

OCHOTNICKÉ DÍVADLO





B. Lavrenčev, Přelom. Ústřední divadlo čs. armády 1953 (režie A. Sokolov). Snímek Drbohlav

ŘÍJEN 1917 — VĚČNĚ ŽIVÉ THEMA SOVĚTSKÉHO DRAMATU

VELKÉ DRAMA NA SCĚNĚ DĚJIN

Bud' zdrávo, pokolení, které jsi přišlo! Bojovníci nechtěli, abyste truchlili pro jejich zábubu. V nikom z vás nepřestala kolovat krev proto, že za velké občanské války padly celé armády bojovníků. Život neumírá. Lidé se dovedou smát i jíst nad hroby svých bližních. A to je velkolepé! „Žijte radostněji!“ přáli si bojovníci, když umírali. „Dívej se zvesela, revoluce!“

Vsevolod Višněvskij, Optimistická tragedie

V setmělém hledišti sedí ti, které Višněvskij oslovuje. Budoucnost, kterou bojovníci jen tušili. Mocná je síla divadla, které vás strhuje k prožití velkých dnů, posouvajících dějiny nenávratně kupředu. Vzrušující děj, jak ho zachycuje některý z těch velkých uměleckých obrazů, nesoucích název Optimistická tragedie nebo Přelom, nebo jiný, třeba ženské jméno Ljubov Jarovaja či zase tak příznačně Vichřice, vtahuje diváka do víru revoluce, takže těm několika z tisíců až milionů bezejmenných, kterým tu dal autor jméno a tím i určitost, závidí až tehdy, když spadne opona. Teprve pak cítí nepatrnost své vlastní životní role.

Vsevolod Višněvskij, Bill-Bělocerkovskij, Boris Lavreněv, Alexander Kornejčuk, Leonid Slavin a jiní sovětské dramatici stanuli v době, kterou jejich hry zachycují, tváří v tvář hlavnímu nositeli děje či snad strůjci ústředního konfliktu dějin, či, chcete-li, samotnému autorovi dramatu historie — lidu. Nesměli zklamat. Jejich díla pak nevznikala po debatách v literárních salonech, ale vyvěrala přímo ze zdroje událostí. Proto jejich forma není uhlazená a učesaná, proto je tu text jakoby napsán ostrou zbraní místo přibroušeným perem.

Porazili na hlavu theorie buržoasního divadla a dokonce přinutili i jejich tvůrce a propagátory, aby se sklonili před novou živnou silou sovětského dramatu, před jeho velkým objevem. Neboť sovětské divadlo objevilo nového hrdinu, činorodého člověka, kterému revoluce dala odvalu, sebevědomí, velkorysost. Jak by s ním mohl soupeřit dosavadní hrdina buržoasního divadla, člověk, potácející se v malomocenství doby!

V historii českého divadla první republiky je mnoho stránek, které bychom raději vymazali. Jsou snad poučením, ale příliš drazé zaplaceným. Některé však tvoří výjimku, na niž můžeme být hrdi dodnes. Jsou tu napsána jména pokrokových divadelníků a boje, které každou inscenaci provázely — neboť s lhostejností se nepotkala žádná. E. F. Burian ve svém D hraje krátce po založení divadla Gorkého drama Jegor Bulyčov a ti druzí (1934) a o rok později Pogodinovy Aristokraty, 1936 se objevuje na scéně Národního divadla Kornejčukův Chirurg Platon Krečet, olomoucké divadlo — první ze scén mimo Sovětský svaz — uvádí v režii O. Stibora v téže roce Višněvského Optimistickou tragedii a provázena zuřivým odporem reakčního tisku je v roce 1937 další Kornejčukova hra Zkáza eskadry v Městském divadle na Vinohradech. V této kampani proti sovětské hře buržoasii spadla maska vyznavače svobody umění. Jednu krásnou, vroucí stránku připsali do historie sovětských her na naší scéně i ochotníci Spitzerovou inscenací Gorkého Měšťáků v DDOČ.

Jinou kapitolou by bylo sledování vlivu sovětského divadla na naši dramatickou tvorbu a opět jinou, kdybychom chtěli zkoumat, jakou obrodou pro práci herce bylo vytváření nových typů, hrdinů, které bychom nazvali kladnými, kdyby toto slovo nemělo tak stroze omezený význam. Řekněme raději, že přes všechny překážky k nám vždy proudil ze sovětského divadla život s neodolatelnou optimistickou silou, znásoben a nabit energií revolučního výbuchu — energií, která dodnes vniká do žil divadla současnosti.

JAK SE U NÁS HRÁVALI RUŠTÍ DRAMATIKOVÉ

LJUBA KLOSOVÁ

Je tomu právě šedesát let, co se v naší divadelní veřejnosti začalo diskutovat o realismu. Jak známo, zahájil toto tažení budoucí spoluautor „Marryši“, Vilém Mrštík, statí „O realismu v dramatickém umění“ (Česká Thalia 1887). Není rovněž tajemstvím, že vydatnými spojenci v bojích o kritický realismus byly českým pokrokovým divadelníkům ruské hry, uvedené v osmdesátých letech na naše jeviště. Nebylo to první setkání českého obecnstva s ruskou dramatickou tvorbou. Již léta šedesátá poznala dobře Ostrovského („Chudoba cti netratí“, „Výnosné místo“, „Bouře“) i Suchovo-Kobylinu („Svatba Krečinského“) a Gogolova „Revisora“. V době státoprávních bojů je u těchto her ceněno zvláště jejich společenské a politické působení (jsou agitačním materiálem proti spojenectví staročechů s carským Ruskem), kdežto v letech osmdesátých očekává se od nich přínos spíše umělecký.

Kdyby dnešní dramaturg studoval soupis tehdejšího ruského repertoáru (omezujeme se prozatím pouze na Národní divadlo), nenačerpá by zde mnoho podnětů. Byly to většinou průměrné kusy ruských falsifikátorů a imitátorů francouzské boulevardní produkce, kusy jepičího života, při nichž „pracují“ víc kapesní šátky než realismus umělecký“ (Hlas národa 1891). Na naší první scénu se dostaly proto, že dobyly už jeviště pařížská (A. I. Palm: „Náš přítel Někluzev“), nebo se prostě staly módní novinkou, vyžadovanou obecnstvem právě tak spontánně jako nový typ klobouku (I. Špažinskij: „Paní majorka“, N. J. Solovjev: A. N. Ostrovskij: „Ženitba Běluginova“, „Divoška“, V. Krylov: „Medvěd námluvčím“, A. N. Kanajev: „Škola pohostinství“). V tehdejších poměrech nebylo však uvedení ruských dramát zcela bezvýznamné. Otevřelo bránu kritickému realismu na naše jeviště (v této době jsou totiž velmi často mylně ztotožňovány pojmy ruský a realistický); bylo též dobrou školou pro české herce, protože některé z postav měly více ruské bezprostřednosti a životnosti nežli francouzské šablony.

Zvláštní přerod udál se s Marií Bittnerovou. Křehká tragédka a sentimentální trpětka, školená na německých vzorech, nalezla při interpretaci ruských dívek pojednou svoji slovanskou duši i schopnost realistické drobnomalby. Bittnerová byla při ruských premiérách hrdinkou večera, a není náhodné, že právě kolem jejich výkonů strhla se roku 1887 největší polemika zastánců a protivníků realismu. Jaroslav Vrchlický, jehož vlastní umělecký program byl již sám o sobě popřením realismu [jenž „vidí vše černé, všady bídu a špatnost, se svědomitostí mikroskopa hrabe se v blátě a dělá hadráře společnosti lidské, každá onuce je mu důležitý dokument, pravda je mu nad krásu, svěmu poslání dodává rázu vědeckého, sebe prohlašuje za analytika společ-

nosti a jejího lékaře“ (Hlas národa)], pohaněl i paní majorku v podání Bittnerové (Špažinskij: „Paní majorka“). Rázně se oblíbené umělkyně zastal časopis realistů Čas ústy svého redaktora Jana Herbeny:

„Paní Bittnerová již po druhé v ruském kuse osvědčila tak šťastný talent, že překonala naše očekávání. Po druhé ruské drama slavilo u nás triumfy. Ale po druhé také našli se domácí neuznaní velikáni, kteří se proudu toho zalekli a postavili se mezi ruské umění a české obecnstvo. Slyšeti bylo pošetilosti a převrácenosti: že prý „forma jest bolavé místo celé ruské produkce dramatické — zde třeba ještě mnoho se učít od nenáviděného západu“; že prý „rostoucí zdivočlost vkusu pomáhá ruským produktům měrou znamenitou“, což bylo námitkou proti některým silnějším výrazům... Je-li to pošetilost či schválnost, Bůh ví; ale pruderii a farizejstvím na každý způsob je ta rozhorlenost pana Vrchlického, zaslechne-li v ruském dramatu silné slovo!... Pan Vrchlický není venkovským statkářem, učil se od „nenáviděného západu“, a přece dovede nadávat jako pravý český formán. Jemu jsou nepohodlní kritikové buldogy, fenami, hmyzem. Pan Vrchlický není vysloužilým majorem, ale kdekoli mluví o lidech sobě nemilých, tam jen sype „vzácné květy české galanterie a slušnosti“, tam slyšeti slova: slintání, kleštění... A ještě si to nazve „řečí bohů“. Takovou „řečí bohů“ pan Vrchlický vyřizoval také svou polemiku s paní Bittnerovou... Kdo Pěňu viděl, .. poznal hned, že se za kulisami něco přihodilo. (Všecka kritika vzdávala chválu paní Bittnerové, ale pan Vrchlický nemohl. Proč? Protože celý večer musil mysliti na slečnu Pospíšilovou. Kdyby byl myslil na paní Bittnerovou, byl by nemohl umělkyni odepřiti uznání.) Nevíme, proč umělkyně předtím panu Vrchlickému vrátila úlohu z kusu „Nad propastí“; že se však autor tímto referátem za to umělkyni mstil, to si vymluvíti nedá ani poslední divák z galerie.“

Herečka sama vrátila Vrchlickému všechny úlohy jeho her a velká diskuse skončila ujištěním dramatikovým, že bude i nadále objektivně sledovat její výkony, „a to ať již po rusku šílí nebo po německu vzdychá“ (Hlas národa).

Odvážné kreace ruských žen vzbudily v českých dramatických snahu poskytnout Bittnerové podobné úlohy i v domácím repertoáru. Stalo se tak na příklad v Preissově „Gazdině robě“ (krajčírka Eva). I její Nora (Ibsen) navazuje na zkušenosti z ruských her, a pro obratné zvládnutí psychologie moderní ženy bývá považována za předchůdkyni výkonů Hany Kvapilové.

V tvorbě českého kritického realis-

mu najdeme několik dramát, jejichž ženské hrdinky jsou přímo inspirovány ruskými předlohami. Kromě zmíněné už „Gazdiny roby“ (Ostrovskij: „Bouře“) jmenujme ještě „Její pastorkyni“ od téže autorky (Tolstoj: „Vláda tmy“) a postavu Vrbovy ženy Verunky ze Stroupežnického „Václava Hrobčického z Hrobčic“. I v tomto směru ovlivnily tedy ruské hry v osmdesátých letech naše divadlo.

Nejpozoruhodnější inscenací tohoto období byl Ostrovského „Les“ (1888). Její význam nebyl jen v tom, že šlo o dílo skutečně umělecké hodnoty, ani v reakci obecnstva, která ostatně byla pramalá. Sám kritik B. Frída se ve Zlaté Praze přiznává, že si při představení musil několikrát klást otázku: „To je všechno hezké, ale co dál?“. Vrchlickému se „Les“ líbil — jediná z tehdy hraných ruských her. Považuje jej však za drama knižní, dílo hluboce filosofické a originální, kterému se náhodou dostalo zdoligizované formy. Přispěla k tomu snad také Seifertova režie, která Ostrovského společenskou komedii proměnila v deklamovanou báseň. Její poetičnost měly podporovat působivé sestavené dekorace lesních partií nebo noční scenerie u besídky.

Ale ani realistická kritika Ostrovského hru nepochopila. Pravděpodobně vlivem neznalosti ruských poměrů unikl všem ústřední konflikt dřevaře Vosmibratova s chudnoucí statkářkou Gurmyžskou. Osвобоzený mužik, který několik let po reformě nabývá hospodářské převahy nad svou bývalou paní, je považován za postavu zcela vedlejší. Česká inscenace vyzvedla naopak konflikt druhý, konflikt Gurmyžské s hercem Nešťastlivcem. Z obrazu carského Ruska stalo se na našem jevišti „znamenité dílo charakteristiky potulného herce Nešťastlivce s jeho pendantem Šťastlivcem“ (Česká Thalia). Vrchlický dokonce prohlašuje, že skvostná scéna setkání v lese mohla by se hrati odděleně jako aktovka s názvem „Tragik a komik“ nebo „Dva herci“.

Zájem o herecké postavy není náhodný. Nejde tu jen o měšťáckou zvědavost, snažící se proniknout do tajemné kuchyně divadelního zákulisí a nevázanosti bohémského života. (S tohoto hlediska vytýká na příklad Vrchlický představiteli Nešťastlivce, že jeho maska neprozrazovala dostatečně rysy notorického alkoholika.) Ani stále ožehavý problém společenského postavení hereckého stavu nebyl vůdčím motivem. Tento zájem souvisí s potřebou nového inscenačního stylu — kritického realismu, který přímo vyžaduje, aby se „herec v umění rozděliti musil s autorem“ (Mrštík) a dotvářel realistickými detaily postavy.

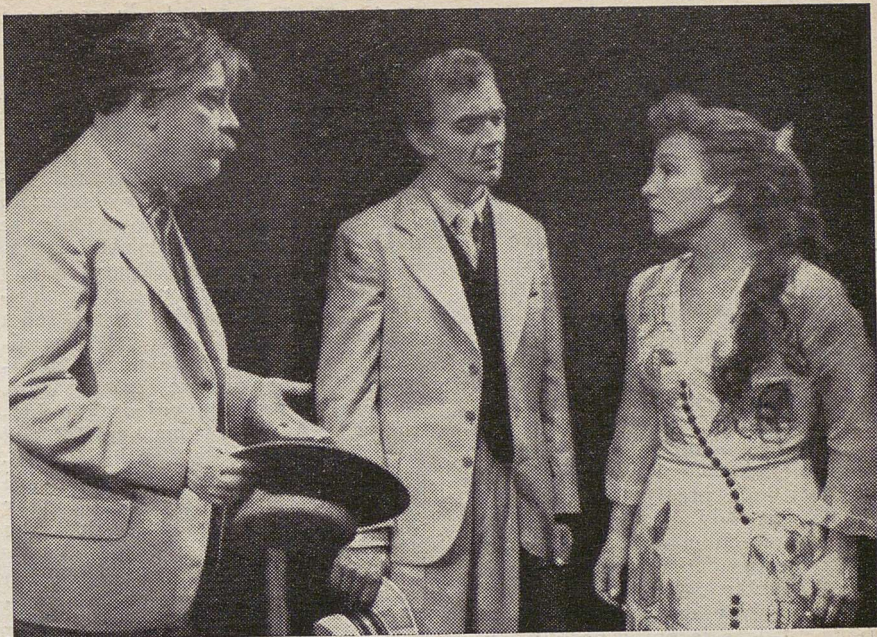
A konečně poslední důvod, proč se

RAKETA

Alexeje Tolstého zná český čtenář alespoň z jeho slavného románu Křížová cesta, který se setkal se světovým ohlasem. Alexeje Tolstého-dramatika, autora patnácti her, český divák do nedávna neznal. Teprve koncem září byla v Komorním divadle v Praze uvedena Raketa, nejvýznamnější z jeho pětice psychologických her o ruské inteligenci. (Knižní vydání v Orbisu předstihlo premiéru o několik měsíců.)

