré úrovně, ale ne vynikající a jedinečné. V podstatě jim byl dán úkol vyšší, než je reprezentace na Jiráskově Hronově.

Nejvyšší pozornost upoutala inscenace Jana Roháče, k níž se spojily soubory Kulturního domu ROH a ZK Závodů Vítězného února z Hradce Králové pod vedením zkušeného režiséra Josefa Vavříčky. Byl tu totiž jasný, rozhodný plán: ukázat v určitých, přímočarých liniích srážku dvou světů, Zikmundova a Roháčova, nevyhnutelný konflikt, v němž poražený se stává vítězem / Roháč: „Bouře jde za mnou...“/. Není to marný a tvrdohlavý boj hrstky věrných, ale zažehnutí vzpoury, která nakonec rozdrtili silného nepřítele. I boj Roháčův je nevyhnutelný, není za ním jen osobní hrdinství, ale i rozumové poznání, že „s podobnými šelmami není žádného smíření“. Roháč není obětovaný mučedník, ale tvrdý, neúprosný bojovník. Na sledování a vyhodnocení konfliktu byla vystavěna strmá koncepce představení, jeho rytmus, který se nezasťoval na podružných detailech. Režisérovi se nepodařilo propracovat jednotlivé charaktery, neměl k dispozici tolik dobrých herců, kteří by vytvořili jednotný, velký historický obraz. Uvědomovali jsme si během představení, jak často jsou tu odloučena gesta od vnitřního života postavy, jak syrově ještě působí neslouchání příkazu režiséra s hereckou prací, kolik času by bylo ještě potřeba ke studiu, které by pomohlo vytvořit určitý organismus postavy. Úroveň jevištní řeči souboru je dosud na nízkém stupni a prozrazuje se na obtížném klasickém textu zvlášť patrně. Jedno se tu však podařilo; neexistovalo tu v představení nepochopení celkového záměru nebo protichůdná herecká práce, která by stavbu inscenace porušovala. Byla to práce odvázná a talentovaná, jíž nedostatky prominout nemůžeme, ale která dosáhla nesporně cíle: silného účinku na diváka.

Z Jiráskovy novely Filosofská historie vznikl v dramaturgii F. Horáka a D. Rybínové idylický obrázek, který z ohlasu barikád osmačtyřicátého roku, z požáru revoluce zachytil jen závěrečný „živý

obraz“, z nebezpečí maloměstského podhoubí jen směšnost postavíček. Přetvářel tento text v inscenaci, která by jeho slabiny překonala, znamenalo by víc než retušerskou práci. To nebylo v silách souboru „Jiří“ St. lázni z Poděbrad. Režisér R. Boes tu plnil hlavně úkol pedagoga. Podařilo se mu získat tolik mladých a talentovaných lidí, že mu mohou ostatní soubory jen závidět. Učil je vlastně od základů herecké technice a dosáhl zřetelně dobrého výsledku právě v jevištní řeči, která zněla čistě, i když musela bojovat s nemluvným, knižním textem. Inscenace se přenesla z malého jevišťátka na velkou rozlohu kutnohorské scény a hned se objevily chyby ve statickém aranžmá, dosud zakryté minimálními možnostmi pohybu na malé scéně. S většími rozměry se nevyrovнала ani výprava s nevykrytými boky. Přestavby v jedenácti obrazech vyrušovaly diváky z plynulého sledování děje.

Nebylo to představení smělé ve své koncepci, ale pečlivé, vyrovnané, v němž se dostaly do popředí upřímné a prožitkové výkony mladých, především čtečice studentů slečny Elis — Vavřeny (R. Pechan), Frýboria (F. Zachárník), Zelenky (L. Zachárník) a Špíny (E. Macháček); bezprostředně vyzněla i studentská revolva v konfliktu s profesorem náboženství. Bohužel stejně živě se režisérovi nepodařilo ztvárnit kompars v závěrečném obraze, který jen ustrnul do malebného seskupení.

Představení Hvězdoslavovy Hájníkovy ženy rozdělilo diváky do dvou táborů: jeden v něm našel dramatickou sílu, druhý „operní“ nabubřelost a ztrnulost. Pravda je uprostřed. Byly tu chvíle opravdového prožitku a bouřlivého hereckého temperamentu a zase jen recitovaného textu jako v divadle poezie. Aranžmá vlastně jen rozmísťovalo herce, aby se navzájem nepřekrývali před divákovým zrakem, nevycházelo z vnitřního života postav, z nutnosti jejich jednání na jevišti. Příběh je nesporně silně dramatický, ale dramaturgie z Hvězdoslavovy básně skutečné drama nevytvořila. Také herecký styl představení byl extrémně nevyrovnaný: od civilismu až k naturalismu. Nejsložitějším úkolem byl ovšem Hvězdoslavův verš, nesporně náročný, širokodedý, s bohatstvím jazykových obrátů, kterému jsme jen částečně porozuměli. Recitátor byl vlastně hereckým tlumočnickem tohoto zvláštního, krásného jazyka — úkol, který vyžaduje odvahu inscenátorů a důkladnou, podrobnou práci na každém verši. Z tohoto hlediska byla inscenace banskobystrického souboru Okresního osvětového domu víc než účtyhodná. I nejlepší soubory couvají před výběrem veršované hry, která nemilosrdně odhalí všechny nedostatky v jevištní řeči, necitlivost k rytmu a nedostatky vnitřního zážitku herce.

Ve čtyřech dnech, které jsme v Kutné Hoře věnovali úvahám o klasic, měly být tři večery divadelních představení původně určitou základnou, na níž by se rozvinula diskuse a doplnila tak teoretické základy konkrétními důkazy. Nakonec se celá situace vyvinula jinak. Po referátech o úloze klasiky, režii a herecké stoupy požadavky na inscenace klasiky na takovou úroveň, že jí v současné době vybraná ochotnická představení splnit nemohla. Inscenátoři také předem nemohli tušit, že jejich práce má být pak na fóru celostátní konferencí příkladem a podnětem. Vytvářeli představení podle situace, jakou v souborech a v místech mají. A tak nakonec představení v Kutné Hoře zůstala na okraji celého jednání a v diskusi se o nich mluvilo jen stručně, bez důkladnějšího rozboru. Trochu jsme je tedy ošidili — a sebe také. Protože nakonec každé představení je podnětem k úvaze a neměly by nás brzdit rozpaky nad srovnáváním výlučných profesionálních inscenací s dobrým průměrem ochotnickým.

S L Á V K A D O L A N S K Á

JIRÁSEK NA JEVIŠTI VČERA A DNES

Ve čtvrtém čísle Ochotnického divadla jsme mluvili o Jirákových vesnických dramatech. Zmínili jsme se o tom, co vedlo autora k napsání těchto her. Řekli jsme si, že si všiml, jak na vesnici pokračoval kapitalismus od šedesátých let ve svém vývoji a jak nabývala společenská diferenciaci stále brutálnějších forem. Jirásek ukázal, jak se obrazilo toto dění v životě jednotlivců, které jako vyhraněné typy přivedl na scénu.

Dnes si nejdříve všimneme další Jirákovy hry, která dosud žije na ochotnických jevištích, *Emigranta*. Z jakých pramenů autor čerpal a proč? Jak se díval na otázku náboženské reformace a na její důsledky — emigraci? Co z ní chtěl vytěžit pro svoji současnost?

V devadesátých letech zesílila česká buržoazie a snažila se konkurovat německé. Chtěla si dodat váhy pomocí masového hnutí, které by ovládala, proto posílala hnutí pokrokářů. Vídeňská vláda viděla, že se česká buržoazie nechce spokojit s místem, které jí poskytoval imperialistický rakouský stát, vyhlásila nad Prahou výjimečný stav — a tu mladočestští vůdcové spěchají do sněmovny hlásat loajální státoporné snahy. Jejich protirakouské nálady odvanuly velmi rychle.

Revolučnost a bojovnost národa posílala vždycky tradice husitská. Pro potřeby současnosti bylo však třeba najít novou orientaci. Zájmy náboženské vítězí totiž nad národnostními, vedou ke kosmopolitismu. Proti této snaze se staví Jirásek *Emigrantem*. Přesvědčuje, že je chybnou stavět zájmy „ideálu“ nad zájmy národní, že česko-rakouská otázka jako boj o svobodu svědomí dožívá, že uplívání na cestě reformace, na její náboženské tradici, je z hlediska současnosti krokem zpět.

Děj hry i její postavy jsou vzaty z povídky *Sousedé*, vlastní idea hry z povídky *U domácího prahu*. Z této povídky převzal do hry také tragické utrpení emigranta Pelyňka pro roli *Peška*, který je v *Sousedech* celkem vedlejší postavou.

Na českém jevišti se udržovalo historické drama až do konce osmdesátých let neustále. Začátkem devadesátých let si začíná razit cestu do literatury realismu, a to hlavně vesnickým dramatem. Časem ovládá jeviště natolik, že je *Emigrant* jako hra historická jedinečným zjevem na jevišti Národního divadla — i ve srovnání se všemi historickými hrami dosavadní tvorby. Rozdíl spočíval v tom, že se Jirásek vyvaroval všeho romantismu a jako v románě, tak i v dramatu šel cestou historického realismu a předváděl historické období z hlediska prostých lidí. Jejich myšlenky a snahy jsou zrcadlem doby, oni sami jsou tvůrci dějin. Jsou představiteli mas, ovládaných myšlenkovými proudy své současnosti. Postavy jsou prokreslené, bohaté odstíněné a životné typy. Ve hře najdeme pouze jedinou historickou osobnost. Je jí P. Bonaventura Pitr, katolický kněz, jenž hlásal ve svých spisech buditelské myšlenky, dával přednost národu před vírou a jehož myšlení bylo fakticky protiklerikální. Pro lásku k národu hledá Pitr spojení i mezi evangelíky, pro lásku k vlasti ctí Komenského. Jirásek, odborný znalec našich dějin, není ovšem ve hře kronikářem, nepoučuje dějinnými daty, jde mu o to, aby byla pochopena podstata vývoje v dané době, aby byly objasněny pokrokové síly, které působily v minulosti, neboť v nich našel příklad i varování pro současnou situaci.

O premiéře (1898) byla hře udělena ruská cena. Tato cena, vypsána za

lepší drama ze slovanských dějin, nebyla tehdy již patnáct let udělena, teprve *Emigrant* byl hoděn této pocty.

Ze současných kritických referátů, které se celkem velmi různily, stojí za zmínku článek *Salduv* [Mladé zápasy, str. 335 až 342]. V odmítavém stanovisku považuje na hře všechno za vnější a náhodné. Přešel typizační schopnost autora, který v obraze neznámé rodiny zachytil celou historickou epochu, celou tragédii reformace.

Na žádost Národního divadla napsal Jirásek brzy další hru — *M. D. Rettigovou*. Stará česká Litomyšl dala autorovi skutečné postavy Rettigové, dr. Güllicha a milostný příběh děje. Není tu ovšem přesná, historickými prameny doložená skutečnost — litomyšlský materiál je přetvořen tak, aby přesvědčivý, obecně platný obraz doby byl působivý pro současnost. Především se na scéně nesetkáváme se skutečnou Rettigovou, v jejichž literárních pracích najdeme světový názor českého šosáka (viz *Fučíkova* studii *Božena Němcová* bojující). Jiráskova *Magdalena Dobromila* je typ českého buditele třicátých let. Podporuje rušný český kulturní život, divadlo, stará se o vzdělání dívek. Obraz této uvědomělé ženy kreslí Jirásek v devadesátých letech, kdy se mnoho mluvilo a psalo o emancipaci žen, o jejich společenském postavení a poslání. Jirásek do této diskuse přispívá vylíčením Rettigové jako představitelky pokrokové inteligence, která v těchto letech šla po boku lidu, protože se zotožnila s jeho zájmy. Proti táboru národnímu stojí ve hře sloupy byrokracie — malé pyšné dušičky šosáků. Také základní děj hry — milostná zápletka — je podnětem ke kritice měšťácké morálky, která nejen připouštěla, ale schvalovala sňatky z rozumu a bez lásky. Rettigová se proti nerovnému sňatku postaví a prosazuje zdravé názory proti vžitě konvenci.

Tato půvabná historická veselohra měla premiéru v r. 1901. Režii měl Jaroslav Kvapil, titulní roli hrála *Hana Kvapilová*, již autor hru věnoval. Inscenace byla pečlivá, hra měla úspěch, byť ne takový,

jaký by si byla zasloužila. Po nemnoha reprízách zmizela z jeviště a znovu nastudována byla až v r. 1930 s úspěchem daleko větším.

Po M. D. Rettigové napsal Jirásek *Jana Žižku*, my však na tomto místě přerušíme chronologii, abychom se k této hře vrátili až v pojednání o husitské trilogii.

Sedmou Jiráskovou hrou, provozovanou na jevišti Národního divadla, byl *Gero*. Autor se v ní vrací daleko do minulosti: námětem je boj polabských Slovanů s germánskými uchvatiteli. Jirásek chtěl varovat, ukázat bezohlednost rozpínavců, nevybíravé prostředky k získání a udržení nadvlády; ukázat, kam vede důvěřivost národa k nepříteli a zrádcům z vlastních řad, kteří za hrst čochovice prodávají svobodu. V tom byla hra velmi aktuální. Protože Jirásek věřil v sílu sjednoceného lidu, varoval národ před malichernými spory názorovými, vyzýval k jednotě — v Žižkovi příkladem, v Gerovi výstrahou.

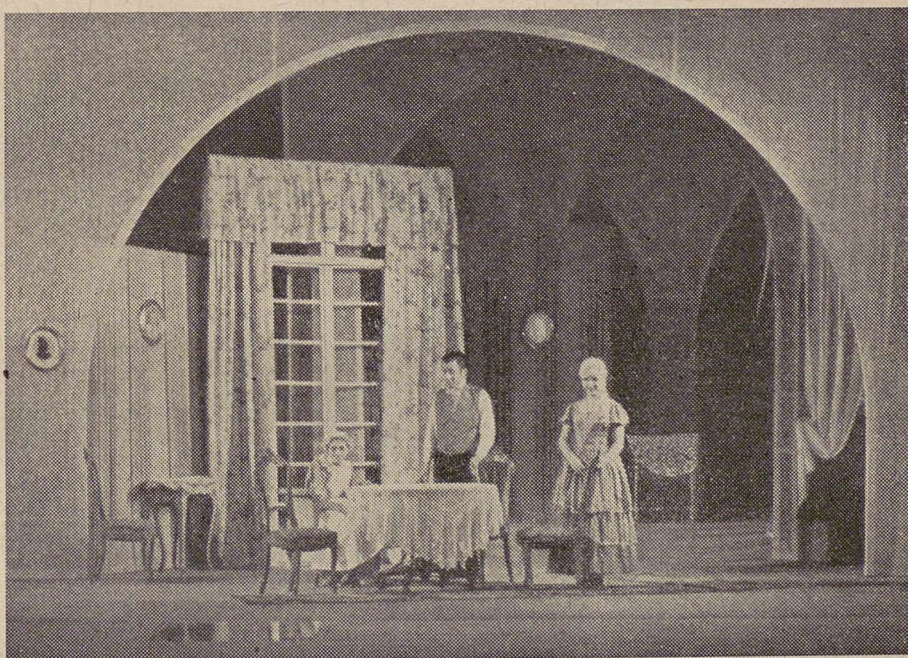
Premiéra hry byla stanovena na 17. listopad 1904, k 21. výročí otevření Národního divadla. *Gera* hrál *Vojan*, jemuž autor hru věnoval. Režii měl opět *Jaroslav Kvapil*.

Z kritik se dovíme, že hra měla bouřlivý úspěch, Jiráskovi byly činěny ovace, kritika se shodovala na tom, že úspěch byl důkazem, jak aktuální bylo zpracování osudu polabských Slovanů.

Po úspěchu *Gera* zadal Jirásek Národnímu divadlu další hru — *Lucernu*. Prvním popudem k napsání této hry byl Jiráskovi detail z historie litomyšlského zámku: na tomto panství bývali lidé kromě jiných robot „povinní při příjezdu páně ohně a světla v zámku opatrovat“.

Tímto dílem hovoří autor přímo k srdcím lidí. Prvky bojovné, protimonarchistické, motivy lidového bájesloví, komické prvky charakterizační, zdravý lidový humor spojuje ve hře s dokonalým mistrovstvím. Můžeme říci, že tady navazuje přímo na J. K. Tyla, na jeho dramatickou báňorku, která také využívá prvků lidové pohádkové tvorby.

Lípa — symbol české země. Země krásná, země milovaná — vystrojená barevným létem, obydlená nadpřirozenými by-



Slečna *Elis* (M. Urbánková), *Vavřena* (R. Pechan) a *Márinka* (J. Bittlová) z poděbradské inscenace *Filosofské historie*. Foto Minc

tošmi starých bájí a pověstí, lidovými bohatýry, věrnými své lípě. Žije tu moudrá bába-kronika slavných i hořkých dní národní minulosti, plachý Zajíček — příslušník inteligence, která skládá pokorné supliky vrchnosti — ale jen pokud není lípa ohrožena. Ta země rodí písmáka Libora a hrdou Haničku, bojovnou českou ženu, která ví, že po boku muže je její místo v obraně lípy, že je i oporou proti nástrahám krásné kněžny. Mladá, půvabná kněžna láká mužného Libora uprostřed letní noci — a není divu, že ho na chvíli omámí. Ale „nemohly se zdařit pokusy převážít sympatie na stranu kněžny, byl byla vybavena nevim jakou náherou a přepychem. Ale tím méně se vyplatily pokusy, zkrslující zase na druhou stranu: je to kněžna, tvrdili někteří, příslušník panského, lidu nepřátelešského světa, a proto musí být protivná nebo dokonce odporná či směšná. A bylo dost takových pokusů... Vztah mlynáře a kněžny se vyvíjí psychologicky pravdivě. Není to pravdivost jenom duševních stavů a povah a jejich vývoje; je to u Jirásky také pravdivost jejich vztahu společenského...“ (dr. Jan Kopecký v doslovu k Lucerně — SNKLHU 1955). Ztělesněná monarchistická Vídeň — tak viděli kněžnu současníci Jiráskovi.