Od svého vzniku měla zvláštní osud. Po prvé se objevila na scéně Saburovova divadla v Petrohradě 18. října 1916, pak 16. ledna 1917 v Malém divadle. Předpověděla revoluci závěrečnou poznámkou autora ... a revoluce přišla vzápětí. Nadlouho pak zmizela z dramaturgických plánů, nezáměrně, ale přece jen zapadla téměř beze stopy.

Události, které hra zachycuje, tvoří velmi jednoduchý děj. Hrdinkou hry je Dáša, žena inženýra Chrustakova. Nemiluje svého muže, bezmocně se zmitá v prázdnotě vylhaného rodinného života. Beznadějnost ji dohání až k cynickému poměru s hercem Zanosským. Přijíždí Tabardin, muž Chrustakovy sestry Ljuby. Dlouho zdržovaný cit, vzájemný vztah Dášy a Tabardina se najednou projeví v nezadržitelné síle. Rodina se marně snaží zabránit skandálu, který propukne při oslavě Dášiných narozenin. Dáša metá shromážděné společnosti měšťáků do tváře své vášnivé vyznání, v sebeobžalobě odhaluje zároveň pokrytecký život rodiny a celé společnosti. V okamžiku, kdy chce svůj život skončit ranou z revolveru, zadrží ji výbuch rakety — Chrustakovem dlouho připravovaný vrchol slavnosti. Je to současně symbol — výzva k odvaze. Poslední, čtvrté dějství se odehrává v Dášině pokoji v moskevském hotelu. Tady se dořeší rozchody obou formálních manželství, sem přichází naposledy i Zanoskij, zmučený beznadějnou láskou k Dášě. — Citlivý umělec Tolstoj nezakončil hru



A. Tolstoj, *Raketa*. Komorní divadlo 1957 (režie M. Macháček)
Foto Drbohlav

nápovědí dalšího šťastného společného života Dášy a Tabardina. Jeho hrdinka neunikla ze sevřeného kruhu měšťácké konvence proto, aby si jinde vytvořila hřejivější hnízdo. Očekává vzrušující bouři, která ji očistí a zanechá starý svět v troskách. Její závěrečná slova zní jako modlitba: „Láska ... Láska ... Nebesa ... zachraňte nás ...“. A Tolstoj připojuje: „Za oknem je slyšet hluk davu, hudba.“

Mnoho prvků je tu společných s Čechovem — mučivá trýzeň lidí, potácejících se v začarovaném kruhu, jednoduchá fakta děje a složité postavy. Ale už tím, že hra zachycuje chvíli před vypuknutím revoluce, je její atmosféra jiná, těžší, hrozivější. I hrdinka je jiná — vášnivá, až divoká ve svém sebemučení, ve své odvaze, s jakou se dokáže vyprostit z tisíce pout. Jakého tu má protivníka? Jen zdánlivě slabého. Chrustakov je nezranitelný právě tím, že vypadá tak bezbranně ve své dobráckosti. Ukrývá se pod maskou bodrosti, je-li ohroženo jeho pokojné živení. V jeho matce Konkordii Filipovně zsměšnil Tolstoj tlachavé pseudointelektuály.

Její slova o buržoasii a příživnictví by byla soudem nad společností, kdyby byla svěřena autorem někomu jinému, než právě příživníkovi. Takto vyznívají v úmyslný paradox. Její hrubost, bezohlednost a zpátečnictví se provalí nejvíce v závěru, kdy Dáša připomíná, že žena, inventář domova, nemůže odejít od muže kdykoli. Je třeba ... zaplatit.

Ve stavbě dialogů se prozrazuje mistr slova. Nehovoří se tu „naplno“, jsou tu nápovědi, zámlky, hluboký, skrytý podtext. V nich se odehrává zápas dvou sil, vzrušující svou neúprosností. Boj na život a na smrt, i když tu ve vnějším ději jsou jen dva nezdařené pokusy o zabití Dášy — její sebevražedný a zoufalý, mstivý Zanoskij. Daleko za rodinnou historií sahá tato umělcova dramatická předzvěst událostí, které svým citlivým srdcem vytušil.

Pro české divadlo je *Raketa* nemalým objevem. Je obtížná právě tak jako každá hra, která vyžaduje jemnost jevištního citu a hluboké pochopení doby — té, ve které se odehrává, i té, pro kterou ji hrajeme.

Slávka Dolanská

těžiště inscenace přesunulo na postavy obou herců, tkví v jejich interpretaci: Jindřich Mošna hrál ve Štěstlivci pravděpodobně sebe sama; Josef Šmaha nalezl však v úloze Nešťastlivce příležitost setrást se sebe naturalistické výstřelky, kterými oplývala mnohá jeho režie ruských her (na příklad „Paní majorka“). Vytvořil krás-

nou postavu tragéda, „který stále pohybuje se i v životě na kothurnu, který pod tvrdou kůrou frází a vytčených divadelních fousků skrývá přece jenom poctivé dobré srdce, tulák, jenž pláče nad svou ztracenou minulostí i budoucností...“ (Česká Thalia). Není divu, že vedle Šmahy zanikla i kladná hrdinka M. Bittnerové

(Axjuša), a Nešťastlivec byl kritikou považován za hlavní a jedinou kladnou postavu kusu. —

Hlavní význam „Lesa“ nespočíval tedy v jeho společensko-kritickém zaměření, ale v tom, že jeho inscenace — stejně jako u ostatních ruských her — ovlivnila a usměrnila vývoj českého hereckého stylu tohoto období.

V OBKLÍČENÍ

Naším malým dětem je těžko vysvětlit, co to byla válka. To víme všichni dobře. Málo si však uvědomujeme, že už i dnešní naši vojáci se rozpomínají na válečné hrůzy jen jako na pohádky z dětství. A je těžko věrně vylíčit, co to byly nálety, co byl hlad, těm, kteří žijí svá mladá léta v klidu, míru, bez těžkých existenčních starostí a v poměrném pohodlí. Říkáme, snad je to právě chyba, ten klidný, bezstarostný život; mladé lidi to rozmazuje, hýčká, vede k malé odpovědnosti, výstřelkům, flákačství. Jak ale tomu odpomoci? Vrátit mladým lidem podmínky, za jakých vyrůstali jejich otcové a dědové? „Válku byste měli prožít, lumpové“, ulevovala si onehdy starší paní před skupinou napitých mladíků. Nu... jistě jen šilenec by chtěl doopravdy používat takovýchto „výchovných metod“. Něco pravdy však na tom je. K výchově mládeže je pořád nezbytně zapotřebí suggestivních příkladů z těžkých let, hrdinských vzorů, které by u ní mohly vzbuzovat pocit odpovědnosti za její vlastní i náš společný život.

To mě napadlo, když jsem pročetl hru Alexandra Štejna *Hotel Astoria*. Měli by ji znát především mladí lidé. Uvědomili by si, že lidský charakter není okamžité předsevzetí, ale že to je práce dlouhých a dlouhých let sama nad sebou i vlivu okolí na člověka.

Dostaneme-li se do kritických podmínek, kdy je třeba rozhodnout se pro hrdinství či pro zbabělost, pro věrnost či zradu, závisí naše rozhodnutí na celém našem dosavadním životě. Nelze si dneska říkat: „Však kdyby k něčemu došlo...“ Ne, i v nejnepříhodnějších situacích všedního dne se projevuje charakter. Za bojových podmínek, v ohni — to se už pak jen oddě-

luje kov od hlušiny. Drasticky. Ať člověk chce či nechce.

Nemohlo být žhavějšího ohně na přezkušování lidských povah, než třeba jen několik málo dnů v obleženém Leningradu. Začátek války, kdy se zdálo, že fašistický útok nelze zastavit, kdy se hledali vinníci porážek, kdy denně přicházely zprávy o ztrátách tisíců mladých chlapců na frontě, žen a dětí v okupovaných městech a vesnicích! Rodiny roztržené, nezvěstní tatové, chlapci rovnou ze školních lavic, navlékající na sebe vojenské ovinovačky... A den ze dne nepřítel blíž a blíž, nejprve nálety, pak dělostřelecká palba, nakonec už na Putilovské závody střílejí z minometů... Zásoby hoří. Hlad. Jen malíčké děti dostanou vajících. Jedno za týden.

A přece se najdou i za tak těžkých podmínek lidé, kteří nejen že nepodlehnu malodušnosti, ale vyznačují takovou vnitřní silou, že jsou schopni utvrzovat a vést vpřed i druhé.

Letce majora Konovalova propustili z vězení. Ze sovětského vězení. Jeho, starého člena strany, který bojoval proti povstalcům ve Španělsku. „To mě trefili naši. Zezadu. Přímou do motoru.“ Obvinění se ukázalo falešné. Rehabilitace. Ano, oficiální rehabilitace. Ovšem nedůvěra druhých, živěná zdánlivými fakty čtyři roky, se nedá jen tak vymazat. A mnoho věcí se také už nedá napravit. Konovalovi odešla během jeho věznění žena. S jeho nejlepším přítelem. Jak to způsobilo na dorůstajícího syna?

Kapitánovi je dopřáno syna uvidět. Kámen mu spadl ze srdce. Iljuša se hrdě hlásí k otcovu jménu, za celá čtyři léta neuvěřil obvinění, které bylo vzneseno proti otci. Přesto však šťastné setkání nepotrvá dlouho. Ilju-

ša odchází sotva osmnáctiletý na frontu. A pak už se nikdy s otcem neuvidí. Padne. Jak složitý zápas se musel odehrát v Konovalově duši! Vpadá do života za takových podmínek. Obrací se na něho vyložený zbabělci a zrádci v domněnání, že bude mít pochopení pro desertéry. Útočí na něho i s druhé strany dogmatický politický vedoucí, neschopný rozeznávat jakékoli odstíny, vidící jen černé nebo bílé, uznávající jen takové otázky, „na které se odpovídá v tisku“. A při všech těch starostech je tolik, tolik třeba zchlazovat spravedlností planoucí hlavu mladičkého četaře, radit a pomáhat těm, kteří shodou osudu svlékají dětské šaty a začínají žít životem dospělých. Jak najít za takových okolností ještě dosti síly a času prát se sám se sebou? Vyřešit si vlastní, tak naléhavé problémy?

A přece to jde, musí to jít. Nevědomky v tom pomáhají všichni, kteří krok za krokem ukazují, že vyrostli v sovětské lodi: pokojská v hotelu, ze které se při prvních dělových výstřelech stala dozorčí protiletectvé ochrany, ... šoférka staršinka Marusja — voják tělem i duší, i všichni ti ostatní, především mladí, kteří věří ve spravedlnost a jdou se za ni bez dlouhého rozjímání bít. Pomáhá i neočekávané chlapecké setkání s kamarádem ze španělské fronty.

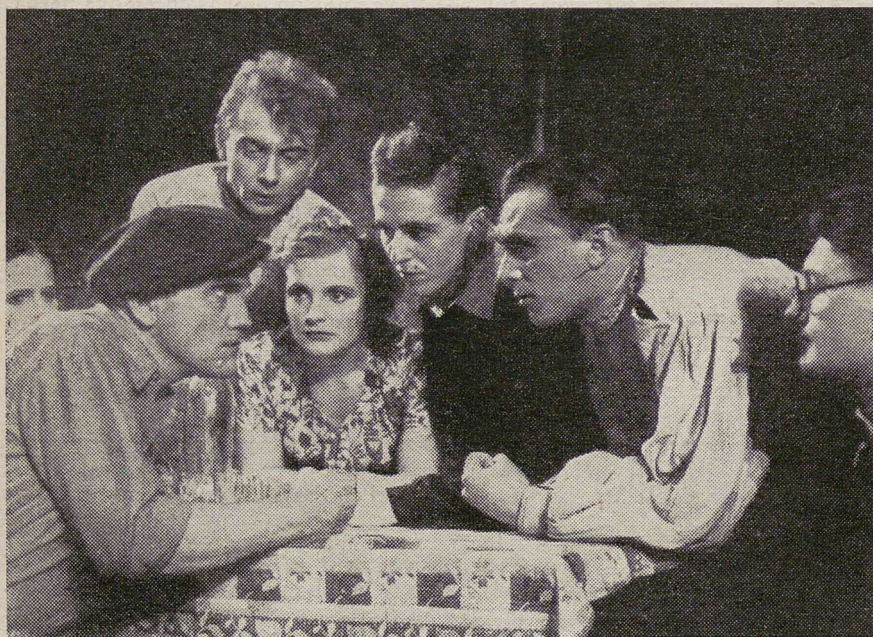
„Kdo mi ukřivdil a proč? Ano, i o tom bude čas mluvit, ale až na to bude čas. Až se budeme procházet v lesích za Berlínem. Teď je třeba bránit zemi, nic jiného. Bít nepřitele a trestat zrádce a slabochy.“

Celá galerie osudů se rozvíjí v těch několika hodinách v hotelovém pokoji v obleženém Leningradu. V tom ohni, který odděluje kov od hlušiny, dochází k tragediím slabých, byť svoji slabost zakrývali dosud nadšenými krásnými frázemi. A naopak, kalí se zdravá jádra budoucích hrdinů.

Alexander Štejn soustředil ve své poslední hře *Hotel Astoria* pozornost k lidským charakterům. Snaží se přijít ke kořenům, ze kterých roste člověk.

Je nepochybné, že hra, přes některá slabší místa a několik problematických okrajových postav, strhne. Především osudem Konovalova, jeho ženy a zajímavou postavou starého „španěláka“, válečného zpravodaje Trojana. Ne senačností děje, ale hlubokou psychologickou pravdou. V tom se řadí k nejlepším sovětským hrám poslední doby. Bude mít československou premiéru letos během oslav Měsíce československo-sovětského přátelství v pražském divadle D 34 (v překladu J. Seydlera vydala Dilia; 4 dějství, 1 scéna, 12 m, 7 ž). Nepochybujeme, že najde cestu i do jiných divadel a ochotnických souborů.

Ladislav Daneš



A. Fadějev, *Mladá garda*. Ústřední divadlo čs. armády 1951 (režie O. Haas)

Ještě na známou notu

Motto: Rodiče znají své děti v domácím prostředí, učitelé ve škole — avšak v divadle se duše dítěte jaksi otvírá ještě jinak; s jiné stránky, která někdy zůstane neznámou doma i ve škole.

(A. Brušteinová)

Popsala jsem nejdříve mnoho papíru a mnoho jsem ho roztrhala, než jsem přišla na to, že to, co jsem napsala, bylo už stokrát (nejméně) předloženo čtenáři k vědění a že krásná slova zůstala dosud jen krásnými slovy — nebo co horšího, stala se frází. Otázka zarážejícího nedostatku sovětské dramaturgie v repertoáru divadla pro děti a mládež zdá se mi být problémem ještě ožehavějším než v divadle pro dospělé. Pravda, soubory se činí, počet představení pro děti tvoří (kromě představení loutkářských) 15,6 % celkového repertoáru (I. pololetí 1957). Nejde však jen o to zvyšovat představení kvantitativně, ale zároveň také obsahově, myšlenkově.

Dostala se mi onehdy do rukou hra pro děti od lidového autora. Hlavními hrdiny v ní byli Kašpárek, Šmidra a Honza. Kašpárek si pomáhal lží a vykrucováním, Honza různými kouzly od hodných štařečků, Šmidra byl prostě — Šmidra. Pointa hry spočívala v tom, že Honza a Kašpárek vysvobodili z pekla princeznu, se kterou šli všichni čerti. Myšlenku jsem ve hře nenašla žádnou. Hovořím o tom proto, že takových her se potuluje po našich ochotnických jevištích značné množství. Některé mají alespoň tu hodnotu, že učí děti rozeznávat dobré od zlého. Ale to je málo. Dítěti se v divadle otvírají i ty nejskrytější koutky duše. A my na ně nepůsobíme v nejlepší slova smyslu. Místo bohaté duševní potravy jim dáváme stokrát přežvýkané myšlenčky. A tu jsme u sovětské hry. Netvrdím, že všechno, co jsme si z ruštiny přeložili, je dobré. To je ovšem naše chyba. Seznam nově přeložených a vydaných her pro děti je žalostně útlý. Ale ještě žalostnější je zjištění, co se z toho mála na ochotnickém jevišti objevilo. A věřte, nejsou to hry k zahození!

V literatuře pro děti se najde jen málo tak poetických a přitom vtipných a bohatých pohádek jako je hra S. Michalkova Veselý sen aneb Tři pomeranče. Viděla jsem ji v provedení profesionální scény i ochotnického souboru. A naprosto stejně hořely dětem oči, stejně se smály, stejně držely svým hrdinům palce. Nebo proč se nehraje (nebo málo hraje) Maršakova hra Dvanáct měsíců, jinak milovaná pohádka? Je scénicky obtížná, pravda, ale dá souboru při zkouškách a divákům při představení mnohem více radosti než třeba „Vodníkova píšťalka“, která se — přes její vysoce nevyhovnou tendenci — s velkou oblibou provozovala.

Stěžujeme si často, že nemáme hry, ve kterých by si mohly děti zahrát samy sebe. A přece jsem již po léta



M. Aligerová, Zoja. Městská divadla pražská 1949 (režie J. Fischer)

neviděla v repertoáru hru S. Michalkova „Zvláštní posláni“. Tam nejen že děti hrají děti, ale hrají přímo na jevišti vzrušující hru „na vojáky“. A kde zůstala po válce tak oblíbená dramatisace Gajdarovy knížky „Timur a jeho parta“? A co mládež? Děti, které již nejsou dětmi, ale nejsou ani dospělými? Těm se přímo adresně nedostává v našem divadle téměř nic. Moc si stěžujeme na mládež a moc rádi bereme přitom nadarmo jméno A. S. Makarenka. Ale představení Stehlíkových dramatisací jeho knih Začínáme žít se dá spočítat na prstech, pro Vlajky na věžích bychom mohli být bezrucí a divadelní hra samotného Makarenka V tónině dur se objevila na profesionálním divadle, zhlédli ji odborníci, pronesli několik závažných vět ve smyslu „On... jaksi... Makarenko... nebyl... dramatik...“ a ačkoliv se obecnost a zejména to, kterému byla hra určena, velmi bavilo a velmi se mu hra o síle kolektivu líbila, zmizela navždy(?) s jeviště. (Vyšla ve druhém svazku Spisů A. S. Makarenka, SPN 1951.)

A když jsme již u té mládeže. Hraje se, občas, Afinogenovova Mášenka, ale po léta jsme se nesetkali s Gymnasisty K. Treněva, Děvčaty Věry Panovové nebo s dramatisací románu N. A. Ostrovského Jak se kalila ocel. Právě dnes je třeba vyzbrojovat mládež myšlenkami, jaké obsahuje Aligerové Zoja, Fadějevova Mladá garda, Lukovského Tajemství věčné noci, Gorbátovovo Mládí otců.

Nechtěla jsem jen vyjmenovávat sovětské divadelní hry. To už udělalo Čs. divadelní a literární jednatelství v Praze, Ústřední dům lidové tvorivosti, krajské a okresní Domy osvěty, když vydávaly seznamy materiálů vhodných k 40. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Chci těmito řádky apelovat na vedoucí, režiséry a dramaturgy ochotnických souborů, aby si uvědomili, že sovětská hra patří do repertoáru her pro děti a mládež jako jeho nedílná součást proto, že vychovává dětského diváka v duchu Říjnové revoluce, že vychovává z dětského diváka opravdového člověka.

V. Sochorovská

Ze studie D. Čeporanové, kterou jsme uveřejnili ve dvou předcházejících číslech Ochoťnického divadla, je snad dostatečně zřejmý neutěšený stav naší dramatické literatury pro děti. Ústřední dům lidové tvořivosti obrátil se v září t. r. na sekci literatury pro děti Svazu čs. spisovatelů dopisem, který v plném znění uveřejňujeme.

Soudruzi spisovatelé!

Víte stejně dobře jako my, že literatura pro děti je úzkým profilem naší soudobé tvorby. A zvláště dramatická literatura — celovečerní hry i drobné scénky. Naše děti však chodí rády do divadla a rády si i divadlo zahrají. Divadlo svou životní názorností i svým kouzelným prostředím patří mezi nejúčinnější výchovné prostředky.

V novém ročníku Soutěže lidové umělecké tvořivosti byla vytvořena zvláštní repertoárová skupina, v níž soutěží jednak dospělí (představení pro děti), jednak děti samy. Očekáváme, že tato soutěž obrátí pozornost našich ochotnických souborů k dětskému obecnství a podnítí jejich iniciativu, neboť s dobrým představením

DEJTE NÁM DOBROU HRU PRO DĚTI

toho druhu může se kterýkoliv divadelní soubor dostat ještě v témže roce až na Jiráskův Hronov. A soutěž dětských souborů? O vzrůstajícím zájmu dětí, hrát divadlo, svědčí nejlépe 3000 souborů, jež se přihlášily do loňské Soutěže tvořivosti mládeže. Bylo by neodpustitelnou chybou, kdybychom tohoto zájmu nevyužili k tomu, abychom našim dětem dali ještě více radosti — a využili jejich živelného zájmu k prohloubení estetické výchovy.

V obou případech je však úspěch přímo závislý na tom, co odpovíme souborům, až se nás budou tázat: „Po-

radte nám, co hrát!“ „Dejte nám dobrou hru!“

A proto se obracíme v první řadě na vás, na naše spisovatele-dramatiky a na autory, kteří píší pro naše děti: Prohledejte své psací stoly! A nejlépe — sedněte a napište — a třeba jen krátkou scénku, či dramatické pásmo.

Je to pro vás velká příležitost. Můžete si být jisti, že každou dobrou věc, pokud přijde včas, uvidíte žít na jevišti. A nejen to: Soutěž, která se nyní v širokém měřítku rozbíhá, poskytuje vám jedinečnou příležitost vidět celou řadu představení a pohovořit si s celou řadou souborů, jež se při inscenaci potýkají s podobnými tvůrčími problémy, jako vy. Můžeme vás spojit s některým souborem — a bude k všestrannému prospěchu, navážete-li s ním spolupráci. Snad vás právě život tohoto souboru přivede na nové tvůrčí myšlenky, jež obohatí naši dětskou dramatickou literaturu.

Věříme, že nezklamete naše děti a pomůžete organisátorům k tomu, aby tato soutěž po všech stránkách splnila své poslání.

Dr Milan Bartoš



J. Čepurin, Stalingradci. Ústřední divadlo čs. armády 1953 (režie A. Podhorský). Snímek Drbohlav

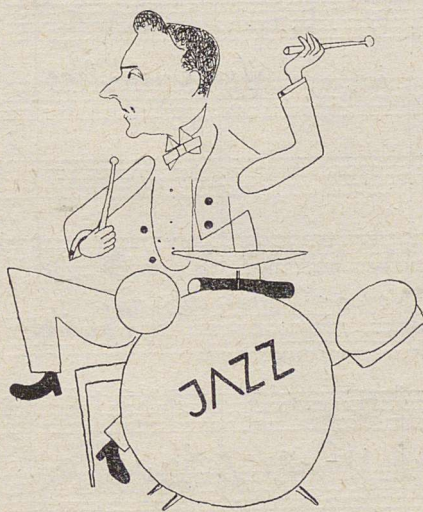
Každého mladého umělce, který rád mluví nebo hraje, popadne touha objevovat, co všechno se dá mluveným slovem dokázat. A zdává se mu, že to, co bylo před ním, bylo zašlé jako ohmataný klobouk, a tak chce všechno obrátit na ruby zrovna jako ten klobouk. Před třiceti lety nám bylo špatné divadlo, mluvená řeč byla odporaná a staré básně směšné. Teprve zkušeností člověk nabude jistoty, že i před ním už skládali starí dobré verše a herci hráli slušné divadlo. Ale občas se opravdu vynoří něco nového, neohmataného. To byl dojísta humor třicátých let, tak jak jej přivedli na jeviště Voskovec a Werich, a to byla také práce s živým slovem, jak se jí věnoval E. F. Burian. Této práci předcházela vážná zkoumání o přízvuknosti či časoměrnosti české řeči i živá diskuse mezi mladými, kteří mluvili o chabé úrovni české recitační tradice.

Povězme si několik slov o tom, jak vznikl Burianův tak zvaný *Voice-band* a jaké bylo první představení v proslulém dubnu 1927, kdy také Vest pocket revue Voskovce a Wericha měla svou amatérskou premiéru.

Poznamenejme i ještě, že před voice-bandem nebylo u nás o sborové recitaci mnoho slyšet, s výjimkou řídkých divadelních projevů tohoto druhu v režii K. H. Hilara a dělnického úderného Dědrasboru, který — jak praví E. F. Burian ve své knize „Jazz“ (Aventinum, Praha 1928) — byl stažen na podkladě barevných vztahů hlasové masy a záslužně sborově provedl verše St. K. Neumanna, Josefa Hory, Alexandra Bloka a jiných. O základech Dědrasboru řekl jeho tvůrce Jindřich Honzl v „Roztočeném jevišti“ (Odeon, Praha 1925) mimo jiné toto:

„Stáli jsme na náměstí v zástupu, jenž demonstroval. A viděli jsme, jak jediné slovo soustřeďuje oči a mysl všech posluchačů na jediné místo a k jedinému člověku. Od řečníka ve svém středu čekal dav napjatě osvobozující veliké slovo: očekával od něho svůj osud, rozhodnutí svého života. Řekli jsme: Hle, drama! Nejraději bychom si vypůjčili od řečníka ono slovo, jež má být všemi vysloveno jako jedněmi ústy. ... Bylo to v době, kdy se Šmeral vrátil z Ruska a uveřejňoval v „Sociálním demokratu“ svou „Pravdu o sovětském Rusku“. A tam jsem četl jednoho dne o nových uměleckých produkcích ruských. — O „sborové recitaci“. ... Potom ovšem postupovaly věci rychle za sebou... Dělníci se přihlašovali. Docházely dopisy, které dýchaly až exaltovanou láskou k divadlu. Revoluční citění tehdejší hnětlé dělnické duše k nadšeným projevům a k nadšené práci. Začali jsme se zkouškami. Dělnice — vyčerpané starostmi v domácnosti nebo znaveny denní prací — jako by zapomínaly všeho, i své únavy, recitující básně Horovy. Neděle — jediná volná chvíle jejich radosti — nebyly jejich, ale Dědrasboru. Dělníci docházeli z Vysočan, z Vršovíc, ze

Smíchova, z Proseka na večerní zkoušky a přicházeli velmi pozdě domů. A přece se obětovali. Chodili jsme si do Dědrasboru pro družnou radost. ... Bránili jsme se divadlu. Bránili jsme se herectví. A plnilo nás radost, že jsme měli před sebou dělníky, které nehnila k divadelní práci ctižádnost, snaha po osobním úspěchu a vyniknutí, ale kteří radostně vykonávali bezejmenné úlohy sborové řeči. Soupeřství divadelního a ochotnického jsme neznali. Nejprostší dělník. „divadelně“ málo nadaný, byl barvou své-



A. Hoffmeister: E. F. Burian (z publikace E. F. Burian: *Jazz*, vyd. Aventinum, Praha 1927)

ho hlasů lepší přednášeč, než by jím mohl být herec. Ale nejcenějším poznatkem, který z práce Dědrasboru vyplynul, myslím, bylo to, že jsme určitě upozornili na to, že proletariát nemá ani divadla, ani dramatu. Kéž by byl dán počátek oběma naší práci.“

Dne 22. dubna 1927 uspořádal tedy E. F. Burian první koncert svého voice-bandu pod záhlavím tehdy ještě amatérského divadla Dada (viz 2. č. III. r. Ochotnického divadla) v sále Umělecké besedy na Malé Straně. Byla to tenkrát veliká umělecká událost a voice-band pak měl značné úspěchy doma i v cizině. Jeho vliv se projevil přímo i nepřímo — stejně tak jako jiná Burianova jevištní činnost — i na jiných jevištích zejména v touze po kultivovanějším hlasovém projevu. E. F. Burian nepovažoval sborovou recitaci jen za nástroj propagační ani za pomocnou služku divadla. Stvořil skutečný umělecký čin, i když z počátku nebylo jasno, jde-li o útvar založený na hudebních základech či na recitaci, který dalším studiem vyvodí praktické závěry o přízvuknosti či časoměrnosti české řeči.

Voice-band — anglický název byl pravděpodobně volen pro oblibu některých zahraničních pěveckých skupin, čerpajících ze zkušeností jazzu — byl řízen E. F. Burianem a recitovali v něm na prvním představení her-

ci Balcarová, Koval, Skrbková a bratři Trojanové; tancem doprovázela Milča Mayerová.

Repertoár prvního večera — jak praví Mirko Očadlík v Národním osvobození 24. IV. 1927 — byl pestrý: „Mácha byl zastoupen dvěma hutnými recitacemi, stejně i Neruda v oproštěné formě dvou dívčích motivků. Z moderních autorů vynikl znamenitý Hoffmeister a ještě lepší Schulz (později autor známého románu „Kámen a bolest“, p. r.) ve svých poetických pointovaných věcičkách, které dovedl Burian upravit stejně jako Hořejšího zvukové znamenitě se surrealistickou tendencí. Na konci přišla dvě čísla taneční, neobyčejně vtipně aranžované tango Bieblovo a k smíchu ponoukající charleston ze Seifertovy Svatební cesty, kterou vypravil Burian jako znamenitě scherzové číslo večera a kterou doplnila krásnou taneční kreací sl. Milča Mayerová. Jedno číslo programu nemělo dost vyrovnaní: Erbenova Svatební košile. Tato dlouhá balada vyžaduje pro své zhuďebnění co největší zkratky. Zachycování každého detailu slovního je samo sebou tříští...“

Právo lidu se dívalo na program i provedení jinýma očima: „Doufáme, že i voice-band, který teď nesmírně zajímavě recitoval Máchu, Erbena, Nerudu, Hořejšího, Hoffmeistera, Schulze, Biebla a Seiferta, podnikne se svými dobrými silami revisi českého básnictví a že odkryje hodnoty i ty, jež byly dosud zatemněny školáckými čtenářskými metodami, odvozenými z přestálých a škodlivě jednostranných zákonů Králových. O voice-bandu, tedy nečem, co by odpovídalo jazz-bandu, dalo se mluvit více v druhé části programu, v recitacích básní současných lyriků, kde nešlo už jen o výrazné vytežení hodnot veršových, nýbrž i o přiřazení, někdy zdařilé, prvků jiných, dokonce tanečních.“

Boleslav Vornáčková, hudební skladatel, hodnotil voice-band v Lidových novinách 26. IV. 1927 takto: „E. F. Burian vynalezl voice-band. Mohou být o tom spory, do které rubriky patří referát o tomto vynálezu, zda do hudební či literární, neboť jde tu o sborovou recitaci či deklamaci básní. Věc vznikla totiž z nespokojenosti nad dnešním stavem deklamace básní, jež podle úvodních slov Burianových jest zbavena krásy rytmické i melodické. Co je to voice-band? Zatím jakýsi sextet recitátorů, rozsažený na způsob English-singers okolo pultu, při čemž Burian hraje i jazz-band a diriguje. Výkony působily podivuhodným dojmem, a to především neliterárně. Byla to jakási hudba, sborové skladby, v nichž jednohlasá recitace podle dynamiky a síly výrazu básně přechází ve dvou- i vícehlas, v imitaci, recitaci nad prodlelou, tónomalbu, a nakonec i v rytmické básně taneční, charleston, při němž hraje jazz-band.“

Mirko Očadlík vyslovil tuto po-

Rozbor period:

V půl kruhu trubců		zvuk trub v úlu u trůnu
Ó zvoň o zvoň opono		opono
a zážrak v barvách	král kravat arara	
o zvoň o zvoň opono	opono	

Rytmičtý záznam voice-bandového tanga na slova Konstantina Biebla „Variet“ (v knize Jazz je přednes těchto veršů analysován ještě po jiných stránkách)

chybu: „Pro tentokrát i pro řadu dalších pokusů budou (recitátoři, p. r.) povolanými interprety voice-bandu. Ale je také jisto, že kromě zmnožení komorního recitačního ensemblu bu-

de mít voice-band zapotřebí jednou i hudebních sil. Ukazuje na to beztoho i několik čísel pátečního programu, která musel zpěvně opatřit E. F. Burian sám.“

Jiní vyžadovali na voice-bandu, aby zrevidoval i zajímavé výsledky, k nimž už došel (časoměrně rytmičtá složka v básních Erbenových a Máchových) a aby si k dalšímu studiu přizval fonetiku a prosodické odborníky. A vyslovovali — proti mínění Očadlíkovu — názor, že hudební složka, která je tu realizována užitím různých hlasových poloh šesti recitátorů, se ještě zmenší tam, kde není než právě jen hudbou, a zvýší, kde odpovídá přirozeným fonetickým požadavkům.