Až do představení neopouštěla Jirásky nejistota a pochybnosti o tom, jak bude hra publikem přijata, téměř se bál premiéry. Ale hra měla takový úspěch, jako dosud žádná z předchozích. Diváci připravili nadšené ovace autorovi, režisérovi i hercům. Kvapilova režie byla výborná a herecké obsazení Vojan — Libor, Kvapilová — kněžna, Hübnerová — Klásková atd. zaručovalo předem nadšení. Ani kritiky nešetřily chválou — a můžeme za všechny citovat slova K. M. Čapka ze „Zvonu“: „... a očím vidoucím naskytla se příležitost uhadnout celou parabolu Lucerny až po situační ostří politické a kulturní přítomnosti národa...“

Samota je Jiráskova první hra z prostředí současné měšťácké společnosti. Je to kritika českých poměrů z přelomu 19. a 20. století. V ní autor ukazuje divákům, z čeho vyrůstá kosmopolitismus, zrada vlasteneckých a osvobodeneckých ideálů; čím se staví tato společnost proti pokroku, čím je zpátečnická ve své „modernosti“, ve snaze o výjimečnost, vznešenost, světovost. Jiráskovi jde především o mládež, v níž není záruky lepší budoucnosti. Mladí lidé podléhají vlivům úpadkové kultury, nesou si její dekadentní, kosmopolitické ideály do života jako korouhev. Touhou mladých mužů je „mít úspěch“, „vyžít se“, žít pro sebe. Stará generace vidí, že cesta mládeže má špatný směr. Profesor Čepelka, jehož mládí patřilo létům šedesátým, si uvědomuje, že módní hesla nevedou kupředu a slova o pokroku jsou jen plané fráze. Jeho varovná slova však nemají účinek a on sám nemá sílu bojovat za ideály, které hlásá.

V dějové zápletce si paní Lída krátkou dlouhou chvílí na venkově milostným dobrodružstvím s nedostudovaným právníkem. Manželství Lidino je založeno na lži: pro hmotné zabezpečení se vdala, pro zábavu svádí studenta, kupí lež na lež. A Jirásek vymítal společnost odcizenou, jíž chybí prostota, věrnost a upřímnost lásky, solidarita a respekt v lidských vztazích.

Samotu věnoval Jirásek režisérovi Kvapilovi, v jehož režii byla hra v březnu r. 1908 uvedena. O úspěchu hry nelze tentokrát mluvit. Autor nastavil zrcadlo společnosti, která seděla v hledišti, a ta dala i ústy svých kritiků svou nelibost najevo. Nejtvrdějším výpadem proti Jiráskovi byl vykičnický bohatě vybavený referát Jaroslava Hilberta. Píše, že Jirásek žije v sobě závislost a nelásku vůči všemu mladému, kaceřuje a nenávidí mládí.

Že také nedelikátně, bez chápání vidí a drtí touhu mladé ženy, která se vdala bez lásky, a kaceřuje závrať lásky mladého muže. „Chtěl bych mu říci z tohoto místa, které je veřejné, ... že vidí zle, ... rozšířte svůj pohled na mladost!“

Jirásek, jenž dosud všechny kritiky mlčky pomíjel, tentokrát odpověděl Hilbertovi v „Národních listech“ (5. III. 1908): „... Přečtete si Samotu (za představení Vám snad leccos ušlo) a uznáte, budete-li objektivní, že ty šlehy nejsou proti mládí a veškeré mládeži, nýbrž švihly jen po směšných výhonech... na novém kmění... Nejsem proti novým cestám, vedou-li kupředu, to je v Samotě také řečeno a rád uznávám co Vaši mladí krásného napsali, protože miluji literaturu a přeji pro národ, aby rozkvétala co nejrozmanitěji... Jedno s rozhořčením odmítám. Naznačil jste, že jsem se zchytřale držel světa historických snů a evokací. Byla to u Vás také zchytřalost, když jste psal Falkenštejna? ...“

Moudrá a umírněná odpověď Jiráskova přiměla Hilberta, aby nějak vysvětlil svůj výpad. Otiskl ve „Venkově“ svoje důvody: V den premiéry byl na pohřbu Svatopluka Čecha. Dosud ve slavnostní náladě, s Čechovou básní „Mládeží“ v hlavě, šel večer na premiéru Samoty a to byla příčina přikrosti soudu. —

F. X. Šalda si neodpustil komentář k polemice Jirásek—Hilbert: nepochybuje ani na minutu, že příčinou Hilbertovy kritiky bylo jen jakési mimořádné přebíraní cizího nadšení, jakási vypůjčená kuráž... [otištěno v „Novině“].

Ovšem Hilbert — „jeden z ideologů měšťáctva v divadelní plitčice“, jak o něm mluví dr. Jan Kopecký („Jiráskův soud nad buržoazií“ — Lidové noviny 4. XII. 51) — byl Jiráskovým odpůrcem



Zelenka (L. Zacharník) z po-
děbradské inscenace Fi-
losofské historie

HRY J. K. TYLA A NÁŠ SOUBOR

Náš divadelní soubor nese jméno zakladatele českého divadla Josefa Kajetána Tyla. Pokládáme za svoji povinnost nejen pracovat v Tylově duchu, ale také hrát jeho hry. Paličova dcera je již šestou hrou, kterou jsme z Tylova odkazu uváděli.

S Tylem začínal soubor popřevratovou činnost. Strakonický dudák byla naše první inscenace v osvobozené vlasti. Stala se pevným základem naší práce, od ní nastoupil soubor další neutuchající a úspěšnou činnost. S jakým nadšením jsme tehdy po osvobození hru nastudovali a s jakou vděčností a láskou byla přijata návštěvníky, to se nedá popsat. Úspěch Strakonického dudáka nás pobídl k tomu, že jsme potom každým rokem uváděli alespoň jednu Tylovu hru. Hrálí jsme Kutnohorské havíře, Lesní pannu a Paní Marjánku, matku pluku. Přitom náš repertoár nechtěl zůstat nic dlužen velké době, kterou jsme prožívali. Uváděli jsme Kornejčuka, Arbuzova, Rachmanova, z klasiky Gogola, Molièra, Goldoniho. Hrálí jsme i naše současné autory, zvláště s velkým ohlasem u diváků Blažkovo Třetí přání a Příliš štědrý večer. I když jsme se na několik let odmlčeli s Tylem, nezapomněli jsme na českou klasiku, zvláště na Jirásku a Stroupežnického.

K Tyloví jsme se opět vrátili s jeho Tvrdohlavou ženou a v současné době s Paličovou dcerou. Přesvědčili jsme se znovu, čím pro nás Tyl je. Chtěli jsme mu splácet a naplňovat jeho odkaz a dostalo se nám od něho mnohonásobné odplaty. Všechna námaha, spojená se studiem, se po každé premiéře proměnila v nesmírný prospěch a přínos souboru. Poznali jsme, že Tylovy hry nás posilují, povznášejí a stmelují. Vždycky se na zrodu každé Tylovy inscenace podílel celý náš početný soubor a každá jeho hra byla dílem celého kolektivu. K postavám a charakterům Tylovým mají naši ochotníci ty nejbližší vztahy. Jeho myšlenky platí podnes pro herce i diváky — burcuji a bojují. Řada našich diváků za námi po každém představení chodí a děkuje za Tyla, jehož hry přijímá s dojemnou vděčností. Inscenace Tylových her patří k nejsvětějším stránkám v činnosti našeho souboru.

Jan Skořepa, dramaturg divadelního odboru ZK ROH
Závodů V. I. Lenina, Blovic

a ta cizí kuráž se mu znamenitě hodila.

Do r. 1909 napsal Jirásek další hru, *Pana Johanesa*. Pan Johanes je ideově velmi blízký Lucerně. Obě hry se od sebe liší tím, že v Lucerně je jinotajem jenom lípa, v Panu Johanesovi jsou děj i téměř všechny postavy alegorické. Kačenka je česká samostatnost. Pověst o Kačenčiných horách v Babičce B. Němcové mluví o Rýbrcoulovi — pánu severních hor, u Jiráska je Rýbrcoul perzoniifikací všeho, co bylo českému národu nepřátelské, tzn. i rakouského feudálního útisku.

Postava Tomáše je česká národně uvědomělá inteligence. Spojence si Tomáš našel v lidu — horníkoví a krajánkoví. Všechny posiluje vědomí slavné minulosti národa, jejímž symbolem je Turov-Blaník hronovského kraje.

V Panu Johanesovi ukazuje autor, v čem spočívá síla lidu a za jakých podmínek je možno bojovat za svobodu a vítězit.

Tato pohádka není přesně dobově určena. Jirásek psal V. Budilovi do Plzně, že má na mysli 17. století, Zdeněk Nejedlý pokládá hru do rokoka. Hra sama nenasvědčuje určité době.

Jelikož ředitel Národního divadla Schmoranz nejvil o tuto hru zájem, ba dal svým chováním najevo, že o ni nestojí, zadal Jirásek poprvé svojí hru jiné scéně, a to plzeňskému divadlu. Tady hru režíroval Vendelín Budil, premiéra byla v prosinci 1909. (Kačenku hrála O. Beníšková, Johanes V. Vydra.) Představení mělo veliký úspěch.

Jaroslav Kvapil brzy ovlivnil správu Národního divadla, takže i tady byla hra nastudována. O tom, jaký ohlas měla na tomto jevišti, píše Jar. Kvapil v knize „O čem vím“: „Pan Johanes jako pendant k Lucerně, jako její variace, chtěla-li, jako nejvroucnější slovo básníka sl

toho jásavého úspěchu po svém třetím aktu zasloužilo mnohem víc, než všech těch dalších nejistých a mnohomluvných vejkadů a rozkladů nazejtří v novinách.“

Po Panu Johanesovi, symbolické pohádce o boji lidu za svobodu vlasti, která, ač jí „přiliš jasně vyslovená myšlenka alegorie škodila“ (kritika Tilleho), přece „nemohla být publiku jasná“ (názor Schmoranze), obrací se Jirásek opět k husitské tradici a píše „Jana Husa“.

★

Probrali jsme všechny Jiráskovy hry, vyjma husitské trilogie — mohutného závěru autorovy dramatické tvorby vůbec. (Husitské trilogii věnujeme ještě samostatnou studii.)

Z ideového rozboru her jsme poznali, že charakteristickou vlastností celé Jiráskovy tvorby je bojovnost. Základním motivem každé hry bez výjimky je boj — boj utiskovaných proti utiskovatelům, napadených proti násilníkům, práva proti bezpráví. To znamená, že ať se již zahleděl Jirásek do minulosti nebo do současnosti, vždycky jasně viděl třídní strukturu společnosti, třídní podstatu konfliktů a stál na straně bezprávných, kteří bojovali za lepší, spravedlivější společenský řád, za svobodu. Hned prvními hrami přinesl na jeviště opuštěný Tylův prapor realismu a lidovosti a již ho neodložil. Neúnavně vštěpoval lidu pokrokové a revoluční myšlenky, vedl ho k uvědomělosti národní, posiloval jeho důvěru v sebe a vlastní tvořivé síly.

Slovo na obranu obětí, slovo kritiky ničivé kapitalistické morálky, dusící šťastný život na vesnici ve Vojnarce a Otcí, nám připomíná ruské klasiky dramatu.

A stejně důležitý je i obraz národního obrození — veselohra M. D. Rettigová —

boj mladých, svěžích sil proti světu starému, přežitému.

Varování národa a příkaz bdělosti před cizím rozpínavcem je vloženo do hry Gero. Dnes snad divákovi zůstává hra dlužna průkaznější obraz třídního základu této rozpínavosti, aby nebyla Gerova vlastnost uváděna pouze v souvislosti s jeho národním původem. V době svého vzniku mělo toto drama ale velkou váhu, neboť jeho těžšíště leželo ve výstraze před nejednotou národa.

Tematická síla a bojovnost je průkazná i v jinotajných báchorkách — v Lucerně a v Panu Johanesovi.

Význam Emigranta spočívá v Jiráskově kritice českobratrského lpení na náboženské tradici husitského odkazu, odtrženého od života národa a jeho osvobozenického boje.

Samotou, kritikou kosmopolitické kultury měšťáků, doložil posléze Jirásek svoje přesvědčení, že tato třída se nemůže stát vedoucí silou pokroku.

Myšlenková náplň Jiráskových her, jak jsme se jí nyní několika slovy pokusili shrnout, nebyla za společenské situace doby, v níž Jirásek žil, v plné své působivosti vyjádřena. Ideový obsah byl smazáván a zkreslován. Vzdor tomu, že se divadlo — i při režijních zásluhách Kvapilových — snažilo Jiráska proměnit v básníka idyl, poznala široká obec diváků, čím k nim autor hovoří a že je jim blízký.

Dnes je již dávno dramatické dílo Jiráskovo doceněno. Největší náš jiráskovský badatel Zdeněk Nejedlý vysvětlil správně problematiku jeho her, jejich pokrokovost, demokratický smysl a dramatické mistrovství. Každá hra Jiráskova je stavebním kamenem našeho živého klasického repertoáru.

KARLA KVASNIČKOVÁ



Prokop (E. Koutský) z Tylovy Paličovy dcery v provedení ZK ZVIL Plzeň



Jos. Svoboda v roli Podleského z téže inscenace. Snímky Fotografia, Blovice

VŠECHNY ZVONY SVĚTA

Málokterý básník je milován a vyhledáván všemi generacemi mládeže. Zpravidla mladí popírají, co jejich otcové vyznávali a teprve další pokolení znovu objevuje lásky svých dědů. Fráňa Šrámek však má to štěstí, že se v lásce k jeho dílu scházejí snad všechny generace za oněch šedesát let, jež uplynuly od doby, kdy vydal jako šestadvacetiletý svou první knížku. Za ty desítky let se národ osvobodil z cizí poroby, přešly dvě války, vystřídaly se dějinné epochy; odcházejí už poslední svědkové jeho mládí a do let Ratkina a Skalníka dospívají ti, pro které buržoazní stát není ani vzpomínkou z dětství. Jak je to možné, že Šrámek stále zní důvěrně a blízce mladým i starým? Je to jen síla talentu, jen zpěvnost verše a krásna básnických obrazů, jen okouzlení nevšedními hrdiny Šrámkových dramát i próz, co nás znovu a znovu poutá, ať naše mládí teprve začíná, ať pokročilo sebevíc? Ne, to všechno by nestačilo vyvolat trvalý zájem a lásku k básníkovi, jakkoli jsou tyto hodnoty cenné a vzácné a přestože patří k podstatným znakům klasického díla. Vždy nově a nově aktuálností může nabývat jen dílo s velkou progresivní myšlenkou, jakých v Šrámkově celoživotním díle najdeme bezpočtu. Ne všechny ovšem mají v každé době stejnou naléhavost, a proto je nutno nad dílem každého básníka položit otázku, co z jeho díla číst, přednášet a hrát dnes. A proto se musíme zamyslet, které ze Šrámkových her jsou dodnes živé a které jejich myšlenky jsou nám blízké především.

V dramatu se Šrámkův zájem dělí zhruba mezi dvě oblasti (pomlčíme-li o nezdařeném a dost povrchním Ostrovu velké lásky). Do jedné z těchto oblastí patří hry, čerpající náměty z doby první světové války. Že téma válečné je dosud aktuální, není třeba poukazovat. Druhý okruh námětů se dotýká citových problémů mladých lidí a otázky, jak naložit se životem, schopnostmi, vzděláním, jak naplnit ideály a představy o budoucnosti. I tento problém je živý v naší společnosti, protože i dnes ho řeší mládí lidí v kritické době svého vstupu do života.

Z trojice her válečných je s vlastní válečnou problematikou spjat nejtěsněji *Hagenbek*, v němž Šrámek útočí na samu podstatu militarismu. Generál Hönebeck nechápe, proč je odsuzován za zničení tří čtvrtin vlastní divize. Válečné jatky jsou přece jeho povoláním! Jeho naděje na návrat na frontu zkrachují, když se zhroutí Rakousko; Hönebeck si však brzy najde nový cíl. Nezná mezinárodní situaci nově zrozeného Československa, nezná ani jeho lid, ale má už podrobně zpracovaný strategický plán útoku československé armády na sousední státy. Hönebeck považuje agresi za přirozený cíl každého státu, a proto je na výsost překvapen a pobouřen, když lid jeho militaristickou minulostí i jeho plány do budoucna odmítne příkrým „psu psi smrt“. A v tom je největší síla Šrámkova odsudku militaristy — v Hönebeckově neschopnosti alespoň poznat a pochopit stanovisko opačné. Škoda, že citelné nedostatky ve výstavbě závěrečného dějství hry brání souborům, aby ji častěji uváděly. Existuje však úprava Armádního uměleckého divadla z roku 1955 (vyd. DILIA 1956), která nejzávažnější chyby posledního dějství odstraňuje. S touto Burianovou verzí by se měli seznámit vedoucí a dramaturgové souborů a uvážit její uvedení.

Volněji je s vlastní problematikou války spojen *Soud*, ačkoli je to jediná hra, v níž nás Šrámek uvádí přímo na bojiště. Válka je zde jen kulisou, na jejímž pozadí se řeší otázka osobní viny a svědomí nadporučíka Roubala. Šrámek zde nemíří do černého, netáže se, kdo nese odpovědnost za to, že válka ničí lidské životy a komu je potřebná. Soud však nelze akceptovat ani jako psychologické drama osobní viny Roubalovy, protože konflikt, který se zdál zrát ve velké drama svědomí, není dořešen a v závěru hry ústí do idylly.

Hlubší pohled na vztah války a mravnosti přináší *Zvony*. Této hře bývá zhusta vytýkáno, že problém války zužuje jen na sexuální touhy opuštěných žen. Myslím, že tento odsudek není spravedlivý. Pravda, hovoří se zde o opuštěnosti žen velmi mnoho, ale nelze přece ztotožňovat autora, jeho názor a myšlenku s jeho postavami, jež zpravidla mívají zcela jiný duševní obzor. V oně chvíli, kdy vesnici poznáváme, příkládají ženy své osamělosti mimořádnou důležitost. A Šrámek na této skutečnosti buduje příběh, z nějž vyvozuje umělecký důkaz demoralizujícího vlivu války na

obyvatelstvo zázemí. Ve chvíli, kdy mají být z vesnice odneseny zvony, symbol klidného, pravidelného života a tím i morálního řádu, provalí se u vesničanů nahromaděná nespokojenost, stesk, touha, zlost a odpor k válce. A protože zde není nikoho, kdo by rozhořčení vesničanů dal žádoucí směr, každý své city vybíjí podle své individuální situace: ženy povolí touze po lásce, muži se v hospodě pustí do nevázané pitky, stará nemocná žena se pokusí ze žárlivosti podpálit stavení. Sedlák Peterka, který svým řečením první uvolnil zábrany vesničanů, dopustí se dokonce žhářství, když se pokouší vesnici vyburcovat z bezhlavých bakchanálií. Myšlenka o obecné demoralizaci vesnice je důsledněji uplatněna v druhé verzi třetího dějství, v níž (na rozdíl od smírného konce varianty první) farář záměrně ponouká vesničany k dalšímu vybíjení nedobrých pudů, když je poštve proti cizinci, který za nočního požáru ukázal hezký kus hrdinství a lidské solidarity. Pozornost vesničanů je v tomto momentě od hlavních válečných problémů odváděna představitelem církve zcela záměrně a vědomě. Inscenovat *Zvony* nebyl by úkol nikterak lehký. Bylo by především potřeba potlačit škrtý a režijně určité expresionistické prvky této hry a ztlumit některé naturalismy, aby časté upozorňování na sexuální problémy nepřekrývalo v očích diváků závažnou společenskou myšlenku. A právě pro tuto myšlenku by *Zvony* stály za vážný a promyšlený pokus.

Hranější část Šrámkova dramatického díla tvoří pět her s problematikou mládí a dospívání: *Červen*, *Dvě království*, *Léto*, *Měsíc nad řekou* a *Plačící satyr*. Obě aktovky tvoří především k této linii Šrámkova dramatu. Nemají ještě oně myšlenkové závažnosti jako díla pozdější, jsou to jen psychologické studie fyzického dospívání. Obě v jediném záběru zachycují moment, v němž mladý člověk poprvé pozná tělesnou lásku. Není pochyby, že z hlediska literární historie mají aktovky v Šrámkově díle velký význam, protože úzce souvisejí s jeho účastí v anarchistickém hnutí a s tehdejšími teoriemi volné lásky. A není tedy pochyby ani o tom, že měly v počátcích Šrámkova vývoje smysl programový. Protože však dnes se díváme na sexuální problém poněkud jinak, než lidé na počátku století, a protože v něm nehledáme momenty filosofické, při rozhodování, zda aktovky uvádět a jaký obsah v nich zdůraznit (tj. v praktické dramaturgii), můžeme na nich ocenit jen autorovy sympatie k mládeži, zájem o ni a pochopení pro její zamátky a touhy v závažných okamžicích jejího dospívání. Zásadnější ideové závěry se nám z nich sotva podaří vyvodit.

Vážnější slovo o mládeži, o jejím místě v životě a o jejím vztahu k starším generacím řekl Šrámek ve třech hrách, jež později shrnul pod společný název „Když léto přihrává“. V nejsvětějších barvách a s největší ideovou jasností je Šrámkova láska k mládí vyjádřena v *Létu*. Hráči Fráni Šrámkova bývá vytýkána nedramatičnost a nedostatek konfliktu. Ve vnějším ději Léta, který je tak prostý, že ho vypoví v jedné, ve dvou větách, skutečně mnoho dramatického napětí není: zmučená intelektuálka opustí svého muže a její mladinký ctitel najde plnou náhradu v lásce k prostému mladému děvčeti. Kolik je zde však napětí vnitřního a jaký je zde hluboký vnitřní konflikt. Vnitřní svět tří literátů, starých ne věkem, ale blazeovaným postojem k životu a tím, že život už de facto prohráli, je v nesmiřitelném rozporu s životním elánem mladé dvojice, která má všechny šance prožít život radostně a plně. A postavy faráře Hory a slečny Růženky jen ještě podtrhují optimistický pohled na život. Ačkoli jim bránily „objektivní překážky“, na něž se životní ztroskotanci tak rádi vymlouvají, a ačkoli byli postaveni na místo více méně příživnické, dokázali žít plodně a krásně, v lásce a bez bolestivství, dovedli užitečně pracovat pro vesničany, víc na poli světském než duchovním.

Méně utěšený obraz života poskytuje *Měsíc nad řekou*, ač ani ten není bez perspektiv, jak se někdy tvrdilo. Není to hra pesimistická a bezvýchodná, je však nebezpečí, že v nedomyšlené inscenaci by tak mohla působit. V *Měsíci nad řekou* nejsou fronty tak jasně vyznačeny, jak v *Létu*. Jsou zde tři obměny postavy, jejíž mládí už minulo a jejíž ideály definitivně zůstanou nesplněny. Je tu Roškot, který své ideály v mužném věku nahradil úspěšnou kariérou a dobrým společenským a hmotným postavením. Je sám se sebou zcela spokojen a nyní se vrací, aby si jen sentimentálně zavzpomínal a zavzdychal nad mládím a jedním dechem je s výše své rozumové zralosti i odsoudil. Je tu Hlubina, který nedosáhl kariéry a nesplnil naděje v něj kdysi skládané. Zdálo

se, že on si svou životní prohru alespoň uvědomuje, že je mu alespoň líto neuskutečněných plánů. Hlubina však svoje ideály nečekaně zrazuje, když spolu s Roškotem a ostatními spolužáky vynáší ortel nad početilostmi mládí, toho mládí, které bylo nejhodnotnější a neplodnější dobou jeho života. A je tu Slávka, která se s mládím a s nadějemi do budoucnosti tepřve loučí. Hlubinu a Roškota však převyšuje tím, že si svou prohru uvědomuje a nenamlouvá si, že její ztroskotání zavinil někdo jiný. Převyšuje Hlubinu a Roškota i tím, že nedopustí, aby jejich osud stihl Vilíka, jediného, kdo zde slyší „všechny zvony světa“, kdo vidí na konci své cesty otevřenou bránu do ráje a dovede do ní vstoupit. Slávka dokonce ve Vilíkovi lásku a odvahu k životu probouzí a vyvolává. Proto Vilíkův odchod z Hlubinova bytu krátce před závěrem je klíčem k myšlence hry a on sám je jediným představitelem té mládeže, jíž patří Šrámkova i naše naděje a víra.*

I v *Plačícím satyrov* oslavuje stárnoucí už Šrámek životadárné mládí. Vidí je však více očima starých. Mládí je mu zde kontrastem. Přítomnost Anči má jen víc a víc zdůrazňovat, jak ostatním postavám mládí chybí. Mládí je zde však i silou inspirující a omlazující. Vzpomeňme jen životního vzpružení Zlochova, vzpomeňme posledního tvůrčího vzepětí starého básníka Kalvacha, který na samém prahu smrti napíše pod dojmem setkání s šestnáctiletým děvčetem svěží a mladistvou komedii, pod níž prý dokonce „jméno starého mistra působilo jako mystifikace“.

Všechny tyto myšlenky Šrámkových „letních“ her jsou nám na výstost blízké. Dnešní mládež má schopnosti a talent a má všechny podmínky k tomu, aby je uplatnila. Má i své tužby, přání, ideály, má i své představy o budoucím životě. S Vilíkem slyší „všechny zvony světa“, ale přestože má ces-

* V Měsíci nad řekou je dost přesně určen věk postav. O Slávce se dovídáme, že je jí 27 let, u ostatních postav si věk můžeme lehce vypočítat. A podobně je tomu i v ostatních hrách. Při inscenaci je však třeba mít na paměti, že mládí se dnes produkuje. Mladí lidé dříve dospívají, mládí však také končí ve vyšším věku než dříve. Je to, pravda, individuální, najdeme však stále méně žen, o nichž bychom v sedmadvaceti letech tvrdili, že stárnou a že jim už nezbývají životní perspektivy. Proto při obsazování rolí mladých lidí není možno se držet přísně litery, ale je nutno volit tak, aby divák měl před sebou dnešního mladinkého chlapce, dnešní ženu na prahu zralosti.

tu o mnoho schůdnější, ani ona není mimo nebezpečí zplnění v životním přístipkaření, v kariérismu, v idylce malého nenáročného človičkovství. A na každém jednotlivci záleží, jak bude umět se svým životním vkladem hospodařit, jak bude umět využít možnosti, jež mu dnešní společnost nabízí. Ještě dnes mezi námi však žijí lidé, kteří své možnosti probospodařili, buď že mnoho schopností neměli, buď že objektivním překážkám podlehlí příliš snadno a bez boje. Žijí však i plodní, životaschopní příslušníci starších generací, kteří si svým mladistvým elánem a tvůrčí silou s mladými nijak nezadají. Je ovšem jasné, na čí straně je pravda a čí je budoucnost.

Namítnete snad, že ty myšlenky, jež jsme v Šrámkových hrách hledali a nacházeli, jsou v různých obměnách obsaženy i v současném dramatu a že tedy Šrámkův nijak zvlášť nepotřebujeme. Ano, v současném dramatu najdeme v mnoha podobách i Vilíka, chlapce, který už prošel první školou života, prodělal si první střetnutí s drsnými skutečnostmi světa a který proto staví na odiv svou vnější „mužnou“ obhroublost a předstíraný cynismus, jímž zakrývá vřelé srdce a bohatou duši. Vzpomeňme jen Blažkova Dvacetiletého a Madlenky, Aškenazyho Jany z Hosta, postav Topolových i Hrubínových. Každý autor však vidí otázku z poněkud jiného úhlu, každý si všímá jiných stránek skutečnosti. A proto není nijak zbytečné uvádět vedle současných autorů i Šrámků. Otázka dobrého vykročení do života a plného využití všech lidských schopností patří k nejvážnějším otázkám lidské společnosti.

A ještě něčeho potřebujeme jako soli, byt se to zdálo luxusem, bez něhož lze žít: lyriky. Máme jí málo v naší civilní střizlivosti a tolik ji potřebujeme, abychom uměli obrazným myšlením, krásným prožitím a vyjádřením těch nejlepších myšlenek a citů obohatit svůj život. Proto se k Šrámkovi tak rádi vracíme a budeme vracet, aby nás učil uprostřed dramatických zápasů i všedního shonu se tichounce zastavit v měsíčním svitu a zaposlouchat se do vlastního nitra, zda stále ještě tam znějí všechny zvony světa. Aby nás učil prožívat krásu života každíčkým záchvěvem nervů. Abychom nad plody svého léta nevyšlovali jen suché cifry výnosů, ale abychom také uměli zhloubi srdce říci „léto budíž pochváleno!“

EVA MACHKOVÁ



Mládežnický soubor ZK ZJŠ Brno uvádí Arbužovovu Irkutskou historii. Foto Souček

ŠRÁMKŮV PÍSEK A JAK DÁL?

Skončilo představení Ochlopkovy dramatičce Mladé gardy. Diváci dlouhotrvajícím potleskem odměňovali účinkující za dobré provedení této hrdinské hry, jejíž obsah je tak dobře znám všem mladým lidem. Mládežnický soubor Závodního klubu ZJŠ v Brně touto hrou důstojně oslavoval 15 let svobodného života v Československu a slavil u mladých i starších diváků upřímné úspěchy. Na jednom z těchto představení Brněnských byli přítomni také členové ústřední poroty STM, kteří vybrali představení pro celostátní přehlídku Šrámkův Písek 1960.

Kolektiv mládežnického divadla nebyl v Písku nováčkem, neboť vznikl z Dětského divadla pohádek, které již dvakrát na celostátní přehlídce hrálo: Popelku a Zbojníka Muchomura. Jak děti rostly, stal se z dětského divadla mládežnický soubor. S přípravou začali od základů. Závodní klub uspořádal pro šedesátiletý kolektiv mládežnického souboru cyklus přednášek, kde přednášeli přední divadelní pracovníci i členové brněnských di-

JAK DĚTI DĚLALY DIVADLO

Textová předloha a prvá inscenace Červené záplaty vznikaly ve spolupráci s členy pionýrského dramatického kroužku ZK Strojírenských závodů ve Vysokém Mýtě, ve kterém pracují děti místní jedenáctiletky. — Jak jsme přišli na tento námět?

Při cestě na IV. Šrámkův Písek jsem četl Pionýrskou pravdu, ve které mě upoutal článek „Pytel s červenou záplatou“. I. V. Ulaseň v něm popsal pravdivou událost z osobné školy ve Vitebské oblasti, nepoctivost dětí při pracovní brigádě. Máme podobné zkušenosti. Bývají to drobné hříšky, ve kterých je více uličnictví než promyšlené nepoctivosti. A přece nad nimi nelze mávnout rukou. Události, popsané v Ulaseňově článku, se staly hlavními dějovými fakty dramatického pokusu, na kterém jsme se členy našeho kroužku začali pracovat.

Dávno předtím, než dostaly děti do ruky texty, improvizovaly hlavní scény hry. Uvedli jsme je několika větami do situace, text si vymýšlely samy. Na podkladě improvizací a rozhovorů s dětmi dokončoval jsem textovou předlohu, upravoval ji, obohacoval o dětské výrazy. Později, když děti dostaly texty a při prvních aranžovacích zkouškách částečně improvizovaly, řekly často repliku jinak dětsky a někdy lépe, než byla zapsána v textu. Podle toho jsme opět textovou předlohu upravovali. (Šlo přitom většinou o vložené nebo vypuštěné slovo, změněný slovosled nebo dětský slangový výraz.)

Z prvních aranžovacích zkoušek jsem odcházel často nespokojen. Všechno na jevišti mně připadalo toporné; někde zase příliš mnoho hluku a smíchu, ale na nesprávném místě. Viděl jsem v tom velké nebezpečí pro představení. Zvuková kulisa překrývala důležitá místa textu. A jinde chyběla reakce dětí, v inscenaci byla řada hluchých míst.

Ve hře připravují pionýři program na besedu k jiskrákům. Kroužek proto žádal do svého plánu podobnou besedu. Chtěli jsme nacházet dětem situaci, jakou mají předvádět na jevišti. Chlapci i děvčata připravovali program. Do práce jsme jim nezasahovali, všechno si museli udělat sami. A pustili se do toho s chutí. Děvčata se shodou okolností rozhodla nacvičit maňáskovou scénku. Při besedě s jiskráky, které našim dětem předvedly také svůj program, došlo

k velmi legrační situaci: Děvčata neměla maňáskova kozlika, a proto si vypomohla pejskem s dlouhými ušima. Ta přihoda vzbudila tolik veselí, že jsme se rozhodli zařadit ji do naší hry. Vyzval jsem tehdy pionýry, aby mi pomohli scénku napsat. A na příští zkoušku přinesl předseda našeho kroužku Milan Tměj velký list, popsaný hustě strojem — svůj první dramatický pokus. Text jsme částečně použili.

O tom, jak děti přemýšlely o postavách hry, svědčí tento zápis z režisérova deníku:

6. ledna 1961

Po zkoušce jsem šel domů se Zajíčkem a s velkým a malým Svatošem. Chlapci měli zajímavé připomínky k roli Karla. Zdá se jim, že Karel je příliš vzorný, že se nadřazuje nad ostatní. Mluvili o výkonu představitelů, ale já tu výtka vztahují také na text hry. Karla je opravdu třeba sblížit s kolektivem třídy.

„Ale jak na to? Poradte mi!“ obracím se k chlapcům. Malý Svatoš pomrkává šibalsky na Zajíčka, a ten rozpačitě vyhrkne: „Chtělo by to pro Karla řádky vejrazu... takový, co říkáme mezi sebou... aby byl jako ty ostatní kluci...“

Podobných zápisů by se našlo v deníku víc. Např. představitel Tondy si stěžoval, že aranžmá, které jsme mu navrhli pro začátek druhého dějství, se mu nelíbí, že by to „nikdy neudělal“. Navrhuje jiný způsob mis-en-scény, a přechodu. Aranžmá měníme.

Ani děvčata nezůstávala pozadu a navrhovala některé změny textu, aby vyhovoval jejich „slovníku“. Tak jsme upravovali repliky v roli Aleny, Věry apod.

Při rozboru určité situace hry jsme často hledali přirovnání ve svém okolí. Přemýšleli jsme např. o hereckém vyjádření Tondovy radosti, když mu Karel „sedá na lep“ a chce hlášení pro skupinařku přepsat. Děti nám tehdy vyprávěly o chlapci z jejich třídy, který vyjadřuje uspokojení tím, že si rychle pře ruce. I napodobit ho uměly. Tento detail vkládáme do Tondovy role.

Snad je z těchto poznámek zřejmé, jaký je poměr dospělých a dětí v našem kroužku. Vytýkáme dětem otevřeně chyby, na druhé straně však si vážíme jejich připomínek.