Ale všichni tehdejší pokrokoví referenti se shodli na tom, že založení voice-bandu je důležitou událostí; tlumočil to opět Mirko Očadlík takto: „Chce-li přinášet (skupina Dada, p. r.) takové klady, jako voice-band, chce-li se dále zdokonalovat, prokáže existenční oprávněnost jako nový rozšiřovatel kulturních možností. — V tomto poslání patří celé této skupině a především jejímu vůdci E. F. Burianovi plný respekt.“

Také obecenstvo se podle B. Vo-máčky zřejmě dobře bavilo — zvláště při voice-bandové realizaci moderních básní, a kvitovalo vynález Burianův i vzorné výkony voice-bandistů frenetickým potleskem.

A jak se jevil voice-band samému E. F. Burianovi? V jmenované již knize „Jazz“ praví mimo jiné: „Voice-bandem bychom mohli namátkou nazvat každý pěvecký i recitační sbor. Mohli by to tedy být „Pražští i Moravští učitelé“, Honzlův „Dědrasbor“ i angličtí „The Revellers“. Špatné pochopení by zařadilo voice-band mezi tyto útvary s různými ambicemi a také se tak stalo po prvním koncertu voice-bandu 22. dubna 1927.“

V dalším rozebírá E. F. Burian vytčené tři útvary a dochází k těmto závěrům: „Nastínil jsem co nejstručněji citáty stav sborových těles, do něhož přišel voice-band. Ačkoliv je voice-band tradičně svázán se všemi („The Revellers“ je dokonce velmi příbuzný), je přímou reakcí na tyto útvary. Je složen z hudebních i literárních prvků. Osвобоjuje hlas od pěvecké podružnosti, sbor od intonace a recitaci od realismu a akademismu. Jako „The Revellers“ má i on kořeny v jazzu. Typem jeho techniky je iak rytmičtá, tak harmonická synkopa (o té mluví E. F. B. ve zmíněné knize obšírněji na jiném místě, p. r.). Báseň je libretem voice-bandu. Text tedy není reprodukován, jako v starém recitačním sboru. Jeho přízvuky, spoje a formy jsou přetransponovány do sborové tóniny tak, aby co možná nejlépe vynikla krása sborového sdružení. Slovo a jeho latentní hudebnost je stavebním kamenem v rytmičtém souladu, kterému právem přísluší název sbor. Není mu východiskem masa a její divadelní projev, jako u Dědrasboru, ani není vtěsnán do šablony partitury jako pěvecké sbory. Od „The Revellers“ přejímá improvizaci a charakteristiku rytmů a „chyb“. Jazzové sordiny a synkopy jsou přetvořeny v sordiny hlasové (tvárně využitá chyba), brumenda, syčení, pískání. — Deklamace je umělý útvar. Protest proti literárnosti. Protest proti zop-

tičtění poesie a hudby. Slovo je rytmisováno svobodně. Básníkův rytmus je polydynamicky znásoben rytmem *sborové produkce*. Dostáváme tím skvělé účinky dynamické mnohohlasovosti... Slova jsou stavební kameny, z nichž stavíme hutný organický celek. Každé písmenko je tak důležité, jako by se jeho vypuštěním zbořil svět.“

E. F. Burian dále stanoví (nikoliv nesporný) zákon: „Každá slabika může být lehká nebo těžká, krátká nebo dlouhá, kdykoliv toho vyžaduje dynamický rytmický projev skladby.“ — A pak praví: „Druhým požadavkem *voice-bandu*, sboru složeného z *hlasů neobmezeného rozsahu*, je jeho zvýšená melodičnost. Melodie, jeden z nejdůležitějších výrazů tohoto sentimentálního století, vyplývá zde ze střídání souhlásek a samohlásek, ze spojení vět v odstavce, jinak řečeno, z latentní hudebnosti slova. Přirozená, latentní melodie je ponechávána, zdůrazňována a opět charakteristikou porušována, to jest, kde slovo latentně stoupá, *voice-band* tvoří poklesem atd.“

A jak se jeví sborová recitace nám? Pamětníkům *voice-bandu* jako něco velmi vzrušujícího, city evokujícího a někdy provokujícího. Ovšem za jiných okolností bývala sborová recitace utpením. Vždyť namnoze básně trhali mechanicky, tam, kde mluvila žena, ozval se ženský hlas, kde mluvil muž, vystoupil muž, dětskou úlohu odříkávalo dítě a stařeček mluvil hlasem třaslavým. Když pak takové osoby v básni nebyly, tedy se prostě od oka dal jeden verš mužskému recitátorovi, druhý ženě a tak dál, až těch několik posledních řádek se řeklo dohromady, hodně hlasitě a někdy i srozumitelně. Organismus básně byl rozbit, nikdo nechápal, o co šlo, a obecenstvo tím bylo unaveno. A což teprve ta hrůzoplná pásma, kdy lidé uměním neposvěcení skládali dohromady verše básníků sobě nepřibuzných a tvořili jakési už textově nepřijatelné a někdy přímo odporné risoto!

Začátkem i koncem sborové recitace je požadavek, který nutno klást na každého předčitatele: Především je nutno sloužit básníkovi a jeho záměru. Sborová recitace má zesílit dojem

veršů, přiblížit jejich smysl a posluchače citově vzrušit, dojmout, rozohnit. A při tom sbor sám nesmí hrát komedii. To, co říká, musí být pravda a jako pravdu ji musí cítit. A musí tak činit prostředky uměleckými, při čemž naráží opět na to, co bylo východiskem v dobách *voice-bandu*: citlivé zaposlouchání se do rytmu české řeči, do jejího přízvuku i samohláskových délek, do jejího tónu, zabarvení atd. Objeví mnohé problémy a bude se radovat, když se mu podaří nalézt novou tvář slova, říci je tak, jak ještě nikdy předtím neznělo. Sborová recitace pro amatéry má výhodu, že v ní zaniknou všechny drobné vady výslovnosti jednotlivce a vznikne jediný harmonický tón, který jednotlivá lidská ústa nikdy nevyhloudí. A není třeba toužit po mnohohlasém tělese. Není pochyby, že sto mužských hlasů, vyslovujících rytmicky stejné básnickova slova, dosáhne značného účinku. Stejně sugestivně působí i sto dívčích hlasů. Ale masový sbor dá velkou technickou a organizační práci. Málokdy se všichni sejdou ke zkoušce a je mně propracování zvuku i výslovnosti je velmi obtížné. Masový sbor se hodí jen pro velká vystoupení. Příklad Burianův opět zasluhuje úvahy: *Voice-band* měl z počátku jen šest členů, ale dovedl vyčarovat krásu, která působila stejně přesvědčivě v komorním prostoru Umělecké besedy jako v třípatrové hale pražské Lucerny.

Mluvíme-li k amatérům, jsme si vědomi, že sborová recitace by mohla pro ně vykonat mnoho dobrého už proto, že k ní není třeba ani kulis, ani zvláštního odborného vzdělání. I když celovečerní program klade velké nároky na pozornost posluchačů a je třeba přidat na příklad píseň i hudbu, navícíte-li několik vážných i veselých sborů, protkáte-li program zpěvem, připravíte obecenstvu dobrou zábavu i podnět k přemýšlení. Máte možnost uplatnit znamenité básníky a vystupovat přesto kdekoli: v hospodě, v tělocvičně nebo třeba na zahradě. Stačí podium nebo i obyčejný stůl. Jen by bylo třeba sborovou recitaci opět postavit na pevnou základnu a ponořit se také do studia Burianova *voice-bandu*, nejen toho původního, tak říkajíc jazzového, jehož obrysy jsme

zde ve zkratce načrtli, nýbrž i toho, který se rozvinul v některých dalších nezapomenutelných číslech. Pochopitelně, že přesná notace neexistuje. Otiskujeme ukázkou Burianova rukopisu — fantasii je ponecháno dostatečné místo, aby z jisté rytmické základny sama vytvářela po svém. Ukazuje se na této ukázce také, jak E. F. Burian i Konstantin Biebl hledali krásu zvuku jednotlivých samohlásek. Bieblova básně „Varieté“, vyňatá ze sbírky „Zlatými řetězy“, dokázala v každém verši užít jen jediné samohlásky a dosáhla — přes jistý formalismus — zajímavého účinku zvukomalebného.

A ještě připojím jednu osobní poznámku: Několik let, kdy jsem vedl takový amatérský recitační soubor, patří k nejlepším letům mého života. Utíly sešitek, do něhož jsem tehdy uložil své zkušenosti, je mi do dneška milý, ačkoli papír už zežloutl a tiskařská čern šedne. Byli jsme mladí a patrně obětaví, ale tuto obětavost jsme si vůbec neuvědomovali. Dva-krát týdně jsme večer zkoušeli, dva-krát týdně jsme někde vystupovali. Obyčejně v dělnických hospodách, ale i v divadlech; také v rozhlase, ve filmu, na gramofonových deskách. Když jsme začínali, hochům a děvčatům ještě dávno nebylo dvacet. Sedávali jsme, hlavně o sobotách, dlouho do noci a urputně diskutovali o umění, o změnách společenských řádů, o lásce i o manželství. Později se členky a členové vdávaly a ženili mezi sebou, měli děti. A neustále si navzájem pomáhali. Tajemstvím našeho úspěchu bylo kamarádství. Ale to již jsem obočil. Thematem článku byla vzpomínka na první vystoupení kdysi prosulého *voice-bandu* E. F. Buriana.

Jisto je, že příklad E. F. Buriana i jiných vyvolal v první republice řádku recitačních sborů, které tvořily na nejrůznějších základech. Také po roce 1945 a zejména po roce 1948 vzrostla nebyvale obliba sborové recitace. Později poklesla, ba, skoro zanikla, byla i odsuzována. Přesto neříkejme, že to není umělecký útvar. To záleží na tom, jak je jí použito. I nejkrásnější písničku může zkazit neohrabaný pianista a distonující zpěvák.

JOSEF TROJAN

Nejen ve Strakonících...

Ve Strakonících existovaly do nedávna 3—4 ochotnické soubory. Na první pohled by se zdálo, že je to v pořádku. Avšak situace byla komplikována tím, že ve všech souborech hráli většinou jedni a tiž herci, takže při představeních se prakticky neměnili účinkující, ale měnila se pouze firma zřizovatele divadelního souboru. Komplikace se projevily zejména při krajském kole divadelní soutěže LUT 1956/57, kdy se soutěžním vystoupením ve Strakonících střetly divadelní odbor ZK ROH Českých závodů motocyklových a soubor RK ROH Píseň. Obě soutěžní vystoupení měla dobrou úroveň, avšak porota byla postavena před neobvyklým problémem, který ztížil rozhodování. Ačkoliv se jednalo

o soutěžní vystoupení dvou různých souborů, porota byla nucena konstatovat, že většina členů účinkovala v obou představeních! Výkony herců byly v obou případech pochopitelně stejně vyrovnané. Jak rozhodnout? Kterému souboru přiznat v tomto případě zařazení do kategorie „C“?

Z iniciativy obou největších závodních klubů (ZK Českých závodů motocyklových a ZK Fezko Vlnářských závodů v Strakonících), inspektora pro kulturu a Domu osvěty uskutečnila se koncem září t. r. společná schůzka zástupců všech zainteresovaných zřizovatelů, aby se uskutečnila koordinace práce místních divadelních souborů. Výsledkem schůzky bylo vytvoření společné režisérské rady všech

zúčastněných souborů, která se stává zároveň jádrem okresního poradního sboru pro divadlo při Domě osvěty. Společná režisérská rada hned na své první pracovní schůzi 4. X. t. r. projednala otázky evidence a v přátelské dohodě i způsob vzájemné výpomoci a hostování členů jednotlivých souborů. Byly rovněž projednány dramatické plány a plány zájezdů v okrese i mimo okres.

Na půdě Domu osvěty ve Strakonících podařilo se tak vytvořit dobrou základnu pro širší spolupráci závodních klubů ROH, pro koordinaci práce divadelních souborů ROH i dalších a navíc, soustředěním zkušených divadelních pracovníků ve společné režisérské radě bude umožněno rozšíření metodické činnosti poradního sboru pro soubory na celém okrese. J. Režný

AFÉRA PROPAS

Všechno, co se u nás ukáže z rumunské dramatické tvorby (a není toho právě mnoho), je pro nás objevem. I. L. Caragiale byl již řádku let mrtve, když jsme objevili jeho komedii „Ztracený dopis“. A také další rumunský dramatik, Mihail Sebastian, jehož nedožitých padesátin jsme vzpomínali 18. října, je autorem, kterého jsme objevili se značným zpožděním. Nebyl objevem jenom pro nás, ale i pro francouzskou divadelní kritiku, která na loňském Mezinárodním divadelním festivalu v Paříži nadšeně uvítala jeho komedii „Aféra Propas“, hranou ještě pod původním autorovým názvem „Poslední zprávy“. Komedie „Poslední zprávy“ — zároveň také Sebastianova poslední dokončená hra, byla v Rumunsku pod názvem „Aféra Protar“ také zfilmována. Letos jsme se dočkali, krátce po uvedení „Bezejmenné hvězdy“ na několika jevištích a v Čs. televizi, také českého překladu a vydání této komedie.

Už v „Bezejmenné hvězdě“ jsme poznali Sebastianův dar teple lidského a poetického pohledu na život. V „Bezejmenné hvězdě“ vykreslil Sebastian s laskavou ironií a se smířujícím smíchem výstižně postavický všedního rumunského života, mistrně evokoval prostředí maloměsta, do něhož zasadil prostý, ale poetický děj. Těžko bychom hledali přirovnání k jeho dílu v české dramatické. Jeho postavy nám hodně připomínají figurky Štechových a Štolbových maloměstských historií. Ale Sebastian se neutápí v maloměstské idylce. Snad spíše k Drdovi a k Poláčkovu bylo by možno přirovnat jeho dílo, ale ani tady není přírůbek zcela přesný. Sebastian jde dál a hloub, je poetičtější i kritičtější. To dokazuje zvláště jeho druhá česky vydaná hra, která nás na rozdíl od „Bezejmenné hvězdy“ zavádí do rumunského centra, mezi průmyslníky a ministry. Hlavním sympatickým hrdinou Sebastianovy hry je opět prostý profesor, skromný vědec, který jako by do tohoto světa nepatřil. Nejprve nás však autor uvádí do redakce denního listu, do prostředí, které za dlouhou řadu let spolupráce s novinami dobře poznal a které také ve své hře úspěšně zachytil.