V dětském nevýběrovém souboru bývá s přirozeným dět-

vadel o práci herce, režiséra, jevištní řeči, líčení, jevištním pohybu atd. Nezapomnělo se ani na politickou výchovu a každá významná událost byla prodiskutována ve spolupráci s agitátorem stranické skupiny divadla ZK Svatoboj. Výsledkem dobré práce mládežnického výboru byl hodnotný socialistický závazek, který byl později splněn ve všech bodech. Mimo Mladé gardy soubor nastudoval v loňské sezóně Kvapilovu Princeznu Pampelišku, Hrubínovu Šípkovou Růženku a literární pásmo k 15. výročí osvobození, se kterým v rámci svého socialistického závazku uskutečnil řadu vystoupení v agitačních střediscích. Vedení Závodního klubu sledovalo činnost kroužku a poskytovalo mu podporu. Velkým přínosem pro práci souboru byly také společné návštěvy významných inscenací v profesionálních divadlech a besedy s pracovníky těchto divadel o hrách. Všechno tedy bylo zdánlivě v nejlepší pořádku.

Soubor odjel do Písku a první den strávil krásné odpoledne v patronátním JZD. Druhý den večer nastupoval na scéně s odhodláním ukázat co nejlepší výsledky své práce. Po otevření opony přes velké vedro zavanul na jeviště chlad z polo-prázdného hlediště. Členové souboru (jejich věkový průměr byl necelých 17 roků) byli překvapeni — a za celou hru se jim

nepodařilo vytvořit jednotu mezi jevištěm a hledištěm. Čím více usilovali o získání diváků — tím více představení ztrácelo svůj rytmus, spontánnost a také to, co na něm mělo být nejcennější — svou atmosféru: Najednou bylo vidět, že SSmani jsou vlastně dobře nalíčené děti a že matka Olega je 17letá dívka. Diskuse po představení pak vyzněla takto: Mladá garda v Písku zklamala očekávání.

Soubor byl citelně otráven. Jak se budou moci po návratu z Písku podívat do očí všem soudruhům z vedení klubu, kteří věnovali souboru takovou péči a kteří také jistě souboru věřili? Začaly se ozývat hlasy, že je zbytečné u mládeže tolik teoretizovat, nebo: „Hrajte jen pohádky pro malé děti a nepouštějte se do velkých úkolů!“, zkrátka — dostávala se ke slovu poráženecká nálada. Po návratu do Brna přišel však mezi členy souboru předseda Závodního klubu a poděkoval všem za poctivou práci v uplynulé sezóně, vyzval k pokračování na nastoupené cestě a povzbudil všechny do další usilové práce. Mladí měli slzy v očích: místo výtky — uznání, místo sražení — výzva k novým úkolům.

Letošní sezóna správnost tohoto jednání potvrdila. Na dalších přednáškových téměř procentní účast, mládežníci vyhlásili další socialistický závazek (který

je již nyní splněn). První premiéra, Koroštylův dětský vaudeville Vítek — čertův kvítek, měla velký ohlas. Pohádka Jirákové-Deborské Dřevěný zámeček se hrála s úspěchem většinou noví členové souboru ve věku 10—13 let. Mládežníci oslavili 40. výročí založení KSČ a Komсомолu Arbuzovovou Irkutskou historií. Tato inscenace potvrdila, že dvoleté školení souboru přineslo své ovoce. Zmizela křečovitost, pronikavě se zlepšila dikce a celkově je představení určitě pěkným krokem vpřed proti loňské Mladé gardě. Irkutskou historií letošní sezóna neskončila. Další premiéru měla pohádka J. Beneše O Honzovi a princezně Zlatovlásce a na závěr bude nastudováno opět literární pásmo k 40. výročí založení KSČ. Rovněž po stránce ideové jde soubor kupředu, kážeň je každé samozřejmostí, sleduje se prospěch ve škole nebo na jevišti v závodě. Tak např. v Irkutské historii hrají tři členové souboru, kteří jsou členy brigády socialistické práce.

Jaké jsou plány souboru do budoucna? Rozšířit základnu nejmladších členů souboru, neustále se školit. Osou veškeré práce souboru je úkol, aby v souboru mládežnického divadla vyrůstali nejen dobří divadelní ochotníci — ale především uvědomělí budovatelé naší socialistické vlasti.

Mlejnková Červená záplata

S Josefem Mlejnkem, učitelem z Vysokého Mýta, jsme se poprvé setkali před dvěma roky na III. Srámkově Písku. Jeho soubor tam tehdy hrál Michalkovovo Sombbrero, které soudruh Mlejnek pro své chlapce a děvčata sám přeložil a uvedl jako první u nás, ještě před profesionálními divadly. Na IV. Srámkův Písek přijeli Vysokomýtští už s původní hrou Josefa Mlejnků — a Výprava za hrdinou patřila k představením, kterým se vlínil v Písku tleskalo nejvíc. Plán, se kterým Mlejnkův soubor zahrál svá představení, i kázeň mladého kolektivu prozrazovaly, že oba úspěchy nejsou způsobeny šťastnou shodou okolností, ale že jsou výsledky nadšené, skromné a soustředěné práce.

Červená záplata je tedy už druhou Mlejnkovou hrou. Zůstal v ní věren prostředí, které tak dobře zná, i hrdinům, kterým tak důvěrně rozumí — chlapcům a děvčatům kolem třinácti let. Měl tedy odvahu znovu se utkat s námětovou oblastí, které se bohužel dramatikové z povolání — až na čestné výjimky — vytrvale vyhýbají.

Mlejnková hra není smělým výbojem, ale skromnou službou dobré věci, nechce objevovat neznámé končiny, ale spíš se porozhlédnout pěkně kolem a zachytit kousek života jednoho třídního kolektivu. Červená záplata má prostinký příběh — na celovečerní hru snad až příliš skrovný — opěný o jednoduchou zápletku, jejíž rozuzlení s sebou přináší ne sice objevnou, ale užitečnou a pro děti potřebnou myšlenku: účel nesvětí prostředky a čest a sláva kolektivu, založená na podvodech a nepravdě, není žádnou ctí. Mlejnkově hře by prospělo ostřejší vyhocení ústředního konfliktu, jehož intenzita je poněkud oslabena přemírou zárovňových podrobností. Obratnější než v koncípování hry jako celku je Mlejnek v jednotlivých situacích i v dialogu, který prozrazuje dobrou znalost dětského jazyka. Ve snaze po věrnosti dětskému vyjadřování je však Mlejnek v dialogu někde zbytečně podrobný a popisný, zatím se ještě nedovede vyjádřit účinnou zkratkou, která by dala jeho dialogu větší švih a spád.

V Červené záplatě vystupuje dosti rozsáhlý kolektiv dětí. Také tento rys Mlejnkovy hry má své klady a zápory. Umožňuje mu rozehrát celou škálu drobných, pro školní prostředí charakteristických situací. Současně ho však stává před náročný a v Červené záplatě zatím ne zcela zvládnutý úkol vytvořit ze všech postav výrazné, ostře odlišné charaktery.

V Mlejnkově hře je několik živých, ze školního života věrně odpozorovaných typů: malý diktátor Tonda, samozvaný vládce třídy, okázale uplatňující svou převahu, poctivec Karel, který si tak těžko získává přízeň ostatních, protože hájí nepopulární, byť i správnou věc, či pomalý Honza, kterému to poněkud trvá, než se rozkývá, ale na něhož je pak jakseptatí spolehnutí. Je jen škoda, že i tyto zdařilejší postavy — snad s výjimkou Honzy, který projde určitým poznáním a vývojem — nám neodkryly kořeny svých charakterů, že se nedovíme, proč jsou právě takoví, jací jsou, a co je zformovalo do této podoby. Autor totiž jejich charaktery spíš určil než vytvořil, a takový postup s sebou vždycky přináší nebezpečí určité statickosti.

Avšak ani tyto některé nedostatky Červené záplaty nedokáží převážit nad skutečností, že Josef Mlejnek, který se s takovým zájmem a obětavostí věnuje dětskému divadlu, dělá práci záslužnou a užitečnou. Snad se jeho Červená záplata stane nejen vítaným obohacením repertoáru dětských souborů, ale také povzbuzením pro ty, kteří podobně jako on pomáhají rozvoji tohoto odvětví našeho ochotnického divadelnictví.

Zdena Josková



Záběr ze III. dějství — Karel s Ivanem

ským projevem někdy amen, jakmile malý herec vstoupí na jeviště. Tu střeží tak bedlivě každý svůj krok, pohyb a slovo, že jeho projev je křečovitý, strojený. Někdy je velmi obtížné naučit děti tomu, co je pro ně mimo jeviště přirozené. Například role Evy je napsána, jak se říká, „na tělo“. Naše představitelka je opravdu děvče, které si v ničem nezadá s kluky. Ale jakmile začne hrát Evu, hraje děvče daleko mírnější, hodnější a není snadné naučit ji na jevišti tomu, co je pro ni ve třídě samozřejmé.

Uvedu příklad, jak jsme využívali každé příležitosti, abychom děti uvedli do situace hry: Děvčata se po jedné zkoušce smluvila, že dají Jiřině, která měla svátek, hobia. Předem je třeba říci, že ve zkoušce byla děvčata na jevišti příliš „hodná“ a „strojená“. A teď se vrhly na spolužačku, smály se a řádily, že byla radost pohledět. Bylo třeba kout železo žhavé. „Pojďte, děvčata! Honem! Takhle nám předvedte výstup, ve kterém připravujete odplatu Tondovii“ vybídli jsme je. A děvčata jak byla rozesmátá a „v ráži“, zahrála výstup svižně a přirozeně. Pochválili jsme je, upozornili na výrazné detaily jejich projevu a snažili se je v inscenaci zafixovat.

Potíže jsme měli také se společnými hereckými reakcemi dětí na určité situace (děti se na jevišti velmi často smějí všechny najednou, děvčata vyjadřují souhlas či odpor apod.). Když nám vycházely tyto scény poněkud živěji, zvýšili jsme své nároky. Chtěli jsme, aby děti reagovaly na každou situaci individuálně, podle charakterových vlastností svých rolí. Uvedu příklad:

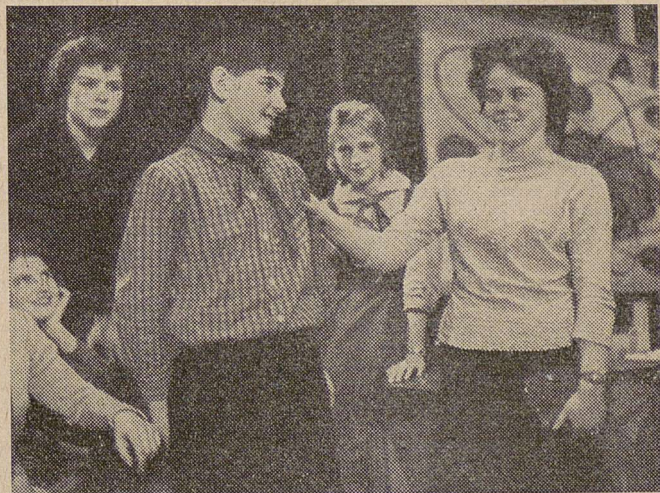
Alena je čestné děvče a přizná se vedoucí Květě, co Tondovi provedla děvčata. Ale reakce děvčat na toto přiznání není spontánní. Energická Eva, která je první v každé bitce s kluky, se nebojí nést odpovědnost. I malá Věra najde brzy tolik odvahy. Bojácnější je Jana. A docela zbaběle se zachová rozmazlená Irena, která měla zpočátku plnou pusu odvážných řečí.

Tyto reakce dětí a jejich přirozené chování (i když nemluví) pomáhají vytvářet na jevišti atmosféru dnešní školy.

Náš pionýrský soubor si loni ve své „Výpravě za hrdinou“ položil otázku, jaký je hrdina dnešní doby. Usilovně ho hledají naše „velká jeviště“. A co dětské a mládežnické soubory? Nebude je stále více znepokojovat otázka, jaký byl ten hrdina, když chodil do školy? Budoucí hrdinové kosmických letů sedí přece dnes ve školních lavicích. Víme napevno, že to nejsou ti nažehlení, protivně „vzorní“ žáčci. Jací tedy jsou? Školní jeviště by měla na tuto otázku brzy odpovědět, měla by za pomoci autorů dětských her svěst zápas o svého hrdinu.

Náš dramatický pokus chce být skrovným příspěvkem k tomuto zápasu.

JOSEF MLEJNEK



Pionýrský dramatický kroužek z Vysokého Mýta uvedl jako první Mlejnkovu Červenou záplatu

POLSKÁ HRA NA HRONOVSKÉ SCÉNĚ

Sotva se otevřela opona nad dramatickým příběhem Leona Kruczkowského „První den svobody“ v hronovském divadle, zasáhl diváků náboj vzrušujícího napětí. Kruczkowski v této hře neusnadňuje nic ani sobě, ani hercům, ani divákům. Hra je plná nástrah, plná zneklidňujících myšlenek, provokujících k zamyšlení i po odchodu z divadla, vypjaté dramatické srážky se střídají s filosoficky laděnými dialogy, v nichž autor z různých stran osvětluje problém svobody — zde navíc svobody sotva nabyté, vzácné, omamující. Ve hře se neustále střetávají a prolínají protikladné názory, náznaky je nutno pracně domýšlet, tolik jich tu je, že nelze dořít všeho a naráz.

Patrně právě pro toto bohatství myšlenek měla hra Leona Kruczkowského tak velký úspěch u sovětských diváků a právem jí u nás vítal František Götz, dovolávaje se ve svém rozboru [Divadelní noviny 9. 1. 1959] polského kritika Tadeuse Drewnowského, jenž první ve své studii ukázal, že v této hře Kruczkowski rozbíjí strnulý objektivismus svých dřívějších děl, dovede objektivní společenskou látku nazírat stranicky a svým dramatem výrazně poukázat na tragické důsledky abstraktně objektivistického pojmání svobody.

Snad nebylo neúčinné zastavit se obšírněji u textu hry, která byla po svém provedení na hronovské scéně přijímána se značně protikladnými pocity: snad právě proto, že namísto jednodušeho, primitivně přímočarého příběhu se zde setkáváme se složitou partiturou názorů od měkké pasivity a rezignace přes objektivistický humanismus, procházející poučnou zkouškou, až po výbuch hysterické nenávisti, vybíjející se na nevinných, po anarchii a pojem osobní svobody spojené s krajním individualismem. Hronovský soubor však tuto komplikovanou skladbu zvládl s velkým citem. Představení, nastudované M. Bendou, má živý rytmus a vyniká organickým spojením vypjatých dramatických momentů s filosofickými pasážemi. Výraznost méně dramatických, ale myšlenkově závažných míst vyplývá z důsledného psychologického zpracování postav, s jakým se u ochotníků setkáváme málokdy. Vztahy postav, jejich vlastnosti a jejich osobité tváře, to vše zde bylo pečlivě promyšleno, a už v tom

byl základ úspěchu inscenace.

Jan Miroslava Houšťka je rozvázný, rozumný a silný člověk, jehož víru v člověka neoslabilo ani vězení. Dovede se rozhodně a třeba i tvrdě postavit za svůj názor, chce vyzkoušet mravní sílu svou i svých druhů. Herec se výborně ztotožňuje se svou postavou, bez patetického gesta bojuje za její pravdu, jen jeho zvrát, jeho prohlédnutí, když se se svým pojetím svobody a humanismu dostane do slepé uličky, by snad mohl být ještě dramatičtější. V Inge (V. Prouzová) nenašel bohužel zcela rovnocennou protihráčku. Velký oblouk vývoje postavy od deprese a litostivého vzdoru k hysterické akci pomsty je zjednodušen. Herečka jako by o své postavě jenom vypovídala, nežije jejími problémy, její kreace je příliš telegrafická. Nejvíce se to projevilo v dialogu se starým Grimmem (Jiráček), který je jenom konverzační výměnou názorů. (Zde by ostatně byla na místě zásadní dramaturgická úprava, protože právě tato scéna je málo dramatickou odbočkou z děje a slabinou ve stavbě hry.) Velmi dobře naopak vystihl Anselma J. Luňáček. Nemá ve hře skoro žádnou dramatickou akci. Dokresluje problematiku základní otázky hry výkladem svých názorů, nedramatickou diskusí. A přece herec dokázal strhnout: tím, jak promyšleně, s tichým, melancholickým, ale silným vnitřním zánícením vykládá Anselm své individualistické teorie, tím, jak se Anselm uzavírá a distancuje od svých kamarádů s trpkým úsměskem nad jejich, pro něho nepochozí a nepřítelnou činností. Podobně bychom se mohli zastavit u jednodušších, ale přesto výrazně modelovaných postav, u Michala K. Nemasty, Lucy M. Meierové, Pavla L. Červeného. Na všech výkonech je patrné, jak herci promysleli problémy svých postav, jak hledali jejich osobitou lidskou tvář.

Hronovská inscenace „Prvního dne svobody“ patří k mimořádným ochotnickým představením. Je tu ovšem otázka dramaturgie. Zamítnut však významnou hru jednoho z nejlepších současných polských dramatiků jen proto, že nedořešila všechny otázky vyčerpávajícím způsobem a že nedává schematicky jednostranný recept, znamenalo by podceňovat diváky a myslit si o nich, že z této složitě partitury nejsou schopni přečíst základní melodii. Ale ta přece zní ze hry docela jasně: hovoří o tom, jak válka pokřivuje myšlení i charakter, jak převrací a znehodnocuje základní pojmy. Hovoří o tom, že pojem svobody a lásky k člověku nelze odtrhávat od společnosti, života, současného světa, v němž žijeme. A table devíza je přece na našem jevišti stále potřebná a aktuální.

Pavel Grym

Kritiky



Weissův snímek z žižkovské inscenace Gorkého hry Na dně

P ZORUHODNÉ PŘEDSTAVENÍ

Inscenace Gorkého je vždy průběžným kamenem souboru; tak i v případě pražského „Žižkovského divadla“, které uvedlo 25. 2. premiéru Gorkého hry „Na dně“. Z míry práce, kterou bylo třeba vynaložit ke zvládnutí hry, nic nemohla ubrat skutečnost, že režisér František Koiler a někteří herci se již s touto hrou před několika lety setkali, i když samozřejmě jejich zkušenosti jistě ovlivnily konečný tvar inscenace. Rekneme rovnou, že to byla inscenace cenná a záslužná, v níž se v podstatě podařilo předat divákům základní myšlenky autorovy. Pro soubor byla jistě velkou školou; pomohla odhalit některé klady i nedostatky režijní i herecké práce.