Hra začíná v redakci bulvárního listu „Probuzení“, který se jen tak tak drží nad vodou. Náklad listu a zájem čtenářů klesá, podnik je zadlužen a ani na výplatu redaktorům a tiskárně se nedostává. Ředitel listu marně shání sensaci, která by oživila zájem čtenářů. Náhodou se však stalo, že metér v sazárně omylem zařadil na místo fejetonu vědecký článek o Alexandru Velikém, jehož sazba byla v tiskárně připravena pro odborný časopis. Jeho autorem je profesor Andronic, vášnivý historik a Alexandrův životopisec. Článek vyjde v novinách s četnými tiskovými chybami a profesor, překvapený otištěním článku, žádá o opravu. Je však redaktoři odmítnut. Mezitím však jeho článek vzbudil podezření průmyslového podnikatele

Bucšana a stal se příčinou „aféry Propas“. Bucšana se nepříjemně dotkly pasáže Andronicova článku o obilnách a zvláště slovíčko „Propas“, které je ve skutečnosti jenom zkomoleninou názvu maloasijského města Prophtasia. Domníval se totiž, že tyto věty narážejí na jeho průmyslové spekulace, obává se vyzrazení připravené akce „Propas“ a vydírání. Navštíví proto redakci. Ředitel ovšem o ničem neví. Zmíněný článek ani nečetl. Ale Bucšan v jeho vytáčkách vidí jenom vykrucování a přípravu dalších odhalení. Po Bucšanově odchodu ředitel zoufale hledá autora článku, protože se sám domnívá, že profesor použil jeho listu k vydírání a chce využít profesorových vědomostí ve svůj prosněch. Mezitím se za Andronicem vydává i mladá posluchačka historie Magda, která chce polemizovat s některými výklady profesorova článku.

Zatím co Magda čeká na Andronica v jeho bytě, hledá ho rozčilený ředitel. Magda pošle ředitele pryč. Konečně se Andronic objeví a dlouze se s Magdou rozhovoří o předmětu jejich společného zájmu. Magda s ním v lečems nesouhlasí, ale i ji zaujme jeho upřímný vědecký zápal a lidská ušlechtilost. Do bytu vtrhne znovu ředitel. Žádá na Andronicovi pokračování článku, protože chce pokračovat v domnělém tažení proti Bucšanovi. Andronic nechápe náhlý zájem redakce o vědecké články, ale svolí. Sotva odejde ředitel, přichází Bucšan. Ani on se neodvažuje mluvit přímo s Andronicovi rozpačité odpovědi ho jenom utvrzují v přesvědčení, že jde o spiknutí proti němu. Magda, která rozmluvě naslouchala, vytuší, že jde o vážnou věc. Vmísí se do jejich rozmluvy takovým způsobem, že Bucšan odchází s myšlenkou, že musí za každou cenu znemožnit další vydávání novin a zachránit tak svoje podnikání.

Urychleně proto koupí tiskárnu, v níž se tisklo „Probuzení“, a žádá ministra školství, který je na něm závislý, aby Andronica zbavil místa. Ředitel přichází s Andronicovým článkem a domnívá se, že může Bucšanovi diktovat svoje požadavky. Když poznává, že svou hru ztrátou tiskárny prohrál, přiznává se Bucšanovi, že o celé věci není informován. Podezření obou se znovu soustředí na Andronica. Bucšan přenechává tiskárnu řediteli, aby si tak „Probuzení“ koupil pro sebe, a připravují se na společný boj proti domnělému vyděrači. Vtom však přichází Magda a žádá na Bucšanovi peníze na Andronicovu studijní cestu po stopách Alexandra Velikého. Bucšan to chápe jako požadavek vyděrače a dává jí peníze, aby se vyhnul skandálu a dalším výdajům. Andronic se domnívá, že jde o dobrovolný příspěvek na jeho vědeckou práci. Stále ho však zneklidňuje slovo

„Propas“, kvůli němuž se dostal do této nepochopitelné situace. Energická Magda si dovolí poslední žert. Vysvětluje, že tato tisková chyba Bucšana zaujala, protože chce založit společnost, jejíž začáteční písmena tvoří toto slovo, společnost „Pro podporu antického studia“. Namísto sensačního odhalení Bucšanovy činnosti přijde tedy do rubriky posledních zpráv v „Probuzení“ zpráva o založení této společnosti a Andronic, její čestný předseda, může odjet na studijní cestu. Bystrá Magda tak dosáhla toho, že ze sporu dvou vyděračů má užitek skromný vědátor.

Proti „Bezejmenné hvězdě“ tu autor pokročil v kresbě postav. Typy jeho komedie dostaly nevějnější formu a přesný sociální podtext. Ani pak však není zapotřebí nazývat Sebastian „rumunským Molièrem“, jak to činila francouzská kritika. K Molièrovi má Sebastian daleko. A ani nemusí být Molièrem, aby nás zaujal svou prostotou sice, ale humorem a poesíí naplněnou zápletkou. Jeho komedie je pravdivým obrazem předválečného Rumunska. Sebastian tu postavil do satirického světla tisk, úzce spojený s kapitálem, odhalil závislost vlády na kapitálu a konkurenční boje podnikatelů. Dějově nepřilíh složitý příběh zaplnil humornými postavami a i když se na několika místech nevyhnul zbytečným vedlejším motivům, zaujme každého svým humorem, bystrým postřehem i poetickým viděním skutečnosti. Tato básnický jemná kresba naší současné dramatické i jevištní praxe převážně schází. Píše se v takovém případě obvykle, že ta a ta hra vyplňuje citelnou mezeru. V případě „Bezejmenné hvězdy“ i „Aféry Propas“ je tomu skutečně tak.

„Aféra Propas“ čili „Poslední zpráva“ (v názvu českého znění s překladatelé Ion Secarescu a Jan Makarius přidrželi názvu filmové verze, upraveného tak, aby zkomolený název byl také v češtině příslušnou zkratkou) je poslední dokončenou hrou Mihaila Sebastianiana. Hra „Ostrov“, kterou začal psát roku 1944, zůstala již nedokončena. Nad knižním vydáním „Bezejmenné hvězdy“ a „Aféry Propas“ (obě hry vyšly v Orbisu takřka současně několik týdnů před autorovými nedožitými padesátinami) si uvědomujeme, že smrt Mihaila Sebastianiana byla velikou ztrátou. „Aféra Propas“ snad nemá tolik básnického kouzla, tak jemný humor a citovost „Bezejmenné hvězdy“, svědčí však o tom, jak se prohluboval autorův pohled na život a na společnost, jak zral jeho typizační talent a umění dramatické stavby. „Bezejmenná hvězda“ již nastoupila úspěšnou cestu po našich jevištích a dostala se i na televizní obrazovku. „Aféra Propas“ ještě na své divadelní tvůrce čeká — a je to úkol neméně věčný. Gm

Konferenciéři a lidoví vypravěči v Hradci Králové

PAVEL VAVRUCH

Ústřední přehlídka celostátní soutěže lidové umělecké tvořivosti v Revolučním odborovém hnutí, zdařile uspořádaná v Hradci Králové v září letošního roku, patřila lidovému zpěvu, hudbě a tanci. Spolu se soubory lidové tvořivosti podíleli se na odpoledních a večerních programech v hradeckém Domě odborů též lidoví vypravěči. Novinkou přehlídky byli amatérští konferenciéři, u nichž uvádění programu bylo zároveň jejich soutěžním vystoupením.

V Hradci Králové však celostátní soutěž konferenciérů nekončila. — Ústřední soutěžní kolo konferenciérů bude dále pokračovat v Praze, Olomouci a Plzni, kde se konají ústřední přehlídky pro další obory lidové umělecké tvořivosti (sborový zpěv, orchestrální hudba, artistika a j.).

Je třeba hned úvodem říci, že ne všem konferenciérům, kteří v Hradci Králové vystoupili, byly programy lidové hudby, zpěvu a tance stejně blízké. Bylo by snad dobré při příští podobné soutěži umožnit konferenciérům, aby stejně jako ostatní soutěžící si mohli sami volit žánrovou oblast, t. j. charakter programu, který budou uvádět, a aby také sami měli možnost do sestavení programu zasahovat. Stalo se totiž, že konferenciéři, kteří obvykle uvádějí satirické estrády literárně dramatického charakteru či vy-

stoupení tanečních orchestrů a estrádních zpěváků a kteří pro to mají dobré předpoklady, byli na hradecké přehlídce bezradní.

Soutěž však zároveň ukázala, že talentovaní a svědomití konferenciéři může dobře zvládnout každý program. Nejzdařilejší bylo nesporně průvodní slovo Josefa Bezděčky z Moravských železáren v Olomouci. Dobře si vedl i Petr Těšínský z Hradce Králové a z konferenciérek vynikla zejména Mariana Tomášková z RK OÚNZ Poprad-Tatry.

Všechna vystoupení konferenciérů byla však velmi poučná. Potvrdila osvědčenou zásadu, že pro práci konferenciéra je rozhodující jeho vztah k programu a divákovi. U obecnstva vítězili konferenciéři, kteří nejlépe pochopili smysl práce souborů lidových písní a tanců a dovedli svůj projev, aniž tím ztrácel na osobitosti, uvést v soulad s programem a náladou hlediště. Špatně pochopili ti, kteří uváděli soutěžní čísla souborů lidové tvořivosti jako pouťové atrakce či naopak se snažili dodat si vážnosti tím, že jiskrným vystoupením souborů vytvořili chladný, blaseovaný a ke všemu blahosklonný protějšek. Někteří

konferenciéři upadali do suchého mentorského tónu, jiní zas do nevhodné familiérnosti. Nepříjemně a často i trapně působily násilně včleněné a často nevkusné „sólo výstupy“ konferenciérů, na příklad imitování předních divadelních umělců či vyprávění o manželských šarvátkách.

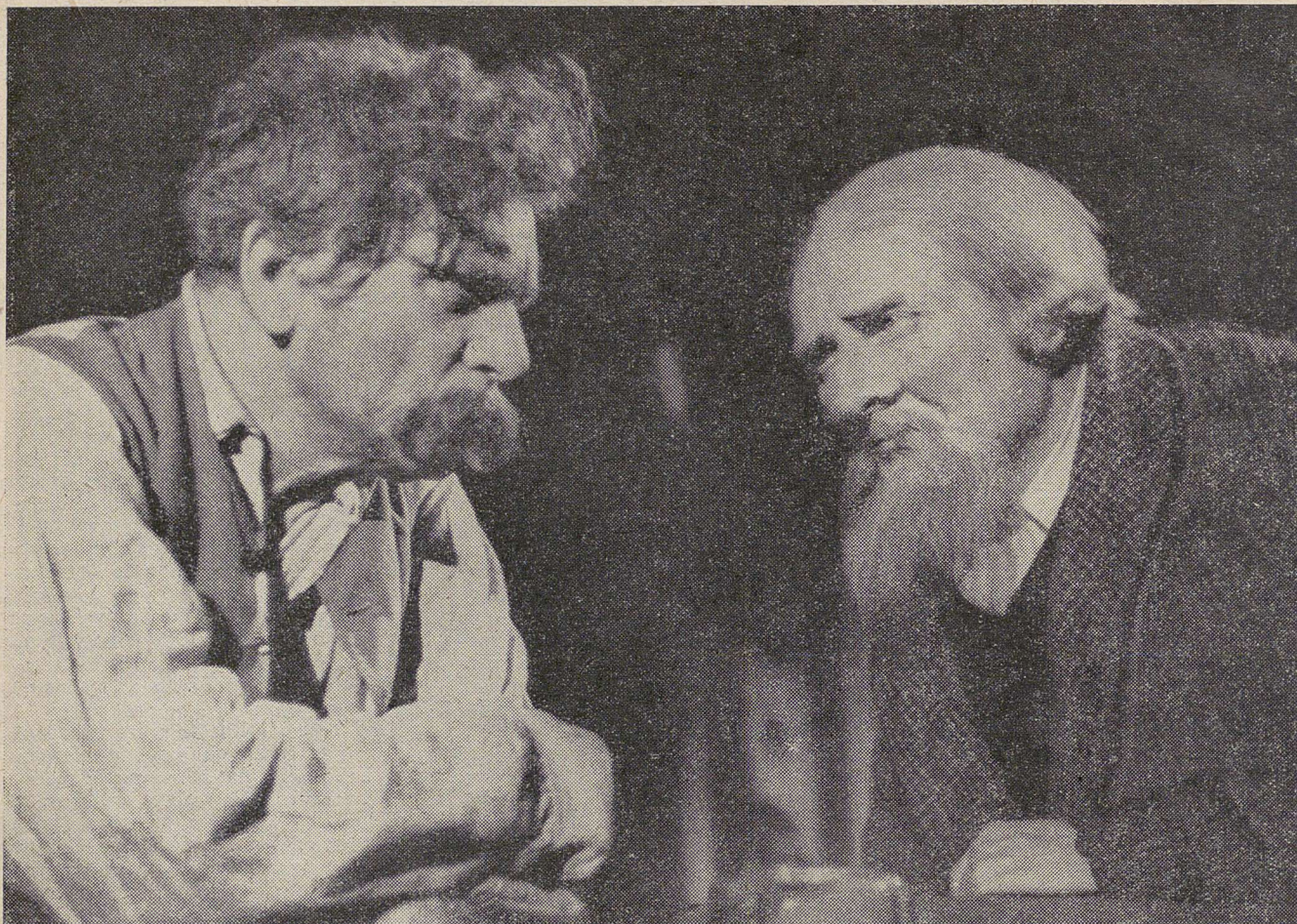
Být přirozeným a prostým, citlivým a poučeným prostředníkem mezi obecnstvem a účinkujícími, posilovat jejich vzájemné porozumění, dát programu celkový ráz a vůdčí myšlenku, řídit se uměleckým vkusem — to jsou stále platné zásady, jejichž význam si zde konferenciéři znovu ověřili.

Třebaže přehlídka v Hradci Králové byla ústředním soutěžním kolem lidových vypravěčů, je možno říci, že byla ukázkou současného stavu našeho lidového vyprávění vůbec. Bylo tomu tak proto, že se soutěže nezúčastnili někteří vynikající lidoví vypravěči a že některé kraje vyslaly na ústřední přehlídku vypravěče vysloveně špatné. Úroveň jednotlivých soutěžních vystoupení byla proto velmi nevyrovnaná.

Dvě cesty, jimiž se ubírá současné lidové vyprávění, dva proudy lidového vypravěčského umění se na hradecké přehlídce ukázaly v plné výraznosti a odlišnosti. Vedle vypravěčů, kteří jsou nositeli živé tradice původního lidového vyprávění převážně vesnic-



V. Ivanov, Obrněný vlak. Městská divadla pražská 1950 (režie J. Frejka). Foto Drbohlav



M. Gorkij, Měšťáci. Národní divadlo 1949 (režie J. Honzl)

kého, vystoupili v ústředním kole i vypravěči t. zv. netradiční, kteří pod vlivem současné literatury, zejména satirické, a dramatického umění jdou zcela jinou cestou.

Ryzími představiteli tradičního lidového vyprávění byli zejména Václav Mlýnek z Veselí n. M. a Alois Cepek ze Vsetína, kteří obsadili v soutěži druhé a třetí místo. Společným rysem obou vypravěčů je bezpečná znalost místního folkloru, přirozenost, umělecký vkus a schopnost oživit i tradiční vyprávěnkou pulsem současného života. Nejsou jen pasivními tlumočiteli lidové tradice, ale jejími pokračovateli i tvůrci nového lidového vyprávění v duchu slováckého a valašského folkloru.

Na přehlídce se však vyskytli i vypravěči, kteří nešli touto cestou a spokojili se pouhým epigonstvím. Domnívali se, že k tomu, aby se stali lidovými vypravěči, stačí, vypůjčí-li si text nějaké povídky napsané v nářečí, naučí se mu nazpaměť a navléknou si kroj. Vystoupení vypravěčů, kteří nevycházejí z tradice vesnického lidového vyprávění, názorně ukázala, že podstata lidového vyprávění netkví ani v nářečí, ani v kroji.

Elemír Erby ze závodu Chema Košice, vítěz celostátní soutěže, ve svém vyprávění z práce u benzinového čerpadla neuzivá nářečí a vystupuje

v prostém pracovním obleku. Patří však do rodiny lidových vypravěčů právě proto, že jako skutečný vypravěč je zároveň tvůrcem i tlumočitelem vyprávěnkou. Podobně jako K. Šmejkal ze Strakonice a G. Kirchhoff z Krajské správy spojují v Bratislavě čerpá pro své vyprávění z vlastního prostředí, zabývá se konkrétními problémy pracoviště, jeho vyprávění je adresné a stavěno tak, aby odpovídalo výrazovým prostředkům vypravěče. Přizpůsobivostí, pohotovostí, schopností řešit aktuální místní otázky, odpovídat na okamžitou reakci obecnosti volnou improvizací se právě lidové vyprávění liší od ostatních oborů uměleckého slova. Tento rys pružnosti a bezprostřednosti zaručuje i v budoucnu uplatnění lidového vyprávění nejen na estrádách, ale i tam, kde se vytváří pracovní kolektiv, v zemědělských družstvech, učilištích, armádě a pod.

Je smutnou skutečností, že i mezi patnácti lidovými vypravěči vybranými pro ústřední přehlídku se nesevdomitostí porot v nižších soutěžních kolech objevili vedle velmi dobrých, tradičních i úspěšně experimentujících vypravěčů vypravěči s repertoárem neuměleckým, obsahově pochybeným, dokonce i vulgárním a hrubě cynickým. Tak na příklad jeden vypravěč uzavíral své vystoupení líče-

ním, kterak se zbavil nepohodlné manželky tím, že ji nechal utonout v bažinaté řece.

Soutěž lidových vypravěčů skončila. Vypravěči však, i ti z nich, kteří museli na přehlídce vyslechnout ostrá slova kritiky, budou dále veřejně vystupovat, budou dále působit na umělecký vkus stovek diváků. Počtem veřejných vystoupení a možností důvěrně a bezprostředně k divákovi promlouvat o závažných věcech současného života se lidové vyprávění řadí mezi významné složky estrádních pořadů. A přece lidovému vyprávění, stejně jako práci konferenciérů, věnuje tisk i odborní metodičtí pracovníci jen občasnou pozornost.

Krásné výkony některých vypravěčů a konferenciérů i vysloveně špatná vystoupení ukazují na jedné straně, jakých výsledků by bylo možno na těchto úsecích dosáhnout, a na druhé straně varovně upozorňují, na jaké scestí se zde mohou dostat nepoučení lidé. Není pochybnosti o tom, jakou cestou chceme a musíme lidové vypravěče a konferenciéry vést. Nic se ovšem nepodaří samo sebou. Pracovníci lidové tvořivosti se budou muset zamyslet nad tím, jak si najít čas i na soustavnou práci s lidovými vypravěči a konferenciéry.

Miloslav Benda

Hronov

(Dokončení příspěvku)

Ze své vlastní praxe vím, že práce porot, zvláště v okresech, ale i v krajinách trpí nesmírnými nedostatky a že je poradními sbory povětšinou velmi nedostatečně organizována. Pravdou je, že poradní sbor obyčejně velmi těžko porotu sestavuje, protože je závislý na ochotě a dobré vůli toho či onoho svého funkcionáře a že nakonec považuje za svůj úspěch, podařilo-li se mu porotu vůbec sestavit. Z toho pramení další závažné nedostatky, totiž že se poroty během soutěže velmi často mění a že často ani jeden z porotců nevidí představení všechna. Soudruh Patera správně považuje za samozřejmou povinnost, aby každý člen poroty se předem na hodnocení představení připravil a k této přípravě že nestačí přečíst si text hry, ale že je nutné učinit si vlastní závěry o ideovém poslání hry a o úkolech jednotlivých postav ve hře. Avšak ani takováto příprava nemůže být dostačující. Ze čtyř či pěti porotců může si každý učinit závěry zcela od sebe odlišné a ne vždy správné. Je proto nejvýše nutno, aby k povinnostem porot patřilo, aby se každá porota nejdéle den před představením sešla na společném schůzce. Zde by si porotci navzájem vyměnili své názory o hře a ujednili by se na určitých názorových hlediscích na hru a přijali by jednotný názor o ideovém poslání hry. Tím by se docílilo toho, že každé soutěžní představení by všichni členové poroty posuzovali ze stejné základny. Myslím, že poradní sbory by měly právě tímto způsobem činnost porot organizovat. Zabránilo by se tím také tomu, že při posuzování představení dostanou se členové poroty mezi sebou do rozporů a jejich úsudky o hře i jejím provedení se naprosto rozcházejí. Konání porady před soutěžním představením za přítomnosti režiséra souboru, jak doporučuje ve svém diskusním příspěvku s. Patera, bych porotě již potom odpustil a vůbec už bych nedoporučoval, aby při hodnocení představení byl tomuto aktu přítomen režisér souboru. Skrývalo by to v sobě totiž nebezpečí, že bystřejší a výmluvnější režisér by před porotou dovedl svoje chyby a omyly lépe odůvodnit a že by porotu mohl natolik ovlivnit, že by se to mohlo projevit i při vyhlášení konečného pořadí soutěže.

A nyní ještě jednu poznámku k specializaci porotců, jak o ní píše opět s. Patera, který se přimlouvá, aby porotci se ve své specializaci nestřídali, když někdo posuzuje třeba mluvu, aby ji posuzoval po celou soutěž. Myslím, že nám nejde o to, abychom v řadách porotců vychovali nějaké specialisty třeba v oboru jevištní řeči nebo v oboru režie, ale že i pro porotce je hod-

nocení každého představení určitým školením. Z toho důvodu je správné, aby se každý z porotců uměl na představení dívat z různých úhlů a tudíž aby se porotci v jednotlivých disciplínách střídali. Nebylo by jistě správné, aby na příklad na krajských přehlídkách souborů kategorie B, kde se hodnotí asi 5 představení po sobě, měl jeden porotce neustále nejtěžší disciplínu, jako je režijní práce nebo herecké výkony, druhý stále lehčí disciplínu, jako na př. jevištní řeč nebo výtvarnou stránku představení. Práce jednotlivých členů poroty by v tomto případě byla rozvržena značně nerovnoměrně.

Konečně ještě několik slov k porotám na národních přehlídkách. Zde mají poroty pochopitelně odpovědnost největší, protože odtud se vybírají soubory pro Jiráskův Hronov. Volání po jednotné porotě, která by absolvovala všechna představení všech národních přehlídek a odpovědně provedla výběr nejlepších souborů, je jistě oprávněné. Je ovšem třeba si uvědomit, že sestavení takové poroty bude asi z technických, dopravních, časových i lidských důvodů neuskutečnitelné. Proto bude nutné smířit se s dosavadním systémem samostatných porot pro každou národní přehlídku, anebo alespoň uvažovat, zda by jedna porota nemohla absolvovat dvě národní přehlídky, které na sebe bezprostředně navazují. Čeho však by bylo možno docílit a co by se jistě projevilo na kvalitě Jiráskových Hronovů, je to, aby poroty na národních přehlídkách hodnotily každé jednotlivé představení ien a ien dle jeho uměleckých hodnot, aby svá rozhodování oprostily od všech postranních vlivů, které s uměleckou stránkou nemají nic společného. A že takovéto vlivy dosud v porotách existovat musely, to myslím dokazuje jak letošní, tak loňský Jiráskův Hronov. Jinak si totiž není možno vysvětlit, že by mohlo na Hronovech docházet k tak nepřijemným překvapením, jako byla letos Noční služba a loni Inteligentí a Křídla. Stále opakovaná tvrzení, že tato představení byla na národních přehlídkách vynikající úrovně a že soubor nedovedl tuto úroveň až do Hronova donést, lze sotva považovat za pravdivá a mají bezpochyby jen zakrývat ona „neumělecká měřítka“, jichž bylo v těchto případech při výběru souborů pro Hronov použito a která by napříště měla být z práce každé poroty odstraněna. Je jistě pravdou, že v představeních jedné a téže hry jednoho a téhož souboru bývají znatelné výkyvy, že třeba odpolední představení se povede lépe než večerní, ale aby tatáž inscenace byla jednou na vynikající úrovni a po druhé aby úplně propadla, tomu lze uvěřit jen těžko. A že postranní, neumělecké vlivy do rozhodování porot

na národních přehlídkách stále pronikají, o tom svědčí na příklad i loňská národní přehlídka v Jablonci. Z této národní přehlídky byly pro Hronov vybrány tři soubory: Jaroměř s Inteligentí, Hejnice s Lesní pannou a Hronov s Emigrantem. Souborům této národní přehlídky nebylo vůbec oznámeno, jak soutěž dopadla a kdo z ní vyšel jako vítěz. (Tímto nedostatkem netrpí již ani krajské soutěže.) Teprve za dlouhý čas jakási neoficiální zpráva oznámila, že první místo obsadila Jaroměř, druhé Hejnice a třetí Hronov, který byl nakonec do vrcholné soutěže v Hronově vybrán pouze proto, že soutěžil s Jiráskovou hrou a že by jinak Jirásek nebyl na Hronově zastoupen. (Iž tuto skutečnost je nutno klasifikovat jako postranní vliv, který vede porotu k výběru souboru do Hronova bez ohledu na uměleckou stránku jeho představení.) Že porota na národní přehlídce v Jablonci se nemohla řídit jen uměleckou úrovní představení, to se později potvrdilo v Hronově, kde ze všech tří souborů umístil se soubor hronovský na nejlepším místě a obdržel čtvrtou cenu, kdežto soubor jaroměřský neuspěl a soubor z Hejnic umístil se až za souborem hronovským. Mají-li mít soubory pocit, že poroty se spravedlivě snaží vysledovat, která soutěžní představení mají skutečně vysokou úroveň a že se snaží právě tyto soubory vysílat do Hronova, je třeba, aby se poroty při hodnocení řídily především uměleckými hledisky a aby ony zmíněné postranní, jiné než umělecké vlivy, uplatňované často s nejlepším úmyslem, ustoupily do pozadí. Je samozřejmě, že nevyhodou zde by bylo, že Jiráskův Hronov po stránce dramaturgické by nemohl být ovlivňován a usměrňován. Pripadá zde v úvahu námitka, že takovýto Hronov mohl by nežádoucím způsobem ovlivnit ty soubory, které nemají vlastní dramaturgický plán a které si často vybírají hry, které měly v Hronově úspěch. Bude-li však zásada měřit představení výhradně uměleckými hledisky důsledně uplatňována, nemůže Jiráskův Hronov ani tyto soubory škodlivě ovlivnit, protože právě tato zásada vylučuje, aby se na Jiráskův Hronov dostalo dílo neumělecké nebo dokonce ideově závadné. Jinak, pokud Hronovy pamatují, žádný po dramaturgické stránce plně neuspokojil, protože byly-li na něm zastoupeny současné hry a česká klasika, nebyly zase dostatečně zastoupeny sovětské hry, a byly-li zastoupeny hry sovětské a hry autorů lidové demokratických států, nebyla zastoupena česká klasika a p. Při omezeném počtu cca 12 inscenací, které každoročně na Jiráskově Hronově jsou, se asi vždycky najde určitý druh her, který by v Hronově měl být, ale bohužel letos není.

Píši několik poznámek z práce okresního poradního sboru pro divadlo v Zábřehu. Isem přesvědčen, že práce v okrese je základem k povznesení úrovně našich ochotnických představení. Jsou tu stovky drobných souborů, které hrají divadlo z vlastní potřeby umělecky se vyjádřit, a tyto soubory tvoří vlastní jádro našich ochotníků a onu českou ochotnickou tradici. Je bohužel pravdou to, co napsal v osmém čísle Ochotnického divadla Jan Patera z Dobrušky, že totiž čím nižší soutěž, tím menší počet porotců, a já dodávám: tím menší úroveň porotních posudků. Nedovedeme si mnohdy vůbec představit, za jakých obtížných poměrů vzniká představení na zastrčené dědině. Bez pomoci, mnohdy i bez zájmu okresních činitelů, a nakonec přijede i porota, která není na výši, která nedovede vhodně vytknout to pravé a navíc často ve snaze vymýtit nedostatky představení hlásá bludy opačné! Je stále mnoho lidí, kteří rádi do divadla mluví, aniž mu rozumějí. Kolik osvětových inspektorů rozumí divadlu, a přece jsou povolovací instancí a rozhodují o dramaturgii v okrese. Kolik methodických pracovníků okresních domů osvěty rozumí divadlu, a na tyto lidi se obrazení ochotníci a často po jednom zklamání vícekrát se už neobráťí.

Toho všeho isme si byli v Zábřehu vědomi, když se poradní sbor pro divadlo počátkem sezóny 1956/57 pouštěl do práce. Je pochopitelné, že za rok práce isme nemohli udělat zázraky, zejména přesvědčit venkovské soubory o užitečnosti soutěže. Tím, že isme navázali úzký styk s osvětovým inspektorem, který se při povolování her radí s předsedou okresního poradního sboru, se nám podařilo v zábřežském okrese vymýtit již v sezóně 1956/57 brakové hry. Bylo to mnohdy tvrdé a narazili isme na nejružnější nedivadelní vlivy, které prosazovaly uvedení nevhodných her. Poradní sbor měl oporu v osvětovém inspektorovi a ten zase v poradním sboru. A tak se nekompromisním postupem došlo k dobrému výsledku.

Vytvořili isme porotní sbor z nejzkušenějších ochotníků v okrese. V čele několika porotců byl vždy člen poradního sboru. Byly vypracovány instrukce pro porotce, s nimiž se všichni seznámili a zejména si sbor porotců vytvořil pevnou kostru porotních posudků tak, aby bylo na závěr soutěže možno srovnávat a hodnotit. Každý soubor, který byl posuzován, dostal písemnou zprávu, která odpovídala zhodnocení hned po představení a jejíž kopie byla ukládána u poradního sboru. Závěrečné zhodnocení soutěže se opíralo o tento materiál a bylo uveřejněno v okresních novinách a mimo to zasláno všem souborům.

Tato snaha o seriosnost se skutečně vyplátí, protože alespoň v minimální míře isme udrželi porotní posudky v jednotné linii a celé řadě souborů se dostalo účinné pomoci. Nasbírali isme v poradním sboru řadu zkušeností a materiálu i z nejmenších dědin, takže v letošním roce bude práce porot, okresního poradního sboru a methodického kabinetu okresního domu osvěty ještě hlubší a bude moci lépe našim venkovským souborům v jejich práci pomáhat. Je zejména potěšitelné, že poradní sbor našel plně pochopení u členů nejvyspělejších souborů v okrese.

Zdeněk Brychta

Mariánské Lázně

Osmé číslo letošního ročníku Ochotnického divadla bylo z valné části věnováno polemice a kritickým hlasům, směřujícím k činnosti uměleckých porot, hodnotících soutěžní představení ochotnických souborů. Chci říci několik poznámek k úvodu Františka Kubra: „Kritika a ochotníci“.