Inscenace měla dobrý základ již v tom, že jednotlivé postavy byly obsazeny výraznými hereckými typy (z tohoto takřka pravidla se trochu vymykala Nataša M. Koutníková). Šlo tedy o to, jak tohoto základu využít — jakými cestami dovést herce k postižení a vyjádření obrovitého vnitřního světa postav Gorkého. Je celkem pochopitelné, že se to vždycky nepodařilo beze zbytku (například u Kleštika — V. Pogrebače, jehož výbuch ve 3. obrazu nebyl dostatečně připraven dosavadním vývojem postavy, nebo u Nastí V. Vytlačilové, vedené na příliš úzké základně jedné herecké polohy). Zdálo se proto, jako by se některé postavy v průběhu hry zastavovaly ve svém vývoji. A to samozřejmě mělo důsledky pro celou inscenaci, ze které po mém soudu byl nejlepší první obraz; vytvořil silnou, působivou atmosféru, v pauzách bylo skutečně napětí. V dalších obrazech tato atmosféra pozvolna opadávala až k závěru hry, který byl značně slabší. I z jiných stránek je třeba si povšimnout nevyrovnanosti postav: mezi diváky i v hodnocení po představení se vedly spory o postavu Luky (K. Podhorský) a o významu jeho filosofie; domnívám se, že by to byly spory méně urputné, kdyby měl Luka v inscenaci

silnější protiváhu — Saténa ([J. Novák]), jehož slova o člověku a pravdě ve 4. obrazu byly po mém soudu důsledkem spíše Gorkého textu než vývoje postav; neodpovídala plně místu, které v inscenaci v orchestru bosáků Satén dosud hrál. Určité oslabení, dané snad nepříliš dlouhou zkušeností dobou, snad ne dost zevrubným výkladem, jsem v druhé polovině hry pocítoval u celé řady postav; neunikla mu ani Vasilisa (V. Benešová), ani Vaska Popel ([J. Gaydicza]), kteří mají velmi dobré předpoklady pro dotvoření postav do plného tvaru. Z tohoto základního rysu inscenace se do značné míry vymyká výborný Baron V. Matějovského — snad proto, že od počátku odolal širokému založení své postavy, čímž se ovšem i trochu ochudil.

Ještě na jedno bych chtěl upozornit: na potřebu věnovat mnohem víc pozornosti kultuře řeči. Ne dost dobrý hlasový projev poškodil, myslím, značně postavu Tatara (A. Bouzek), Medvěda (O. Solar) i Saténa.

Byla by velká škoda, kdyby inscenace zanikla po několika reprízách. Jistě by bylo možné dál na ní pracovat. Už v dosavadní podobě patří k nejlepším pražským ochotnickým inscenacím sezóny. Jan Šrámek

NEBOJTE SE HRÁT!

Zúčastnil jsem se představení divadelního souboru J. K. Tyl v Rokycanech, který sehrál v pohostinské režii J. Kellera Jiráskovu Vojnarku. J. Keller je nesporně dobrý režisér. Jeho Hornické divadlo z Radnic hrálo Ibsenovu Noru v Hronově i za hranicemi. S jeho inscenací Vojnarky jsem však nemohl souhlasit. Myslím, že se dopustil právě toho, o čem se zmínil Zd. Štěpánek v nedávné diskusi o herectví.

Ve snaze ztlumit gesta i živočišnější herectví hlavních před-

stavitelů hry, zvláště Vojnara a Vojnarka, ztlumil jejich projev natolik, že je postavil na samou hranici všednosti. Jirásek měl své lidské typy dobře odpozorované. Jeho sedlák Vojnar je drsný člověk bohatého výrazu i gest, stejně tak Vojnarka, milující své dítě i milence, je vášnivou, cituplnou ženou. Proč tyto postavy ochudit o jejich vnější charakteristiku? Režisér Keller měl dobrý úmysl, ale k vyjádření složitých vnitřních myšlenkových pochodů, procesů, vzplanutí lásky či hněvu bez gest, bez vnějšího projevu, je zapotřebí vynikajících interpretů.

Mezi ochotnickými představiteli by se našlo jen málo herců nebo hereček, kteří by zvládli tento těžký úkol. Režisér Keller přecnil síly rokycanského souboru, a proto svůj záměr nemohl dovést až do konce.

Domnívám se, že snaha po modernosti a úspěšnosti hereckého projevu zavádí často naše ochotnické režiséry právě tam, kam směřoval Keller. Úspornost gest, civilismus zabíhající do krajnosti, snaha po moderním projevu skutečně zachází až na samou hranici herecké tvorby. Představitelé přestávají hrát postavy a hrají samy sebe. Při moderním současném hře to není nápadné. Ale v inscenaci klasiků je to kaz.

Někteří ochotníci režiséři se učí často na příkladech svých profesionálních kolegů. A ve snaze dosáhnout stejného účinku utěsňují každý bohatší herecký projev do krunýře moderního civilismu. Snad je to na místě tam, kde není herec natolik vyspělý, aby ukázal divákovi své nitro plné nepřeborných lidských citů a vášní. Maryšu a Vojnarku nemůžeme hrát cívlně, nemůžeme ochuzovat plnokrevně psané postavy o gesta, o jejich vnější projevy. Snaha po moderním úsporném projevu by jim jen uškodila. A pak by nám opravdu zůstala na jevišti jen ta maska a kostým.

Fr. Frýda

CÍNOVÝ VOJÁČEK V HRANICÍCH

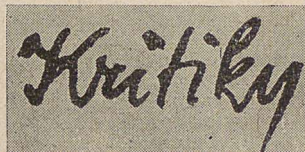
Divadelní soubor ZK Sigma v Hranicích uvedl jako třetí reprízu 21. března t. r. na scéně hudební pohádku Saši Lichého Cínový voják. Pohádku zajímavou nejen moderním přístupem k pohádkové látce, ale především svou mírovou myšlenkou: lidé nejsou hráčkami, aby se s nimi zahrávalo, a proti válce je nutno bojovat všemi prostředky, v našem případě důvtipem. Ve hře jsou pěkná lyrická místa a celek provokuje inscenovat tuto hudební pohádkovou komedii ne-traditionálním způsobem. Rytmičky, vtipný a bystrý dialog, aktualizace postav bez obvyklých šarží i vtipné texty písní činí tuto protiválečnou pohádku přístupnou dětskému divákovi.

Režie Věry Šromové se především opírala o čtveřici hlavních hereckých výkonů. Z. Langr vytvořil krále Olafa jako humorného, ničím nezátženeho človíčka-krále, který se rád směje i zpívá. Nedovedl však rozlišit veselého krále od skleslého a ustrašeného panovníka, který ztrácí půdu pod nohama, jakmile se doví, že jeho království hrozí válka. Blanka Doškářová v roli princezny Kägä a Vladimír Doškář jako Tolle, vytvořili sympatický pár. B. Doškářová by však neškodilo více smyslu pro vtip a ostřejší vyhranění rozmazlené princezny, jejího růstu a vývoje. V. Doškářovi scházelo ve scénách s princeznou více hrdosti a sebevědomí. Pěknou postavu strohého a odměřeného komořího ztělesnil nadaný Zavadil. Zklamal však Milan Mikulec v postavě básníka Silvársena. Jeho básník byl zakříknutý, jakoby bez herecké jistoty, zpěvy před oponou mdlé, ostatní bez vřechu a vtipu; nedovedly zaujmout dětského diváka.

Režisérka měla šťastnou ruku ve výběru hry i v obsazení hlavních postav. Zdá se však, že ne vždy dovedla s nimi účinně pracovat na roli. Zda-

řilo se aranžmá většiny scén, i když pracovala s novými, mladými adepty. Dovedla si zajistit technickou úroveň představení výbornou scénou Zdeňka Langra, dobrou a funkční hudbou Milana Mikulce i vtipnými kostýmy. Celému představení scházela však ucelenost, bála se nadsázky, takže některé scény postrádaly dramatického účinku i napětí. Platí to především o závěrech větších obrazů. Mistry vázly i dialogy, postrádaly lehkost, kterou tato hra bezpodmínečně potřebuje.

Velkým kladem je, že divadelní soubor ZK Sigma z Hranic začíná systematicky pracovat, pamatuje i na vnitřní život



souboru, zúčastňuje se soutěží, koná se svými nacvičenými hrami zájezdy, věnuje pozornost i malým jevištním formám a spolupracuje se školami. Soubor rovněž připravuje divadelní představení k oslavám 40. výročí založení KSČ, pamatuje na dorost a vychovává si nové režiséry. Celá práce dává předpoklady, že divadelní soubor Sigmy zaujme místo mezi prvními soubory na Přerovsku. Sympatické hranické veřejnosti i zájezdových míst zavazuje k ještě větší důslednosti a odpovědnosti.

Cyril Bláha

ŽIŽKOVŠTÍ OCHOTNÍCI K 40. VÝROČÍ STRANY

Žižkovská Osvětová beseda uskutečnila k 40. výročí KSČ v rámci obvodního kola soutěže LUT na svých třech scénách (Velké, Malé a Na Balkáně) celkem sedm představení. Výsledný dojem z nich je opravdu příznivý. Inscenátoři si neusnadnili práci výběrem líbilých, efektivních her, které hladce, bez námahy souborů si dobývají oklusu u publika. Právě naopak: některé úkoly byly až příliš těžké, aby je za daných okolností bylo možno splnit beze zbytku. Gorkij: Na dně, Pavlíček: Labyrint srdce, Gergely: Váš syn žije, Stanislav: Návštěva nepřichází, Fioxová: Černá kobra, satirická estráda: Název dodatečně, Cach: Moje teta — tvoje teta — jaká to pestrá řada dramatických záběrů ze života!

Každý soubor bez výjimky splnil svůj úkol velmi svědomitě. I ti nejmladší z Malé scény. Sympatická byla jejich poctivost, s níž přistupovali k práci, sympatické vůbec bylo, že Žižkovští zařadili do své

přehlídky i hru pro mládež. Divali jsme se na ty chlapce a děvčata, jak se s pěknou samozřejmostí pohybují po jevišti, s jakou chutí se vložili do díla — a ani jsme jim příliš nezahlíželi jejich nedostatky dikční, kterým je — bohužel — nedovedla odnaučit ani škola. Tím méně se to může podařit režisérovi během zkoušek na první vystoupení na jevišti, kdy je třeba myslet ještě na tolik jiných věcí. Vřek je však už jisté bude lepší!

Studio mladých svou satirickou estrádou Název dodatečně prokázalo, že má odvahu si hledat osobitou tvůrčí cestu a že docenuje politicko-výchovný význam malých forem. I když souhra a vyznívání point neměly vždy ještě účinnou přesnost, i když řeč (tak důležitá právě v satíře, kde každé slovo a každá pauza musí uhodit hřebíček na hlavičku) by si vyžádala ještě daleko větší péči, péče vcelku se mladí divák zamýšlejí nad problémy mladých — i jejich vychovatelů.

Inscenace Gorkého hry Na dně dala hodně starostí i Moskevskému uměleckému divadlu. Tím větším problémem je dnešním českým hercům. Vždyť prostředí ruských bosáků je jim dříve cizí. Každá postava tu dožívá svůj pochmurný život plný rozporů. Tato složitost jednotlivých charakterů a jejich vzájemných nenávislných vztahů vyžaduje, aby herci nejen plně porozuměli ideji hry a jejím nositelům, ale aby je i hluboce prožili. Aby vyrovnanou úrovní všech jevištních postav navodili náležitou atmosféru prostředí i situací. O prožitku lze mluvit v inscenaci žižkovské Velké scény u některých jednotlivců. U jiných jen o usilovné snaze. Gorkého hra mluví k divákům nepřímo. Z jejího pesimismu musí si sám vyvodit životní klady, musí srovnávat truchlivou minulost se současností, která vykročila do jasnějšího dne. Je však dobře, že si režisér i herci uložili tak těžký úkol. Je jim dobrou školou pro další uměleckou činnost. (Poznámka redakce: K inscenaci se ještě vrací v tomto čísle kritika J. Šrámka.)

Na první pohled by se zdálo, že Pavlíček Labyrint srdce nemá pro dnešní herce nebezpečná úskalí. Odehrává se přece ve známé současnosti, ve známém prostředí. Ale už požadavek simultánní scény v této hře je tuze náročný na amatérské scéně. Nemožnost ji uskutečnit narušuje plynulý sled událostí a výstavbu dramatických situací. A tak nedostačující prostor Malé scény byl režisérovi nepřijemnou bzdou. Ne nadarmo nazval Pavlíček svou hru Labyrintem srdce. Každá postava — píd je pídí — tu musí projít svým peklem a očistcem. Některá do ráje, jiná do propasti. Zde nelze jen uskutečňovat daná fakta. Důležitější než text je tu složitý vnitřní proces. Takové výsledování jádra postavy vyžaduje dlouhodobou psychofy-



S. Lichý: Cínový voják. Z představení ZK Sigma Hranice

Kritiky

zickou hercovu práci. Soubor Malé scény snad k ní neměl dost času. Proto se mu — přes všechny dobré úmysly — nepodařilo, aby Pavlíčkovi lidé labiryntem svého srdce probloudili přesvědčivě.

Gergelyho příběh Váš syn žije bylo správně vzkřísit právě dnes (deset let po tom, kdy se odehrál na jevišti Realistického divadla), v době zpupné rozpínavosti fašistické brutality. Škoda jen, že maďarský autor kreslí své postavy tak černobíle, a že skutečný hrdina hry, mučený odpůrce fašismu, je jen záminkou k rozvíření příznačného mumraje ctižádostivců, zbabělců a násilníků. V jejich vleku je i trpící mateřská láska. — Režisér i herci se vynasnažili zživotnit kladné i záporné účastníky boje za vítězství lidskosti. Scény, vypočtené na drásání citů auditoria, jsou ovšem vždy ožehavé — jak dokázala i žižkovská inscenace.

Ještě zbývá zmínit se o dvou veselohrách, které se nebojí tnout do problémů socialistické společnosti. Z nich první, Cachova Moje teta — tvoje teta, nemá silný konflikt, který by diváka uchvátil. Soubor žižkovské Velké scény s chutí a zábavně — i když se značnými výkyvy v jednotlivých partech — předvedl všechna stfetenutí, předepsaná autorem. Proč však nedostatečný zřetel k čistotě dikce pokulhával za dobrým úmyslem?

Stanislavova komedie Návštěva nepřichází zasahuje zdravě do poměrů v JZD. Je to hra potřebná pro běžný repertoár — zejména na venkově. Kolem výborně napsané a zahrnané role rozšafného dědy Stuchlíka rozehrává soubor Malé scény správným citěním postav a jejich vhodným jednáním pěkné představení. Péče o jevištní řeč má tu dobré výsledky.

Porota soutěže se přesvědčila, že všechny žižkovské soubory se činí. Znalost ideje hry a funkce každé jevištní postavy, bezpečné namemorování textů jsou všemi uznávanou základem další tvůrčí práce.

Míla Melanová

ABY DIVADLO NA VESNICI...

Máte-li starosti s návštěvou ochotnických představení — přijďte se podívat na Bordovickou divadelní přehlídku. Bordovice jsou malá vesnička nedaleko Frenštátu p. R. Leží v údolíčku mezi Javorníkem a Červeným kamenem a jejich obyvatel není více než 600. Již před pěti lety projevíli tu ochotu uspořádat divadelní přehlídku. Dvě okresní přehlídky, kte-

ré Bordovičtí tenkrát uspořádali, překonaly očekávání. Všechna představení se těšila takové pozornosti a zájmu, jaký často nenajdeme ani ve městech. Když pak v roce 1959 byla v Ostravském kraji uspořádána první soutěž vesnických divadelních souborů, nebylo třeba dlouho hledat místo pro uspořádání I. krajské přehlídky. Po první přehlídce přišla druhá a letos se v Bordovičích již dlouho předem těšili a chystali na zahájení III. festivalu vesnických divadelních souborů.

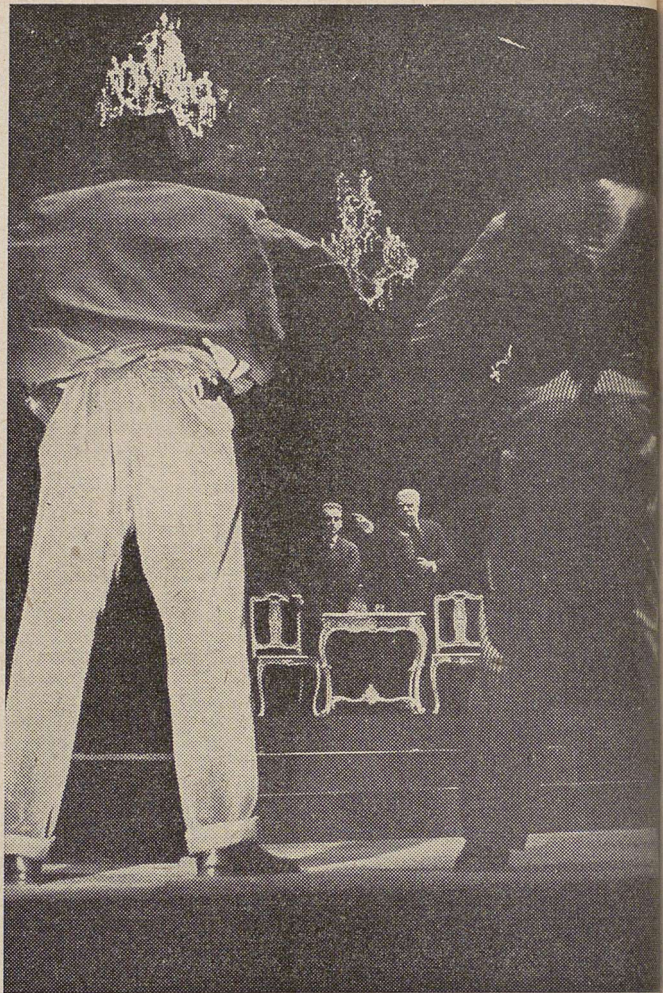
Pohoda letos přehlídce přála. Včasné jaro vyzdobilo vesničku zelení a květy a sluníčko se vesele odráželo v naleštěných trumpetách bordovické dechovky, když vítala první soubor a první návštěvníky, kteří budou po šest dní zaplňovat bordovický sál do posledního místečka a po představení budou šlapat často hodinu, ne-li víc, do sousedních vesnic a podhorských chaloupek.

V repertoáru přehlídky se letos pravidelně střídala hra vážná s veselou. Po Maryše (OB Bordovice) následovala Gogolova Ženitba (OB Svibice, okr. Karviná), Frýdovu Sylvu (TJ Sokol v Libhošti, okr. N. Jičín) vystřídaly Drdovy Dalskabáty (OB Hošťálkovice, okr. Opava), pak přišla řada na Ranětova Zbloudilého syna (ZK Karolinka, okr. Vsetín) a Posledního muže (OB Domaželice, okr. Písek). Všechny soubory byly překvapeny milým přijetím, pozorností patronů i zájmem obecnosti. Divácká obec tu není jen vděčným a pozorným posluchačem.

Zatímco porota hodnotí soubor, hodnotí diváci soubor i porotu. Dávají pozor na každé slovo. Dovedou vám připomenout výrok, který tu slyšeli od poroty v minulém roce. Kdyby nesouhlasili s porotou, hned to řeknou, a má-li soubor neoprávněné námitky proti jejímu výroku, přesvědčí jej pohotově, na podkladě vlastní zkušenosti a zážitku, že porota má pravdu.

Představení přehlídky měla své nedostatky. Někdy i závažné. A přece nutno přiznat, že úroveň divadla na vesnici stoupá. Mízi neblahé vlivy nářečí, bude však nutno odstranit kolení a drmolení. Režie pracuje pečlivěji, cílevědoměji. Ve scénografii zmizely staré ošumělé konvenční „kulisy“. Soubory si tvoří scény samy podle svých požadavků a ducha hry, často vkusně a vtipně. Jen bude třeba více pamatovat na větší účelnost scén jak pro hru herců, tak pro proměny. Objevují se stále noví mladí a nadaní herci. Vesnické divadlo má před sebou rezervy a možnosti. Dokáže jich využít? Odnesou-li si soubory kus nadšení a poctivosti, s jakou v Bordovičích uchystali svůj festival, věnují-li jim osvětová zařízení všechnu patričnou péči, může být i na poli ochotnického divadla svědky toho, jak se překonává rozdíl mezi městy a venkovem.

Lubomír Štula



B. Brecht: Zadržitelný vzestup Artura Uie. Uvádí brněnská Mahenova činohra



Majakovského Mysterie — buffa v provedení Mahenovy činohry. Snímky Sedláček

V BRNĚ VE ZNAMENÍ BRECHTA

Redakce Ochoťnického divadla pokládá za samozřejmou součást své služby ochotníkům informace o tvůrčích činech profesionálního divadla. V prvním čísle tohoto ročníku jsme psali o Leonovově Vpádu na plzeňské scéně, ve druhém o Puškinově — Janovského Evženu Oněginovi na jevišti Divadla bratří Mrštíků v Brně a Arbuzovově Irkutské historii v provedení činohry pražského Národního divadla, třetí číslo informovalo o činnosti a problémech tří mladých pražských scének, čtvrté dalo nahlédnout do profesionálního divadelního dění rozhovorem s Radovanem Lukavským. Dnes vás chceme seznámit s programem brněnské Mahenovy činohry, v níž se od r. 1959 začíná s novým vedením vyhraňovat osobitý umělecký kolektiv.

Dvaadvacetistránková brožura programu tohoto divadla je rozdělena do deseti kapitol, z nichž je především zajímavá úvodní, která stopuje velký politický vliv českého divadla v Brně. Od probuzenecké doby počátků 19. století k otevření stálého českého divadla v Brně r. 1884, k silným národním a politickým akordům na sklonku I. světové války za ředitelování Václava Jiříkovského a dramaturgického působení Jiřího Mahena, až k vynikající kapitole 30. let. Tehdy opět za ředitelování Václava Jiříkovského a podpory levicově orientované inteligence — Mahena, Václavka, Jana Krejčího a Richarda Fleischnera aj. — pokrokový umělec Aleš Podhorský, Josef Skřivan, Jan Škoda přivedli činohru vysokou ideovostí a politickou úderností do popředí pokrokových snah československého divadelnictví své doby. V deseti kapitolách rozebírá programové prohlášení zásady, v jejichž intencích chce dospět k osobitému svéráznému profilu, jimiž se chce stát socialistickým divadlem vysoké umělecké a ideové úrovně.

Je zajímavé, že zdroj, z něhož se především napájí myšlenkové úsilí Brněnských, je právě Bertolt Brecht a jeho myšlenky. Orientace k výraznému společenskému, politickému divadlu je především „orientací na komunistické autory“, jak říká dodatek k programu, jímž po výsledcích první své sezóny doplňují a zpřesňují Brněnští svůj program, „které v našem repertoáru zastupuje Bertolt Brecht, Majakovskij, Nezval, Rolland, Višněvskij. Poučení, které chceme zprostředkovat svým divákům, nemá v našem divadle charakter obecně *morální*, nýbrž veskrze politický. Politické divadlo, jak je chceme vytvářet... dává přednost zobrazování událostí veřejných, takových, v nichž se střetávají třídní síly.

Náš vztah k divákovi, i když je vytvářen *emocemi*, má efekt *racionální*, vyvolaný úsilím o intelektuálně ostré zobrazení skutečnosti“. Dále autoři programu zdůrazňují, že se vyhýbají hrám, které usilují o naturalistickou věrnost životu, o pseudoiluzivnost, hrám, které se snaží vytvářet fotografickou iluzi života, potlačující specifickou vlastních divadelních prostředků. A zde vyhrocují svůj program do nejostřejší roviny, distancující se od čechovovské dramatiky a tzv. čechovování. Je zřejmé, že tvůrcům programu nejde ani tak o Čechova, kterého uznávají jako velkého básníka — dramatika, byť jim symbolizuje epochu odcházející třídy, a bližší je jim Majakovskij — básník radosti z nástupu

nových dějinných sil. Jde spíše o vyhraněný poměr k té části západní dramatiky, která si říká čechovovská a ctěsným způsobem ukazuje rozklad kapitalistické společnosti. Svě přesvědčení staví autoři prohlášení do pregnantní formulace. „Proti dramatické ticha, proti smutku odcházení, proti skrytým myšlenkám, proti divadlu psychologických analýz, rozkladných nálad a devastace stavíme svůj program divadla ostré myšlenky, politické údernosti, optimismu, kladného přitakání k životu v socialismu a komunismu!“.

Zajímavý je poměr ke Stanislavskému, kterého uznávají Brněnští jako myslitele a teoretika, a zdůrazňují především jeho učení o hlavním a nejhlavnějším úkolu, které postihuje společenskou funkci umění a nutí umělce k vyhraněným tvůrčím formulacím ideového záměru, perspektivu herce a role, poznatky o temporytmu, rytmických celcích atd., avšak oproti Stanislavskému kladou nutnost vést inscenační výklady z pozic marx-leninismu. A zde stavějí Bertolta Brechta jako blízkého svému usilování.

Z Brechtovy divadelní estetiky jsou to především dva prvky, na něž se zaměřují. Především je to právě problém vztahu myšlenek a emocí, který v Brechtově teorii a v řadě děl je výrazně řešen ve prospěch myšlenky, v několika největších hrách pak

se dostává ke slovu i básnické zaměření na divákův cit a tímto spojením vznikají díla neobyčejně silné působivosti. Druhým prvkem, kterého si především Brněnští všimají, je Brechtovo záměrné úsilí o antiluzionistické divadlo, o divadlo, které není naturalistickým přenášením obrazů ze života, nefotografuje skutečnost bez uměleckého umocnění a jevištní fantazie. Jde totiž o iluzi uměleckou, o jasné divákovo vědomí, že není přítomen uměleckému dílu, že není přítomen imitaci svého života. A s tímto vědomím musí pracovat i herec, znamenitě ovládat řemeslnou podstatu i být schopen velké umělecké zkratky a hyperboly.

Po tomto objasnění základních myšlenek zaměření Mahenovy činohry Státního divadla v Brně — i když byly formulovány až koncem r. 1960 — vyplne pochopení skutečnosti, že prvním uměleckým činem vysoké úrovně po řadě let byla v brněnské činohře v začátku sezóny 1959/60 právě Sokolovského inscenace hry Bertolta Brechta „Zadržitelny vzestup Artura Uie“. Tomuto nezakrývanému podobenství ve formě velké a kruté parodie dostalo se neobyčejně účinného ztvárnění, jímž v plné šíři ukázal režisér Sokolovský bohatost svého talentu, divadlo pak schopnost vydat se na cestu hledání a uskutečňování svých představ. Prostorově komponovaná otevřená



B. Roček, R. Jurda, K. Kabíček a K. Meister ze Zadržitelného vzestupu Artura Uie. Foto Sedláček



V. Majakovskij: *Mysterie — buffa*. Na Sedláčkově snímku herci Mahenovy činohry K. Meister, S. Strobachová a Z. Kampf

scéna s nejnutejším nábytkem v černém horizontu a velkou škálou barevných reflektorů — to bylo prostředí, v němž se rozvíjela „velká historická gangsterská podívaná“, v níž Brecht vyložil Hitlerův vzestup k moci, vzestup, který bylo možno zadržet. Znamení výkon Rudolfa Jurdy v titulní roli, mistrné ztělesnění Hitlerova zevnějšku i vnitřní podstaty každého diktátora obstálo i v konfrontaci s filmovými záběry autentických událostí, které během přestávek mezi obrazy objasňovaly především nejmladší generaci historickou skutečnost. Nebyla to kopie berlínské premiéry této hry, která se konala nedlouho před brněnskou, bylo to osobité, naše pojetí, náš pohled, který ovšem respektoval hlavní zásady brechtovského divadla.

Následovala řada her, které, byť negativním způsobem, upesňovaly základní záměry. Mahenův *Desertér* by potřeboval výraznou dramaturgickou úpravu, aby se stal živým dílem dneška, Arbuzovova hra *V hodině dvanácté* není příliš zdařilá, Shakespeareův *Caesar* byl škrty ochuzen o hlavní úlohu lidových mas a stal se studenou konstrukcí. Po tomto hledání přichází skutečný programový čin Mahenovy činohry — Majakovského klasická a legendární *Mysterie-buffa*. První dramatické dílo vycházející ze sovětské společnosti, odraz velkého kvasu a vzmachu. Hra o významu socialistické revoluce je jakýmsi podobenstvím biblických dějů středověkých mysterií. Historie o potopě světa, o zachránění sedmi párů čistých (představitelů mezinárodní vykořisťovatelské třídy) a sedmi párů nečistých (pracujících — dělník, kovář, pradlena atd.) na arše, o vzpouře nečistých a jejich cestě peklem a nebem do zaslíbené budoucnosti — komunismu, to je vlastně reálný obraz historické skutečnosti. Nemyté a nečesané — jak říká autor — „barbarské“ je toto dílo Majakovského, adresně útočné i nezakryté agitační je jeho působení. *Mysteria-buffa* je útva-

rem skladebně velmi volným, který, jak autor sám doporučoval, je v každém novém uvedení nutno aktualizovat, aby zasahoval naplno. Brněnská realizace vypouští řadu míst, která v průběhu doby zastarala, ovšem aktualizuje méně přímo v textu, více ostatními prostředky, hlavně hudbou a choreografií. Velká lidová podívaná — jak ji také koncipoval Evžen Sokolovský — dovedla v řadě svých představení do té míry najít vztah se svým obecenstvem, že na závěr spontánně zazpívalo Internacionálu spolu s herci. Inscenace je důkazem vysoké úrovně celého souboru jako kolektivu a její hlavní význam tkví především v její záměrně programatické umělecké agitačnosti a ve využití všech komediálních prostředků „antiiluzivního“ divadla.

Po Brandstaetterově středověké komedii *Frantové a bařtipáni*, Blažkově *Příliš štědrém* večeru velmi dobré úrovně, začala nová, druhá sezóna tézovitou, málo uměleckou Hacksovou komedií *Mlynář ze Sans-souci*. Velikým úkolem se ukázala snaha poprvé u nás uvést Rollandova *Robespiera* na jeviště, úkolem, který skončil čestnou prohrou, v níž se režisér Hynšt projevil jako houževnatý bojovník. Freska velkého revolučního dramatu zůstala namnoze plochým popisem bez potřebné bohaté plastiky. Právě po této inscenaci se velmi jasně ukázala nutnost rozšiřovat a prohlubovat zprvu poměrně úzce vymezený dramatický rejstřík, který by dále svazoval i ruce uměleckému vyjádření. Ukazovalo se, že celé pojetí politického divadla by mohlo sklouznout do roviny politizujících traktátů. Teprve nyní přichází na jeviště poezie, na níž se doposud v zápalu bojovnosti zapomínalo. Poprvé byla mimo *D 34* uvedena Burianova *Vojna* — v režii Zuzany Kočové. Odvážit se inscenovat některou z Burianových her, stavěných přímo z materiálů lidové poezie a hudby a neodmyslitelných od Burianovy svéráz-

né schopnosti režijní kompozice, to znamená začít velký boj o odkaz jednoho ze zakladatelů našeho moderního, pokrokového divadla, dokázat, že jeho dílo zůstává živé a teprve přijde doba, kdy skutečně zlidoví. Je ctí Mahenovy činohry, že tento boj zahájila. Výsledkem je představení, které si udrželo kontinuitu Burianových koncepcí, ale nestalo se kopií dřívějších inscenací. Zásahu mají na tom především vynikající výkony hereckého kolektivu. To, co dokázali Vlasta Fialová, František Vicena nebo Štěpán Zemánek v kratičké říkance „Pekař peče housky, uštípuje kousky“..., kde ve čtyřech verších vyjádřil tu nesmírnou tíhu válečné bídy, je zážitek, který se hluboce vryje do vědomí a nelze jej zapomenout.

Zatím poslední inscenace činohry, Brechtův „Kavkazský křídový kruh“, jako by uzavírala definitivně stadium konzolidace brněnské činohry. Zároveň znamená tato inscenace v režii Evžena Sokolovského další výrazný čin, jímž se Mahenova činohra dostává do nové fáze. Svůj doposud po výtece jakoby re-

Učili nás mistři

Nevím, kdo na ten nápad v Osvětové besedě v Brandýse-Boleslavi vlastně přišel, ale to konečně není důležité. Hlavní je, že si naši osvětáři na začátku tohoto roku řekli, že ve svém třináctitisícovém městě mají několik dobrých ochotnických souborů a že by se mělo něco udělat pro jejich růst. A udělalo se.

Po celý březen, neděli co neděli dopoledne, plnil se velký sál hotelu Praha lidmi, kterým ochotnické divadlo přirostlo k srdci a tvářemi, které jsi mohl pod vrstvou líčidla již tolikrát spatřit na scénách ochotnických divadel. Tak jako většinou jsou dobrými ochotníky, tak zde zase byli dobrými posluchači. Protože si každý chtěl z těch čtyř přednášek pro svou ochotnickou práci odnést co nejvíce, bylo při nich ticho, že bys doopravdy i ten spaldý špendlík slyšel.

A nebylo divu, vždyť zde přednášeli na slovo vzatí odborníci, herci, režiséři i profesori, kterým se herecké umění stalo denním zaměstnáním pro celý život, pro každý pracovní den. Prvním přednášejícím byl Vladimír Halada, odborný asistent divadelní fakulty AMU v Praze. Jeho přednáška si podrobně všimla problémů jevištní řeči a recitace.

Jako druhý přišel mezi nás Miloš

trospektivní, historizující dramatický pohled, jímž nabírala síly, obrací se k současným problémům naší společnosti. Brecht se v této hře na rozdíl od velké většiny svých ostatních děl zabývá morálkou nové společnosti a v jejím duchu nechává řešit lidového soudce Azdaka spor žen o dítě. Patří té, která se o ně mateřsky starala, která o něj pečovala. Sporné kavkazské údolí připadne tomu kolchozu, který se o ně bude lépe starat, lépe obdělávat. Vlastnický pocit dostává jiné naplnění. Sokolovský dokázal dát inscenaci řád, vyrovnal se s Brechtovou racionalitou a našel rozkmit silné nesentimentální poezie a rozumového jádra básníka Brechta v míře pro naše citění únosné. V tomto představení se ukázalo dostatečně, že toto epické divadlo má svou silnou emocionalitu, že hluboce dovede zapůsobit nejen na rozum, ale i na cit. A inscenace dává také odpověď o herecké práci, již tento divadelní názor vyžaduje. Je to herectví jiného druhu, než jsme zvyklí v popisném realismu, jiné, než vidáme v psychologické povahokresbě. Soudce

Azdak. V masce antického plebejce, s holou hlavou a tlustým rozšklebeným obličejem, v roztrhaných hadrech se skrývá ztělesnění lidové moudrosti. Josef Karlík zde doslova roztančí všechno své komediantství a virtuozitu ostré pointy s přesným smyslem pro míru a cíl hry, dovede zvýraznit, zveličit, překreslit. Herectví v plné míře brechtovské, výkon, který směle je možno srovnávat s Buschovým výkonem na scéně Berlínského ensemblu. Kresba silným čínským štětcem černou tuší. Moudrost, vtip i neučesané, vulgární a přece trpící a odstrkované, utlačované lidství bez vágního idealismu pseudohrdinství, to vše kreslí Karlík v přesně potřebné míře. Neidealizuje romantického lidového hrdinu. Jeho Azdak je zatížen zlozvyky a špinou svého prostředí, je to surový kus zlata, nikoli vycíděný šperk. I když nelze říci, že by po stránce hereckého stylu vládla v inscenaci jednotu, přece je možno konstatovat výrazný předěl, který toto představení znamená v cestě souboru od popisného a těžkopádného realismu dřívějších let k novému

způsobu výrazné zkratky. Všechny tři alternace Gruši — Jana Kuršová, Helena Kružíková i Vlasta Fialová — dosahují rovněž znamenitého vyjádření, každá v určité, své vlastní rovině, všechny tři pak ve směru a stylu hry. Tentokrát bílý horizont a plné světlo se znamenitou, původní vlastností přírodního materiálu respektující, zkratkovou výpravou Miloše Tomka je výrazným přikloněním k brechtovským prostředkům, avšak celá inscenace není poplatná Brechtově berlínskému provedení. Nese si výrazné znaky a vlastní pojetí Brněnských.