Plně souhlasím s tím, že být porotcem je již samo o sobě, můžeme-li použít toho slova, úkolem velmi nepopulárním. Domnívám se však, že ve výhradách ke kritice sešraného představení vidí autor vždy jenom osobní ješitnost, nebo nedostatek sebekritiky posuzovaného herce. I když mívá svými slovy jak k hercům, tak do řad porotců, mám dojem, že na základě oboustranných extrémních přehmatů a chyb paušalíse stávající vztah ochotníků ke kritice porot a naopak. Fr. Kubr staví tu vedle sebe, ba proti sobě divadelní soubory na jedné straně a poroty na straně druhé; tedy faktory dva. Zapomíná však na třetího činitele, a tím je divák sám. Isem přesvědčen, že poroty by ničeho nezanedbaly na pečlivosti své práce, o které naprosto nechci pochybovat, kdyby vzaly v úvahu tuto třetí složku, dle mého názoru velmi důležitou. Neboť hrajeme pro diváka, jehož kritická reakce je okamžitá. A vím z vlastní zkušenosti, že pocity diváka, ať kladné či záporné, si herec uvědomuje přímo již na jevišti, že třeba i podvědomě poznává ráz souvislosti jeviště s hledištěm. Dívejme se tedy na představení se tří hledisek: herec a jeho projev, vjem a posouzení diváka a konečně kritické rozhodnutí poroty. Rozhodně by nebylo marné, pozvat bezprostředně po představení, ještě dříve, než se porotci dohodnou na zhodnocení představení, do jakési užší diskuse režiséra a nezaujatého diváka, který má tu velkou výhodu, že může zhlédnout představení právě jenom jako divák, bez aktivních hereckých zkušeností, a tudíž zcela tak bezprostředně, jako laik přijímá krásu obrazu, poesie či hudby, se stejnými, ne-li

vyššími nároky po stránce umělecké hodnoty.

Proto tedy: divák a režisér. Režisér nechť zdůvodní pojetí dříve, než je hodnoceno, a má k tomu jistě plné právo. A divák prospěje tu svým bezprostředním vjemem toho, komu jsou vlastně naše představení určena. — Konečný názor poroty by se pak jistě krystalisoval přesněji a nedocházelo by k rozhodnutí ochotníků „hrát pro sebe a pro své obecenstvo“.

A ten „jenom ochotnický“ komplex? Nu, kolik méně dobrých, ba špatných představení isme viděli na profesionálních jevištích. A často po výtkách kritiky i z řad diváků nedošlo při reprisách nedokonalého představení k nápravě. Nejsme „jenom ochotníci“. Ale jsou stejně přísně posuzována představení profesionálních scén? Je zodpovědně rozhodováno, zda jimi nastudovaná představení jsou takových kvalit, aby mohla být se ctí hrána? — Nechceme tedy „zatahovat obecenstvo do stojaté vody“, nechceme jít zpět, ale srovnáváme.

Požadujeme písemný rozbor hodnocení představení. Ne však proto, abychom porotu „chytali za slova“, nýbrž ze zcela praktického důvodu, pro zlepšení své práce. Je pochopitelné, že písemný elaborát nelze požadovat při diskusi, ale bylo by neproveditelné zaslat písemné hodnocení souborům po ukončení soutěží?

Nechci tvrdit, že práce porot je špatná. Nemohu rovněž říci, že je správná. Je však často příliš suverenní ve svých výrociích a při diskusích někdy více akademická než věcná.

Cyrl Bláha

Drahotuše

Diskuse přinesla bezesporu celou řadu dobrých a podnětných návrhů, jak zlepšit práci našich soutěžních porot i práci ochotnických kritiků. Z dosud uveřejněných článků je zřejmé, že to nebudou práce ani malá, ani lehká. Nesmíme totiž zapomínat, že většina porotců a kritiků hlavně v okresních porotách je z řad vesnických souborů a že někdy nemají potřebné zkušenosti ani vzdělání k tak zodpovědné práci. Nechce se mi však věřit, že by do porot byli zváni ochotníci pracovníci, kteří by G. Zapolskou označovali za „západního autora“. Staly-li se takové případy, pak je to jistě věc odsouzeně hodná, ale nemůžeme proto odsoudit všechny poroty a jejich členy. Je pravda i to, že porotci jsou často získáváni na poslední chvíli a že se tak do poroty dostali lidé, kteří postrádali potřebnou kvalifikaci a zkušenost. Nesmíme však zapomínat, že zajistit 3 až 5člennou komisi, která musí po dobu několika měsíců obětovat všechny soboty a neděle, není úkol lehký a bude ještě dlouho trvat, než ve všech okresech budeme mít tak obětavé pracov-

níky, kteří by pro lásku k ochotnickému divadlu obětovali všechny své volné chvíle. Vím, že to soubory celkem nezajímá, ale je nutné s tím zatím počítat, že nám na představení nepříjde vždy stejná porota, jak by správně mělo být. Bude proto ještě dost neshod mezi soubory a porotci, než se tento nedostatek odstraní.

Rozhodně souhlasím s těmi, kteří volají, aby byli vysíláni porotci vzdělaní, zkušení a objektivní a aby před každou soutěží byli řádně informováni a školeni. Aby se nestalo (jako souboru SIGMA Hranice), že roku 1953 v soutěži ROH při celostátní přehlídce v Brně již při příjezdu mu bylo naznačeno, aby nepočítal s nějakým umístěním, že vítěz je již téměř určen, ačkoliv do skončení soutěže měla vystoupit ještě celá řada souborů. A ku podivu, vítězem se skutečně stal onen napovězený soubor. A navíc, těsně po představení byl soubor postaven před hotovou věc, že diskuse musí být provedena ještě týž večer, ačkoliv všechny soubory měly vyhrazeny pro diskusi druhý den po představení. Diskuse se souborem trvala necelé dvě hodiny a nedalo se o ní říci, že byla vedena snahou pomoci souboru. A nebyli to ochotníci porotci, ale porotci z řad profesionálů, doplnění zástupci ochotníků! Aby hodnocení bylo každým rokem

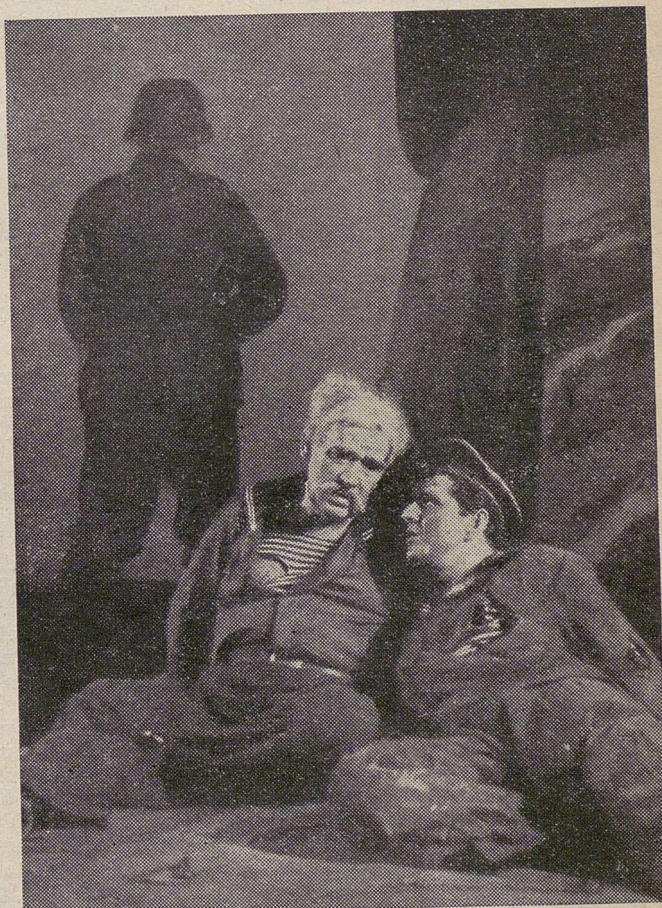
lepší, je nutné, aby ti, kteří se chtějí věnovat práci v porotách, navštěvovali co nejvíce představení, nejen soutěžních, ale i mimosoutěžních, kde mají často lepší možnosti k otevřenému kritickému pohovoru se souborem, než při soutěži. V našem časopisu Ochotnické divadlo by měly být uspořádány lekce pro porotce a kritiky podobně, jak byly uveřejňovány pro maskéry, výtvarníky, osvětlovače a j. To by jistě prospělo výchově našich porotců i kritiků. Uvažovat i o dálkovém školení. Hledat prostě všechny možnosti, které by podstatně zvýšily kvalitu a schopnosti našich porotců.

Stížností na porotce i kritiky jsme slyšeli dost a dost. Ale jak je to se soubory samotnými, které poroty či kritikové hodnotí? Je zde všechno v pořádku? Je skutečně vina jen a jen na těch porotcích a kritikcích? Ruku na srdce a přiznejme si, že máme i soubory, které velmi nerady jsou přístupny jakékoliv kritice. Bude proto především zapotřebí, abychom naše soubory naučili přijímat kritiku jako součást jejich divadelní práce. Soubory si musí především uvědomit, že tím, že vystupují před veřejností, vzaly na sebe i risiko, že budou kritikovány! Vždyť i slavní umělci, laureáti státních cen, zasloužili umělci, jsou kritičtí, a někdy tvrdě. Přiznejme si, že

většina našich souborů přijímá kritiku nadšeně, je-li pro soubor příjemná. Mnohé soubory míní, že to je právě nejlepší pomoc porotců souboru. Jakmile však začnou porotci kritizovat nedostatky souboru (třeba si to i účastníci velmi naléhavě přejí), klesne najednou trpělivost i nadšení na bod mrazu a najdou se jedinci, kteří okamžitě obviní porotu z povrchnosti, z neznalosti a neobjektivnosti. Znam příklad, kdy si na hodnocení pozvali místní patrioty, kteří porotě zasáhli do diskuse asi takto: „Soudruzi, nedbejte na takovou kritiku, hlavně, že se to líbilo divákům. Hráli jste to prima!“ Po takovém zásahu je věru těžké přesvědčit soubor o tom, že jeho představení mělo chyby. Jsou známy případy, kdy soubory po kritice zničily svou scénu, přerušily činnost a pod. Při všech chybách, kterých se porotci dopustí, je možné, aby soubory takto reagovaly na kritiku, mají-li divadlo a divadelní práci rády? Je možné o takových souborech říci, že to myslí s divadelní prací poctivě a dobře? Takové případy ještě nemusí znamenat špatnou a neodpovědnou práci poroty či kritika. Je třeba se otázat, zda jsou vždy soubory ochotny sebekriticky přiznat, že jejich představení mělo chyby a zda jejich roztrpčenost nebyla jen uraženou ješitností.



A. Kornejčuk, *Zkáza eskádry*. Ústřední divadlo čs. armády 1956 (režie J. Strejček)



B. Lavreněv, *Píseň o černomořcích*. Ústřední divadlo čs. armády 1955 (režie J. Strejček). Snímky Drbohlav

ŽIVÝ ODKAZ LADISLAVA STROUPEŽNICKÉHO

V den, kdy si nezbedný sedmnáctiletý synek ředitele cerhonického patri-moniálního úřadu Ladislav Stroupežnický roztrhl v sebevražedném úmyslu výstřelem z pušky obličej, 11. srpna roku 1867, zrodil se Stroupežnický — humorista, dramatik a romanopisec. Událost, která Stroupežnického nadosmrti poznamenala, dala jeho životu jiný směr. Jí také — snad dokonce jí především — vděčíme za to, že nadcházející čtvrtstoletí života Ladislava Stroupežnického (zemřel na den přesně dvacet pět let po této příhodě, 11. srpna 1892) přineslo české literatuře díla velkého významu. Jakkoli spleťtá a trpká byla cesta Ladislava Stroupežnického, jakkoli rozporné a nestejně hodnotné je jeho dílo, má jednu společnou, dominantní složku, ovlivněnou bezpochyby tímto drtivým zážitkem a celoživotním soukromým osudem: neúnavné, lopotné úsilí umělecké (i když zajiště často diktované touhou po úspěchu). Snaha o postižení života a o živelné přitahování životním kladům a radostem navzdory tíživému osudu jsou pak dalšími vlastnostmi umělce, který by se i napsáním jedné jediné hry, „Našich furiantů“, stačil státí nesmrtelným — a to právě tam, kde měl zevnější úspěch a zisk nejméně na mysli.

Studium cerhonického zámeckého archivu po vyléčení z následků tragického srpnového dne, prohloubená četba, styk s cerhonickými lidmi a pozorování okolního života probudilo ve Stroupežnickém první umělecké touhy. Shledáváje kolem sebe životní radosti, vstupuje poznamenáný panský synek do literárního života jako humorista-povídkář. Teprve později, po příchodu do Prahy, dává se na dráhu dramatickou a v té také nachází svůj nejvlastnější výraz, aby se nakonec stal nejen prvním dramaturgem Národního divadla, ale také jedním z předních dramatických spisovatelů. Vnitřní bouřlivák, navenek vtípaček a hluboko v srdci zraněný člověk, misogyn, nacházející pohodu lidského porozumění a lásky až na konci života, nevrlý odpůrce básnických duchů typu Zeyera a Vrchlického, vytváří během dvaceti pěti let složité dílo, poplatné vzrušující době sedmdesátých až devadesátých let minulého století mnohostí myšlenek i forem, dílo, ve kterém se odrážejí všechny umělecké směry, výboje i ústupy, které se v tomto období koncentrují, dílo v mnoha částech dodnes plně živé a potřebné.

Literární věda vymezila v dějinách českého dramatu Ladislavu Stroupežnickému místo spojovacího článku mezi romantismem a realismem. Stroupežnický není, jak ho ve své jinak problematice studii správně charakterisoval F. X. Šalda „veliký duch organický, původní tvůrce, silný, bojovný plastik“. Nenaždíme u něho skutečně jediného díla, které by při silné základní intonaci jednoho uměleckého směru či žánru nemělo alespoň stopy jiné, odlišné umělecké skladby. Realistický detail, ze života

KAPITOLA Z DĚJIN ČESKÉ DRAMATICKÉ LITERATURY



odporovaný a někdy až naturalisticky zpodobený, střetává se ve většině jeho děl s romantickou, z fantasmie, z knižních znalostí rostlou idejí či situací, romantický názor na historii, tvořenou silnými jedinci, a svévolné přizpůsobování historické pravdy se spojuje s autentickým historickým detailem, vzešlým ze studia původního materiálu. Dvě zásadně odlišné koncepce lámou a do velké míry znehodnocují díla Stroupežnického, tato



Kresba Mikoláše Alše

dvojakost oslabuje životnost velké části jeho díla a odsuzuje je k zapomenutí.