Zatím uplynula poměrně krátká doba, abychom mohli hovořit s definitivní platností. Faktem však zůstává skutečnost, že se opět v našem divadelnictví našel soubor, který jde za svým vyhraněným uměleckým programem, soubor, který má všechny předpoklady na této cestě, vyznačené směrůvkami s iniciálkou BB — dosáhnout velkých uměleckých úspěchů.

Dr. ZDENĚK SRNA

Nedbal, známý herec a režisér činohry Národního divadla v Praze. Soudruh Nedbal požádal posluchače, aby se sešli kolem jeho stolu a potom nepřednášel, ale besedoval. A dokázal mezi posluchači navodit takovou atmosféru, že jsem měl brzy dojem besedy lidí dávno a hodně důvěrně známých. Besedovalo se o různých problémech, které přináší práce herce a režiséra. Místo plánovaných dvou a půl hodiny trvala přednáška, vlastně beseda, o celou hodinu déle a stejně by byla měla o čem hovořit dál, až třeba do večera. A když na závěr předvedli místní

ochotníci scénu ze hry Oliver Twist, kterou právě v tomto městě hráli, a soudruh Nedbal přímo na místě ukázal chyby, ale i přednosti provedení, rozvinula se diskuse, jakou rádi vidíme, živá, podnětná a opravdu poučná.

Ve třetí přednášce se nám v roli lektorky představila Vlasta Fabiánová, známá členka činohry Národního divadla v Praze a profesorka divadelní fakulty AMU v Praze. Nepřišla sama, přivezla si s sebou i svou začku z fakulty, Marii Drahokoupilovou, na jejichž ukázkách přednášku demonstrovala.

Poslední v rámci této lidové akademie vědy, techniky a umění přednášel Václav Štekl, člen divadla Semafor v Praze. Námět jeho přednášky — některé problémy divadelního mládí — zaujal nejen mladé posluchače, ale i jejich starší učitele, kteří je na ochotnické scény přivedli.

A tak možno říci, že všechny čtyři přednášky svůj úkol nejen splnily, ale že jej hodně a hodně překročily. Kolik si z nich odnesli brandýsko-boleslavští ochotníci, ukáže budoucnost.

Text a snímky Miroslav Voděra



Vlasta Fabiánová přednáší ochotníkům v Brandýse — Boleslavi



Záběr z přednášky Miloše Nedbala

Dilia

Významným přínosem, který by měl obohatit repertoár zkušených souborů, je Dietlova drammatizace Šolochovovy **Rozrušené země**. Zpracovat do jevištní podoby bohatou látku II. dílu románové předlohy byl úkol nesnadný; výsledkem náročné práce je 31 obrazů — zhuštěných dějových zkratk, které vytvářejí souvislý, logicky skloubený dějový proud. Náročnost pro inscenátory (jak režiséra, tak herce) ovšem netkví v množství obrazů, ale v tom, že bohaté charaktery postav a jejich mnohdy nezrovinná jednoduchá vnitřní život je třeba vytvořit právě v ostrém střídání poměrně malých ploch jednotlivých obrazů. Týká se to především hlavních postav hry — Davydova a Nagulnova, kteří před divákem dorůstají až do monumentální velikosti právě proto, že jsou tak prostí, tak opravdiví. Nastudovat Dietlovu drammatizaci tak, aby hodnota inscenace odpovídala hodnotě předlohy, znamená svést tuhý boj o životní pravdu na jevišti prostředky režie i herecké práce;

skončí-li tento boj kompromisem, pak inscenace ztratí mnoho z prudké dramatické přiběhu a vyhraněné atmosféry, postavy ztratí plastičnost, bohatost charakterů a mohutné kontury a výsledkem bude ochuzené, zešedlé představení.

Dramatizace má (i s epizodními postavami) 19 mužských a 11 ženských rolí a malý kompars. Jedenáct obrazů (jde tu v podstatě o tři střídající se prostředí) je zajímavým i náročným úkolem pro výtvarníka. Pro nesporné kvality myšlenkové i umělecké upoutá drammatizace jistě pozornost vyspělých souborů a stane se cenným pomocníkem v zápasu o tvář naší společnosti.

Do tohoto zápasu zasahuje i Milan Jariš komedií o 3 dějstvích **Serif se vrací**. Základem dějového pásma hry je setkání členů bývalé trampské party — někdejších komsomolců, kteří se sjedou po letech v chatě jednoho z nich; ožívají staré vzpomínky, konfrontují se s pozdějšími osudy i se současnou skutečností — s tou zvláště, poněvadž do příběhu zasáhne trojice mladých, kteří zde přenocují a svými názory, svým vystupováním uspíší proces srovnávání včerejška s dneškem, včerejších ideálů a zápasů s ideály a zápasů dnešními; hra tak klade řadu závažných otázek po cílech a smyslu života člověka v naší době, v naší společnosti. Autorova pozor-

nost je plně soustředěna na charaktery zúčastněných, na to, jak v nečekané „prověrce“ obstojí a jak se zachovají. Hra je proto náročná na psychologickou kresbu postav, atmosféru jednotlivých scén — a především na přesné ladění žánru. Počet postav (7 mužských a 3 ženské role) umožňuje, aby hra pronikla na jeviště i menších souborů.

Nová hra Jana Křemena **Balada z pohraničí** je svého druhu otřesným dokumentem. Zachycuje — jak už název napovídá — osud sudetoněmecké rodiny v průběhu válečných let; prolog a epilog dosahují do dneška. Vlastní příběh hry se počíná těsně před připojením pohraničního území k Německu. Běh událostí vráží ostrý klín mezi členy rodiny: do prudkého konfliktu se dostávají otec Hart, komunista, a jeho zeť Schmied, který — i když pod tlakem nezaměstnanosti a bídy — podlehe nacistickým slibům hojně kořistí a blahobytného života nadřazené rasy. Tento konflikt postupem času narůstá; Hart, který po záboru pohraničí zůstane, nezmění své přesvědčení a pomáhá porážce fašismu i v nových, velmi těžkých podmínkách, zatímco Schmied vraždí a loupi v obsazených zemích. — Výsledkem doby, kterou Schmied stráví doma na dovolené, je Hartovo zatčení a smrt. Se Schmiedem se pak ve

hře setkáváme ještě dvakrát: jednou, když se snaží uprchnout před postupující Sovětskou armádou za cenu vraždy vězně z pochodu smrti, po druhé v epilogu, kdy se v současné době vrací do pohraničí jako turista ze Západního Německa, aby svou ženu přemluvil k odchodu. Je to marné úsilí; životní zkušenosti Schmiedové jsou takové, že odmítne.

Hra, rozvržená do 10 obrazů, z velké části ostře pointovaných, vyžaduje po mém soudu některých velmi citlivých textových úprav. Má 5 mužských, 3 ženské a 1 dětskou roli a hraje se v jedné dekoraci.

Dramaturgicky i inscenačně zajímavá, náročná je hra kdysi velmi známého autora Lva Blatného **Smrt na prodej**, která byla rozmnožena v úpravě Gerika Císaře. Svým průběhem se vrací do doby předmnichovské republiky, aby na osudu několika příslušníků městské spodiny vedla důkaz o hrůze kapitalistické společnosti, kde je možno, aby lidé, které tato společnost srazila až na dno, spekulovali s provazem, na němž se jeden z nich oběsil. Jejich zoufalé úsilí vymanit se ze strašlivých životních podmínek je marné; končí krachem všech iluzí a novou smrtí. Dnes víc než v době svého vzniku vyniká žánr této hry: tragická groteska, tragická fraška. Již proto je její inscenace značně obtížná, nemluví

FEJETON NAMĚKKO

Divadelní soubor Osvětové besedy v Mukařově-Malá Skála u Turnova oslavil 50 let ochotnické práce. Jedna ze zakládajících členek souboru, Františka Posltová, byla odměněna zlatým odznakem J. K. Tyla za padesát roků divadelní činnosti.

Milí mukařovští divadelníci,

Vaše obec v podhůří není zakreslena na automapě, a tak mi dalo dost práce, než jsem Vás vůbec našel v destičce předvelikonoční sobotě 1. dubna 1961. Však jsem si už při cestě v duchu říkal: Měl jsi raději zůstat doma; v polovině týdne máš odevzdávat synopsi, ze které prozatím není napsána ani řádka. Z mračen nad kopci přší špagáty, okresní cesty doslova tečou — proč, člověče, nedovedeš jednou říci „ne“!

Ale byl bych asi litoval, kdybych býval opravdu zůstal doma u své práce a dověděl se dodatečně, jak to všechno u Vás dopadlo. Tvrdíte-li, že mým přičiněním, rozhodně přeháníte. Já jsem přece nenarežiroval tu slavnostní schůzi, která neodstrašovala ani tím, že je slavnostní, ani tím, že je schůzí. Vzpomínám-li si dobře, protáhla se hodně přes půlnoc. Nikdo z ní

neodešel, naopak hostů přibývalo, když se proměnila v srdečnou a družnou zábavu. Nechyběla ani opravdu pěkná vesnická muzika kapelníka Poluprudského, tančilo se po staročesku bez roknrolů a charlestonů, ačkoli i moderní tance přišly na řadu, bodejť by ne, bylo tu hodně mladých lidí, kteří mají a budou mít k Vašemu divadlu vztah víc než divácký... krátce a doba, byl to stutečně pěkný večer. Zakládající členové divadelního souboru v čele se soudruzkou Posltovou dostali diplomy a knižní odměny, na černých svátečních šatech hlavní jubilantky svítily Tylův zlatý odznak, a nic nám neuvadilo, že venku lije jak z konve.

Nenaspali jsme toho moc, zvlášť vy ne. Nazítří v neděli začala starost o večerní představení: postavit jeviště, přezkoušet ještě semtam nějaký výjev. Vybrali jste si náhodou můj „Dům Na rozcestí“, netušíte, že jej u Vás uvidím. Já jsem to ovšem netušil také. Popravdě pověděno, leccím jste mne příjemně překvapili. Za scénu B. Brože by se věru nemuselo stydět slušné oblastní divadlo, a za výkony Františky Posltové (Kortanová), Jarmily Pavlatové (MUDr. Emilie Kortanová) a Bohumila Brože (Kortan) by neměl důvodů k ostychu ani velmi kvalitní sou-

bor, takové výběrové Céčko. Přitom soudružka Pavlatová byla podruhé v životě na jevišti! I ostatní mladí lidé ve hře divadelně debutovali. Na ženských rolích (M. Hnídková, J. Boudová) bych to byl málem nepoznal, což mluví buď ve prospěch představitelky, anebo v neprospěch můj, ale při vši autokritice myslím, že půjde asi o ten první případ.

Měli jste starosti o návštěvu. Ani se tomu nedivím: velikonoční svátky se spoustou kulturních podniků v Turnově, v Jablonci nad Nisou i v některých okolních vesnicích, kde se rovněž hrála divadelní představení (!) — komupak by se honem chtělo vážit cestu v líjaku z osamělých vísek a osad do Mukařova? Pak jste tvrdili, že se roznesla po celém okolí zvěst o mé návštěvě u Vás, a to že způsobilo, co nečekal nikdo z nás: Půl hodiny před začátkem byl hostinský taneční sál prostě nabit do posledního místa. Přinášely se židle a lavice, aby bylo možno usadit nové a nové příchozí, nakonec se už stálo, a vlídná pokladní OB prohlásila, že takovou účast ani tržbu divadelní soubor v Mukařově ještě neměl. Já jsem ke své nesmírné radosti viděl v hledišti mnoho mladých lidí — mladé i staré oblečené s nejlepším vkusem a pečlivostí. Přál bych si mít vždycky a všude tak citlivé, pozorné, vnímavé a soustředěné obecenstvo. Tohle přece nemůže být náhodný a ojedinělý úkaz!

o tom, že v této úpravě je doplněna hudbou a písněmi. Přes výhodu poměrně malého počtu osob (10 mužských, 4 ženské role) by ji mohl úspěšně nastudovat jen zkušený, vyspělý soubor.

Dramatizace povídky K. V. Raise Skleník, kterou provedl Bedřich Vrbský a která byla rozmnožena pod názvem **Půlpáni**, jistě upoutá pozornost mnohem většího počtu souborů. Příběh, který se odehrává v menším venkovském městečku v 90. letech minulého století, může být v lecčems platný i pro dnešek: líčí totiž v ostrých barvách svět měšťáků, pro něž skleník — kus nábytku, se stal měřítkem společenského postavení, hodnoty člověka. Proti tomuto hloupému, omezenému světu měšťácké honorace vede boj učitelka Gusta; morálně v něm vítězí, i když ji společnost donutí opatřit si do domácnosti „kredit“. Kritický záber do měšťáckého světa je ovšem širší; hra je v tomto směru přímo studií prázdny, plané a falešné měšťácké morálky. Komédie má 7 mužských a 12 ženských rolí, nároky na dekoraci nepřevyšují možnosti menších souborů.

Malým počtem postav (2 muži, 1 žena) zaujme ochotnické dramaturgy hra německého autora Manfreda Richtera **Boží ostrov**, rozmnožená v překladu Josefa Balvína. Je zasvěcena osvozeněckému boji řeckých

vlastenců proti německým okupantům; setkáváme se v ní s mileneckou dvojicí mladých Řeků, kteří se sešli v malé kapli pod Akropolí (to je jediné dějiště hry) a vstoupili tak nechtěně do cesty Neznámému, jehož úkolem je vztýčit na Akropolí řeckou vlajku místo nenáviděné německé a dát tak signál k osvobození vězněných vlastenců. Autorova pozornost je soustředěna na prudký vývoj charakterů mladých, kteří se po dobu, kdy Neznámý plní úkol, otcou v nedobrovolném vězení; chlapec stojí plně na straně Neznámého, děvče — jak je to dáno i jejím společenským postavením — podlehe strachu a chce se vysvobodit i za cenu zrady Neznámého. Ve velké zkratce zachycuje hra proměnu jejího stanoviska; řeší tak v podstatě otázku poměru soukromých životních cílů a cílů společenských. Vzhledem k malému počtu osob hra a k závažné myšlence vyžaduje hra vyspělé herce a jistě i citlivé textové úpravy.

K problémům mládeže je zaměřena hra Jeleny Uspenské a Lva Ošanina **Modrá obloha**, která byla rozmnožena v překladu a úpravě V. Daňka a L. Vernerové. V jednom dějovém pásmu se řeší otázka vzájemného vztahu maturantů Gleba a Káti, jejichž jenná a opravdová láska je ohrožena, v druhém otázku pedagogických me-

tod a vztahu pedagogů k životu; hlavní konflikt, v němž jde o „modrou oblohu“, je však konfliktem všech, kteří jsou „mladí“, proti všemu, co zotročuje a zplodňuje život, proti staré morálce. Hra, plná lyriky i vážného zamyšlení nad závažnými životními otázkami, je psána zajímavou formou a jistě po ní sáhnou především soubory, v nichž pracují mladí lidé. Má 6 mužských a 3 ženské role a nároky na dekoraci nejsou příliš velké.

JAN ŠRÁMEK

Další dva svazky, rozmnožené na pomoc estrádním a kabaretním skupinám, se obrátily znovu k programům divadla Roko-ko z Prahy. Na prvním z nich, který obsahuje zahajovací program tohoto divadla, **Vykradení**, je citit, že jde o materiály staré již několik let. V tomto pořadu hledal mladý soubor svou tvář a linii své práce, posbíral materiály z různorodých a nestejně umělecky hodnotných pramenů. Znamější scénky byly již vydávány a většina souborů LUT je již odehrála v minulých sezónách. Politicky i dramaticky nejsilnější scénka s postupným ničením světa v důsledku nesmyslných pokusů s jadernými zbraněmi je interpretace a inscenačně velmi náročná a těžko by mohla natrvalo zakotvit v programu některého souboru.

Dalším svazkem je předpo-

slední premiéra divadla Roko-ko **Tartuffe 2. I** z tohoto programu byly mnohé scény již vydány a jsou značně obehnané. Sólové promluvy Tartuffa, který tu vlastně zastává vyšší funkci konferenciéra, jsou ukázkou dobré autorské práce, která využívá uměleckým způsobem spojovacího textu formou hereckého monologu. Je však známo, že práce konferenciéra je nejen u amatérů ošidnou záležitostí a vyžaduje dobré interpretace, dokonalé režie, a proto by bylo chybou se domnívat, že otrockým odříkáním těchto sólových promluv jsme již dosáhli spolehlivého konferenciérského projevu. Bez promyšlené herecké práce a dokonalého režijního zvládnutí by tyto promluvy ztratily své kouzlo.

Při ediční činnosti, která v této oblasti nemá příliš mnoho materiálu, by však bylo třeba pružnějšího vydávání. „Vykradení“ je program, který Roko-ko již dávno překonalo. „Tartuffe 2“ je rovněž již dosti starý pořad, takže část věcí jednak vyšla tiskem, jednak ztratila na své žhavé aktuálnosti. Domníváme se, že edice kabaretních materiálů DILIA zůstala dlužna pořadům z Večerního Brna a **uváženému** výběru z bratislavské Tatra-revue. Ovšem vydávat tento druh materiálu s mnohaměsíčním odstupem je přinejmenším sporné.

JIRÍ BÍLÝ

Přesvědčil jsem se z historie souboru, že to také náhoda není. Skoro s dojetím čtu v divadelních análech Mukařova tyto zvěsti: „První divadelní hra sehrána u nás dne 16. dubna 1910, pak následovalo v krátkém čase pět dalších. Z těchto šesti her byl čistý výtěžek 59 korun a 17 haléřů na pořipůvodní zakoupeno z Karlova za 235 korun, přivezeno povozníkem za 16 korun. Poněvadž výše zmíněný čistý výtěžek 59 korun a 17 haléřů na pořízení jeviště a pódia nestačil, vypůjčeno bylo z kempelčiky obce Sněhova 350 korun. Za dluh ručili Antonín Stránský, účinkující ve hrách, a paní Anna Daničková, hostinská v Mukařově, kde se divadlo konalo a kde byla i spolková místnost divadelních ochotníků.“

Jiný Antonín Stránský, ale jistě potomek onoho již jmenovaného, chodil z Jablonce pomáhat Vaše představení nacvičit. Několikrát, když zmeškal poslední autobus, capital domů v noci pěšky. Tenhle člověk není nadarmo divadelním instruktorem nejen mukařovského, ale všech souborů v kraji.

Po představení následuje diskuse o inscenaci; na jevišti, neboť v hostinské místnosti není k hnutí. Několik řad obecenstva se nehne z místa a soustředěně naslouchá odbornému rozboru hry, hereckých výkonů, režie a všeho, jak to z praxe dobře znáte. A když konečně opouštíme scénu a

zabydlujeme se v lokále, vyprávějí Mukařovští, vyprávím já. Dokonce staří mariášníci, kteří se těší celý týden na svou nedělní partičku, praští kartami, přisednou, zúčastňují se debaty nebo jsou jen dychtivými posluchači, a na jednu hodinu ukazují čtyři, ano čtvrtou zrána. Mělo by se už jít domů a nikomu, ale nikomu se nechce.

Stejně dlouho neusinám. Pořád se mi vybavují v myslí ti Vaši srdeční lidé, čistí a prostí jako sklenka vody z vašich podhorských studánek. Vzpomínám na dílničku Josefa Pivrnce, zvaného Růžina, a na tohoto ramena-tého chlapíka, který proměňuje barevné skleněné trubičky v křehké zázraky ze skla. Před očima mi vyrůstá žíhaný kocour, jen skočit, foxteriér, rokoková panenka s našasenými sukýnkami, tak půvabná každým detailem tlka, že by ji člověk zulíbal, a jiné a jiné skleněné figurky, každá s kus zakleté krásy, kus nesmírného, všestranného talentu tvůrčího českého člověka. Dívám se na mistra-skláře a připadá mi, jako by si jenom pohrával s těmi skleněnými trubičkami nad benzinovým plamenem s teplotou 900° C, kdy se sklo mění v krůpěje slzám podobné: Tak je formováno do tvarů a podob přímo pohádkových.

Když vidíte hrát takového Zdeňka Štěpánka, máte často dojem, že na scéně vlastně — nic nedělá, a ono v tom nic je právě všechno. Josef Pi-

vrnec patří k mistrům jiného kumštu; vypadá při něm také, jako když nic nedělá. I v jeho „nic“ se skrývá vše: Bylo tu pár skleněných trubiček; proměnily se v tanečnici, v kuřátko nebo ve slůně se vzrušeně pozdvíženým chobotem.

Všichni tihle vaši lidé dovedou pevně a poutivě stisknout ruku. Podívají se vám zpřímá do očí. V jejich úsměvu není přetvářky. Ty drsné dlaně skrývají v sobě neobyčejnou jemnost a citlivost. Vždyť většina z nich pracuje v uměleckém sklářství. Jiní jsou zaměstnanci státního statku. Josef Fabián zahradničí. Také pěkný obor: skleníkové květiny. Poslali mi na jeviště kytičku. Galla, růže, šlechtěné žluté narcisy. Druhého dubna, ve studeném deštivém počasí, kvetou kdesi v podhůří růže! Vstává k nim on i jeho žena každé noci několikrát, aby se jeden či druhý přesvědčili o správné teplotě ve sklenku a upravili ji náležitě, není-li taková, jaká má být.

Tohle vše snad nepatří k padesátiletí ochotnického souboru v Mukařově, ale patří to k umění v lidu a v lásce tohoto lidu k umění a ke kráse. Při loučení, do něhož se mi najednou strašně nechtělo a ke kterému přece muselo dojít, byl jsem — nu, nač tajit? — hodně naměkko. A slíbil jsem, že se do Mukařova znovu podívám. Třeba ne zrovna na divadlo. Určitě tam však přijedu. KAREL STANISLAV

Z ochotnického života

SKALICE. Divadelní soubor ČSM uvedl v režii J. Vavřinka Pavlíkovu hru Nikdy. Vzhledem k tomu, že to bylo jejich první vystoupení a hned v tak náročné hře, zhostili se svého úkolu dobře. Plně obsazené hlediště ocenilo obětavou i houževnatou práci mladého kolektivu, který svou inscenaci přihlásil do soutěže k 40. výročí strany.

BLATNICE pod sv. Ant. Divadelní kroužek si zachovává bohatou činnost, i když někteří jeho herci přešli na velmi vzdálená pracoviště. Podle svého dramaturgického plánu uvedl v minulých týdnech Stroupežnického Naše furianty. Když uvážíme, že polovina členů souboru pracuje na směny, že dojíždějí na zkoušky z Brna a dokonce i z Ostravy, zaslouží si jejich práce nepochybně uznání.

PRAHA. Od úterý do pátku každý týden si můžete prohlédnout sklady Národního divadla v Praze 2, Viničná 3. Je možno zde za výhodných podmínek odkoupit divadelní dekorace. Má-li váš soubor o odkoupení zájem, dohodněte si datum prohlídky a vyskladnění telefonicky na č. 23 31 49.

LÍBEZNICE. V Líbeznících na okrese Praha-východ nebylo nikdy o dobré ochotnické divadlo nouze. Už v minulém století mělo na skrovném jevišti premiéru mnoho vlasteneckých her a také ochotnická činnost za první republiky přinášela lidem radost a veselí, učila lásku k národu, člověka k člověku. Z let osvobození vzpomínáme na inscenaci Stehlíkova Mordové rokle, v letech 1950—52 se ujali iniciativy svazáci, jejichž soubor sehrál řadu her od malých pohádek přes Burianovu Krčmu na břehu, s níž se tenkrát probojoval do krajského kola STM, až k náročné dramatizaci Gorkého Matky a Beaumarchaisovu Lazebníku sevillskému. Po této úspěšné etapě nastala v divadelní činnosti několikaletá pauza, přerušena až letos ochotníky TJ Sokol, kteří sehráli Blažkův Přilíš

štědrý večer. Předcházela ovšem úprava jeviště, na němž občané odpracovali nejednu brigádnickou hodinu. Kolektiv mladých lidí sehrál Blažkovu hru čtyřikrát, z toho jednou pro družstevníky — a s velkým úspěchem. Nyní se v obci navciňuje Jiráskův Otec a plánují další hry. J. Procházka

OPAVSKO. V našem novém okrese pracuje ze 108 ochotnických souborů pravidelně přes 60. V letošních soutěžích jsme jich viděli hrát 52. Objevnou dramaturgii prokázalo Realistické ochotnické divadlo v Opavě, které přišlo s divadelně literárním pásmem B. Brechta. Velmi dobrého úspěchu dosáhl soubor OB Vítkov s Blažkovou hrou Přilíš štědrý večer. V divadelní části STM se mj. objevily tyto hry: Michalokov, Zvláštní posláni, Horynová, Zkoušky čerta Belínka, Horák, Zvířátka a loupežníci. — V soutěži vesnických souborů byly nejlepší soubory OB Hošťálkovic (Drda, Dalskabáty), OB Raduň (Katajev, Ztrěštěná neděle), OB Malé Hořovice (Fryda, Sylva) a OB Hlubovec (Mrštíkové, Maryša). V repertoáru městských souborů se mj. objevily: Gogolova Zenitba, Daňkův Steelfordův objev, Gogolova Zenitba, Karvašův Pacient 113, Salyňského Krutá maska, Jiráskův Otec, Strakova Dana, Aškenazyho Host aj. — Na počest 40. výročí strany jsme uspořádali v okrese čtyři přehlídky ochotnických představení v těchto střediscích: Teškovice, Háj u Opavy, Rudíšov a Vítkov. J. Brus

LIBOCHOVICE. Letošní IV. ročník Libochovického divadelního léta proběhne jako soutěžní přehlídka na počest 40. výročí strany. Od 20. května do 1. července se jí zúčastní tyto soubory: JSS Kamenice nad Lipou (J. Hanzálková, Růže pro vlast), ZK Vrbenský, Souš (Zápotočský, Vstanou noví bojovníci), Chemička Ústí n. L. (Karvaš, Zmrtvýchvstání dědečka Kolomana), Tyl, Louny (Kohout, Třetí sestra), Mácha, Litoměřice (Poláček, Otec svého syna), Vojan, Mělník (Čapek, Loupežník), Scéna, Libochovice (Aškenazy, Host — Blažek, Přilíš štědrý večer), ZK Benar, Litvínov (Přestrel, Inspektor se vrací), ZK Fruta, Třebenice (Drda, Dalskabáty), Stalínovci, Záluží (Cach, Paní Kalafová) a spoj. Železářny Ústí n. L. (Wilde, Jak je důležité mítí Filipa). L S

SLAVIČÍN. Máme u nás dobrou kulturní tradici a s ní také více než šedesátiletou tradici ochotnického divadla. V roce 1897 byl zde založen

čtenářsko-ochotnický spolek „Palacký“, který se zasloužil o vlastenecké uvědomování širokého okolí. Jako rodák z blízké obce Nevšové si vzpomínám, jak jsem jako školák před více než padesáti lety chodil vždycky v neděli do Slavičína půjčovat si knihy a s vlasteneckou úctou se zhlížel ve spolkové knihovně. Vzpomínám na průkopnickou práci F. Raštiny i tragicky zesnulého režiséra, učitele L. Vyducha. — To vše mi tanulo na mysli při

i okolních škol, uvedl v prvním čtvrtletí letošního roku tři hry: Vr. Blažka Přilíš štědrý večer, Zmrtvýchvstání dědečka Kolomana P. Karvaše a Padělek E. Fikera. Dymokurští ochotníci sami o sobě a o uvedení Karvašovy hry píší: „Jsme velmi dlouho hrající soubor a snažíme se vyhledávat a předkládat svým divákům co nejnovější a nejzajímavější hry. Proto jsme také sáhli po Karvašově komedii. Ukazuje pro naše obecenstvo neznámé prostředí redakce, přičemž její hlavní smysl — poukázat na to, co se během patnácti let v našem okolí, životě a myšlení změnilo a co zůstalo stejné — je natolik závažný, že hra musí mít na našich jevištích místo.“ — š b -



Dramatický odbor bratří Čapků Dymokury uvádí Karvašovu komedii Zmrtvýchvstání dědečka Kolomana

břežnové výroční schůzi našeho divadelního odboru ZK Družba. Sešlo se nás 30 a měli jsme radost z pěkného úvodního kulturního pásma, které nám za vedení s. Holbové připravili naši nejmladší členové. Přišel mezi nás i ředitel Závodů Říjnové revoluce S. Jakšík a přislíbil další morální i hmotnou pomoc závodu ochotnickému divadlu. V poslední době jsem zaslechl mnoho sýčkovských hlasů, že v slavičinském souboru něco neklape a skrípá. Neříká pravda. Za uplynulý rok absolvoval náš soubor v předvolební kampani na 30 agitacních akcí a uvedl hry Pálnoční mše, Od noci k ránu a Šestka z mravů, v níž byla dána příležitost k uplatnění mladým členům souboru. Letos na počest 40. výročí strany uvádíme Kynclova Vojáka v režii E. Fojtíka a pásmo Zítřek je náš. Ve Slavičíně ochotnické divadlo má dobré kořeny a žije.

Fr. Remeš

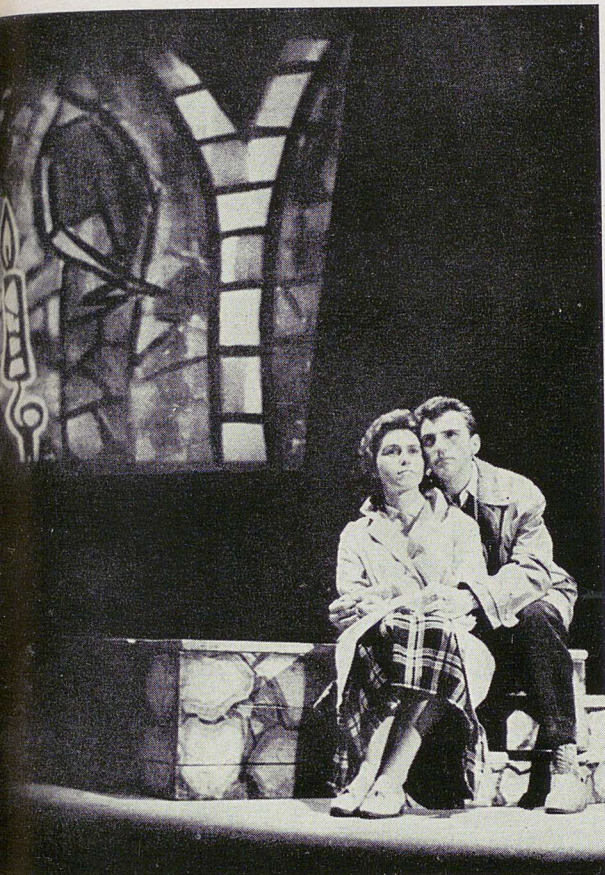
DYMOKURY. Mezi úspěšnými vesnickými soubory na Nymbursku zaujímá čelné místo dramatický odbor bratří Čapků Osvětové besedy v Dymokurech. Soubor, ve kterém pracuje osm učitelů z místní

LEDEČSKO. U nás má na vesnicích divadlo už starou tradici. S výběrem her jsme však v metodickém poradním sboru při ledečském OD přece jen spokojeni být nemohli. Až letos došlo ke zvratu, který by každého nezavěšeného překvapil. Příčina je však celkem jednoduchá: ochotnická školení, metodická práce s režiséry, působení pracovníků osvětových besed a OD. Svou úlohu vykonala i soutěž LUT, při níž porota neváhala otevřeně hodnotit také výběr hry. A tak se stalo, že na letošním celookresním festivalu vesnických divadelních souborů, který se konal 19., 25. a 26. března ve Vilémovicích u Ledče n. S., se sešly pouze hry se soudobou tematikou. Byl to Blažkův Přilíš štědrý večer (OB Vilémovice), Pavlíkův Labyrint srdce (OB Lipnice n. S.) a Tvoje teta, moje teta (OB Libice n. D.). Vítězství si odnesl soubor z Vilémovic. Ziskal tak právo účasti na okresní přehlídce všech kategorií, která se koná v druhé polovině dubna v Havlíčkově Brodě.

E. D.



Zochotnického života



R. Rolland: Petr a Lucie. Machovy snímky z programu Divadla poezie při OLK v Břeclavi



Z choceřadské inscenace
Blažkova Příliš štědrého
večera

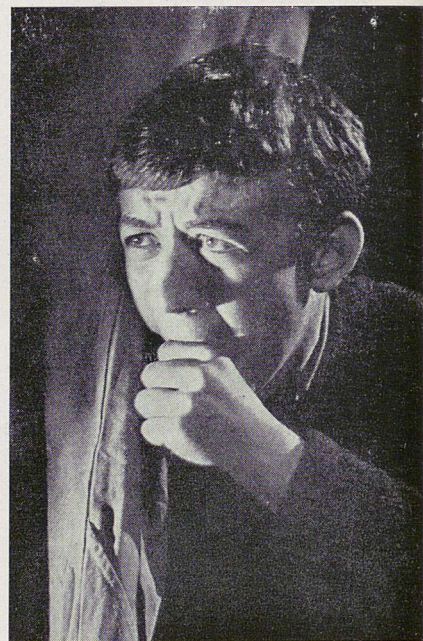
Z úvalské inscenace
téže hry

Mincův snímek z Kohoutovy Třetí sestry v provedení
OB Louny



Mírek — L. Červený, Hanka — E. Kubátová

Vášek — M. Stránský



Snímky M. Stránský

Mírek (L. Červený)

Hronovský ZK MAJ spolu s OSŠ uvádí hru B. Fixové Černá kobra: Tonda — J. Pokorný, Mírek — L. Červený

Růža (H. Středová), Hanka (E. Kubátová)

ČERNÁ KOBRA

MAJ Hronov, jeden z nejnámějších ochotnických souborů, pokračuje v plnění svého závazku, ve spolupráci s mládeží. Výsledkem této pěkné spolupráce je také inscenace dobrodružné hry pro mládež, B. Fixové Černé Koby. Naše tradiční soubory si stále více uvědomují nutnost vychovávat novou ochotnickou směnnu. Jednou z nejlepších forem této výchovy je spolupráce se školami