Nejspolehlivější ze všech kritických soudů, soud času a obliba lidu, pohřbil do fasciklů literární historie rozevláté, pathetické drama „Veliký sen“, naplněné líbivou, ale pomíjivou cetkou romantického hrdinství historického reka a falešným výkladem historických fakt, k zapomenutí odsoudil pokus Stroupežnického o velkou výpravou hru „Christoforo Colombo“, jejímž thematem jsou objevitelské a a slávyčtivé touhy velkého objevitele a do jejíhož pseudohistorického děje neváhal tento průkopník a jako dramaturg neústupný zastánce realismu zasadit postavy Dona Quijota a Sancho Panzy, neohlížeje se ve snaze po efektnosti nikterak na nesoulad historie a básnické fantasmie. Vyprchal už i romantický pathos jeho „Černých duší“, vražednické historie rodu Smiřických, poznamenané kolárovským rétorstvím, nadužíváním hluše efektních mečů, dyk, jedovatých nápojů a

intrik i malou znalostí zpracovávané historie, vyprahl už značně humor jeho prvotin („Noviny a karty“ a „Pan Měsíček, obchodník“) přes jejich dobrou myšlenku, protože nebyly ničím jiným než nápodobou hrubozrných dobových frašek, pomíjivého spotřebního zboží, jehož účinek rychle zeslábl. Vzpomeneme-li ještě na málo hranou okrajovou situační hříčku „V ochraně Napoleona I.“, navažující na hry Bozděchovy, na nehranou babylonskou tragedii „Král Třetína“, kde se Stroupežnický s nezdarem pokusil o mohutné starozákonní drama, a na zcela neúspěšnou hru „Triumfy vědy“, jejíž neúspěch byl už předem dán násilnou směsicí žánrů a křečovitě šroubovaných situací, vidíme, že v těchto hrách Ladislava Stroupežnického není dost skutečného života, který by jim dával naději na delší životnost. Je v nich především touha vyrovnat se důstojným a úspěšným způsobem s módními směry. Toto umělecké nádenictví, kterým chtěl Stroupežnický nejrychleji dobýt rozhodného úspěchu, nejenže Stroupežnickému trvalý úspěch nepřineslo (v mnoha případech dokonce okamžitý a trvalý neúspěch), ale i dnes tyto hry tvoří pouhý přívazek jeho díla, na který bylo — s našeho dnešního hlediska — vynaloženo zbytečně mnoho sil.

A přece vděčíme Ladislavu Stroupežnickému za několik živých děl, za řádku jiskrných, trefných humoresek, především ovšem za jeho „Furianty“ a několik dalších významných dramatických prací, jejichž účinek nepominul, a které byly už ve své době podstatným přínosem: překlenuly zábrany konservatismu; jimi vstoupil na české jeviště nepřibarvený, snad méně lákavý, ale již ne falešně slibující, ale pravdivý, věrný obraz českého života. Stroupežnický touto částí svého díla navázal na nejlepší tradice Tylovy a Klicperovy, proklestil cestu kritickým realismům typu G. Preissové, bratří Mrštíků a Aloise Jiráska.

Stroupežnický se ovšem ani ve svých nejlepších dílech docela nezbažil některých zásadních nedostatků a specifických rysů své tvorby, které jeho hrám nikterak neprospívaly. Máme tu na mysli především jeho romantické a romantisující vidění světa, které se v některých motivech prodírá i do jeho děl po výtce realistických. Slabinou dramatu Stroupežnického, danou jeho životním osudem, je i slabá kresba ženských postav, které proti mužským rolím se málokdy povznášejí nad úroveň běžného schématu. Jaký jen tu je rozdíl proti Tylovi! Šaldův soud, že Stroupežnický není dramatik velkého typu, nám potvrzuje ta skutečnost, že Stroupežnický je skutečně úspěšný jenom tam, kde vychází z prostého života, který dobře zná. Svět velkých konfliktů, panovnícké a objevitelské historie jsou mu cizí, třebaže se pokusil o jejich zpracování. Stroupežnický nedovede přesvědčivě zachytit velké vášně, veliké

city a činy. Ale tam, kde se Stroupežnický dramatik v úžasu pozastavuje nad všedním okolním životem a snaží se ho věrně zachytit, na co stačí jeho mentalita umělecká a lidská, kde nejde o problémy, které by se vymykaly jeho poznávacím i uměleckým schopnostem, kde mu nejde jenom o okamžitý úspěch — tam dosahuje největšího úspěchu a vytváří trvale platné hodnoty. Tak tvoří Stroupežnický svoje dílo nejlepší, „Naše furianty“, jimiž vstupuje 3. května 1887 na scénu Národního divadla po prvé český sedlák nedávné minulosti se všemi záchvěvy lidského srdce, se všemi úsměvy, stesky i nešvary. Tímto důvěrným spojením se životem jsou poznamenány i jeho veseloherní hříčky „Zvíkovský rarášek“, „Paní mincmistrová“ a neprávem opomíjený obrazek ze staročeské domácnosti „V panském čeledníku“. V těchto drobných dílech sice autor dosti libovolně naložil s historickými fakty, vztahujícími se k některým jednajícími postavám, ale podařilo se mu dobře vystihnout ducha doby, českost prostředí a jeho dramatická oslava oblíbené postavy vlastence, frejře a veselého kumpána Mikuláše Dačického nebyla dosud překonána.

Trochu stranou zůstávají aktovky „Siroťci peníze“ a „Zkažená krev“, inscenovaná F. A. Šubertem až po smrti Stroupežnického. První z nich trpí naivně utmírněným pohledem na českou pobělohorskou šlechtu. Budiž tu Stroupežnickému prominuto konservativní staročeské smýšlení (které ostatně vtělil i do děl významnějších a inscenačně potřebnějších) a přiznejme mu i zde plným právem mistrovství realistického detailu, které oživuje i hrdiny psychologicky pochybené posice, vykreslené s vyfabulovanou, nevěrohodnou psychologií. — V „Siroťcích penězích“ Stroupežnický dokázal také hutně, i když s přebytným sentimentem, nadhodit problematiku pobělohorské emigrace. I to je nutno připočítat na stranu kladů.

Další tři hry by si vyžádaly zvláštního rozboru. „Václav Hrobčický z Hrobčic“, „Vojtěch Žák, výtečník“ a „Na Valdštejnské šachtě“ — každá z těchto tří her má v sobě plno rozporů a extrémů. Romantická manýra revoltujících silných jedinců (Hrobčický), pamfletické, groteskně zpitvované postavy „Vojtěcha Žáka“ a konservativní oslava zkostnatělé, domněle idyllické minulosti, motivovaná zatrpklým odporem Ladislava Stroupežnického k soudobým praktikám mladočeské strany v této hře, i psychologicky nehotové, ibsenovskými vlivy prochnuté drama ideálního snílka, to vše se v dílech Stroupežnického sváří s pozitivistickým realismem, který autora nutí zaznamenávat pravdivé detaily, charakteristiky a situace ze života kolem sebe odlišující se markantně od pochybených psychologických tendencí na jedné, či od romantických prvků na druhé straně. Dobrý dramaturgický zásah by mohl z těchto děl učinit dodnes po všech strán-

kách živá a k dnešku promlouvající díla, zbavit je nánosu romantických efektů. Jejich základ je zdravý a proto by pro jednotlivé nedostatky a vedlejší nedokonalosti neměla být odsouzena k zapomenutí nebo k pouhému připomínání existence ve výročních dnech jejich autora.

Vrcholu své tvorby dospěl Stroupežnický nesporně v „Našich furiantech“. Tady se zcela poddal životu, který viděl kolem sebe, a takřka fotograficky jej přenesl na scénu. Nemůžeme přisvědčit F. X. Šaldovi, který ve „Furiantech“ viděl jenom prázdné, bezobsažné kočkování pro nic za nic. Zápletka hry si nečiní zvláštních nároků; nemůžeme však nevidět, že v této kocourkovské při je zachycen jeden z výrazných rysů národní povahy, že ve hře je galerie znamenitých, skutečnosti odpovídajících typů, že celá hra přímo marnotratně hýří precizně zachycenými podrobnostmi ze života české vesnice až po jadrný jazyk, který nám dnes zní celkem samozřejmě, ale který v době premiéry „Našich furiantů“ byl prvním obrodným krokem proti literátskému jazyku salonních her. A také obraz české vesnice, jak jej Stroupežnický podává, je při vši idylčnosti a skromnosti zápletky zcela přesný, nejen v detailu, ale v celkové koncepci. „Naši furianti“ patří k největším dílům naší dramatické tvorby. V nich především vidíme spojovací článek mezi Tylem a Jiráskem. A tady už není dalších hodnotících slov zapotřebí.

*

Nad valnou částí díla Ladislava Stroupežnického stojí dnešek v rozpacích. Pompéznost, rétoričnost, falešná romantika a pseudohistoričnost v některých jeho dílech převládá a vyklučuje je z okruhu našeho dramaturgického zájmu. Na druhé straně je několik děl, ke kterým se budeme stále vracet, „Naši furianti“, „Paní mincmistrová“, „Zvíkovský rarášek“. Mezi těmito extrémly je několik problematičtějších her, problematičtějších nikoliv ve své základní myšlence, ale ve vedlejších motivech, ve způsobu zpracování, v některých postavách. Nad těmito hrami se klade otázka: Hrát nebo nehrát? Domníváme se, že i tyto hry by se v příslušné dramaturgické úpravě mohly a měly vrátit na naše scény. Stroupežnický není jenom autorem „Furiantů“ a dvou aktovek o Dačickém. I ve svých dalších dílech — přes všechny nedostatky, nevěrohodnosti a příklony k nepřijatelným tendencím, které tato díla mají — promlouval k životu. Neměli bychom si tedy dramaturgický výběr ze Stroupežnického zužovat jen proto, že v tom či onom díle je nějaký problém. Řešit problémy je těžší, ale také cennější a potřebnější než opakovat úspěšné inscenace s bohatou jevištní tradicí.

PAVEL GRYM

NÁŠ TYP

Konstantin Simonov je u nás již dávno známý nejen jako oblíbený autor románů, ale i dramát. Napsal jich pěknou řadu od „Ruských lidí“ z Velké vlastenecké války, první sovětské hry, která u nás byla uvedena po válce, tehdy na scéně Národního divadla. Všechna jeho další dramata, přes rozdílnost své tematiky, mají jeden společný rys: vytríbený smysl pro neaktuálnější skutečnost, kterou právě prožíváme. Vyznačuje se tím i jeho komorní drama o třech dějstvích „Příběh jedné lásky“. Je živým a přesvědčivým obrazem dnešních manželských vztahů a jejich často bolavých životních situací. Hovoří naléhavou řečí o tom, jak pocit nedostatku pochopení na obou stranách vede pak k vzájemnému odcizování a ničí postupně šťastný život manželů.

Také Alexej a Káta Makarovovi dostali se až k těmto koncům. Jednoho dne přestali být milenci a stali se manželi. A tehdy se postupně Alexejevova dřívější pozornost změnila v chlad mlčenlivého souseda, který si již s Kátou nemá co říci... Musela odvykat jeho dřívějším milým slovům a těžce se začala smířovat zvláště s tím, že ji už manžel vlastně nepotřebuje, nedovede k ní přijít, postěžovat si, říci něco milého. A Alexej, přesvědčený, že ho už Káta nemiluje, stává se k ní ještě uzavřenější a předstírá lhostejnost. Není pak divu, že Kátu její citový zmatek přímo vhná do náruče Alexejevova bývalého přítele Vaganova, který se ze všech sil snaží, aby v něm Káta viděla takového člověka, kterého nenachází ve svém manželovi. Káta je příliš důvěřivá, než aby dovedla prohlédnout jeho skutečný vztah. Vaganov je totiž příliš velký sobec, a u takových existuje vždycky jen láska k sobě a k nikomu jinému. Jiného citu schopni nejsou. Alexej, protože nevěří v lásku, uvázanou na šňůrce, řeší manželský rozvrat tím, že raději odchází, místo aby hledal jeho příčiny v sobě, ve svém chování vůči Kátě a snažil se pomoci jí dostat se z bouře zmatků, které se v ní nakupily. Věří, že v dalekém Mongolsku, kam se dobrovolně přihlásil do armády, nebude Kátě alespoň překážet v jejím štěstí. Těžkou zkouškou projdou oba, než se znovu naleznou a než i Káta prohlédne pravou tvář Vaganova. S tím větší jistotou však teď vědí, že k sobě patří a již nikdy se nerozejdou.

Ani ve smířlivém závěru, stejně jako v celém průběhu hry, neupadá autor nikde do poloh příslušného sentimentu, ke kterému právě tento typ her vždy tolik sváděl. I když problémy vztahu dvou lidí v manželství jsou v životě složitější a širší, než jak se je snaží vyslovit Simonov na divadle, přesto nás bude tato hra vzrušovat a zajímat, neboť se naléhavostí základního problému dotkne každého diváka, každý v ní najde něco, co se dotýká jeho samotného. Vždyť otázky, které hra otvírá, jsou tolik živé a stále neodbytněji se domáhají řešení.

-Ber

KAPITOLKY Z DĚJIN KOSTYMU

JAN KROPÁČEK

17. LEKCE



1889

Jako poslední velký a významný úsek v dějinách módy je období konce minulého století a začátku tohoto století — secese.

Trvá přibližně od roku 1890 — 1910. Secese není správně označení, neboť toto slovo má jiný význam. Znamená vlastně odchod, odštěpení. A secesní móda s rozchodem od vývoje módního nemá nic společného. Snad v architektuře nebo v nábytku by se mohlo mluvit o určitém odchýlení se od běžných tvarů, ale v módě ne. Ta se normálně vyvíjí do tvarů, které se celkem daly očekávat jako vývoj po módě „hončíkové“. Má totiž mnoho společných znaků s módou předcházející. Uvážíme-li nákladnost a nepraktičnost „hončíkových“ šatů, je předpoklad pozdějšího zjednodušení a zlevnění tohoto druhu šatů samozřejmý. Které dámy by stačily jedny šaty na několik let, nebo třeba na jeden rok? A pořizovat si drahé šaty častěji nebylo přece jenom možné. V prvé řadě se dámy zbavily toho nejnákladnějšího, onoho japonského „obi“, v našem případě hončíku. Jinak živůtek a sukně zůstala skoro stejného tvaru. Odpadla ještě přemíra kraječek, zmenšil se počet spodničiek a jenom korset se zvětšil. Prodloužil se přes boky a sešněroval ženu do nemožného tvaru, alespoň z dnešního pohledu. Vzhled dámy v principu měl vypadat následovně:

Malá hlava, nesmírně široká v hrudníku — kulovité rukávy a mohutné poprsí, do nemožnosti úzký pas. Boky širší, ale ne tolik, jako v hončíku, spíše přirozená šíře, sukně se zužuje ke kolenům, obepíná stehna a od kolen se zase rozšiřuje do zvonu. Postava má vlastně vázovitý tvar, ve kterém se nezakrývá linie těla, naopak, ně-

které tvary se zdůrazňují a pomocí šněrovačky přehánějí.

Móda stále nemohla pochopit, že přirozená postava je také krásná a půvabnější než deformace pokroucená. Móda je však vrtolavá a pomalu to dnes přestává opět chápat.

V secesi se objevuje již to, co dnes: každým rokem se mění tvar a módní detaily. Již z těch důvodů musely být šaty levnější. V roce 1888 je vidět ještě na módních obrázcích hončík, i když již malý a téměř zanikající; v roce 1890 hončík zmizel úplně a je jenom našasená sukně od boku k boku, takže tvoří několik záhybů. Rukáv je úzký, šunkový a nasazený na ramennou. V roce 1891 se rukáv krátí a záhyby na sukni mizí. Sukně přechází do malé vlečky. V roce 1892 se rukávy začínají nadýmat do balonovitých tvarů a sukně je již úplně hladká. V roce 1894 jsou již rukávy obrovské, větší než celé tělíčko a sukně se začíná více rozšiřovat. O rok později se dáma zešněrovala do nemožnosti, o co ubrala v pase, o to rozšířila rukávy, tedy zase do nemožnosti, rozšířila sukni a prodloužila šlep. V roce 1896 rozšířila ještě více sukni, takže se začala stříhat zvonově, potom si k tomu přibrala a zvětšila zdobení na krku, zdobení krajkami, zničila několik křečích a švadlen a patrně i svého manžela, neboť v roce 1897 se náhle dáma objevila na ulici bez širokých rukávů, bez vlečky a s jednoduchým zdobením. O rok později se rukáv zúžil k těsnému obepnutí celé ruky a krajkové zdobení mizí téměř úplně. V roce 1898 dojde k takovému



1899



1895



1897



M. Gorkij, Nepřátelé. Národní divadlo v Praze 1952 (režie A. Kurš). Snímek Drbohlav

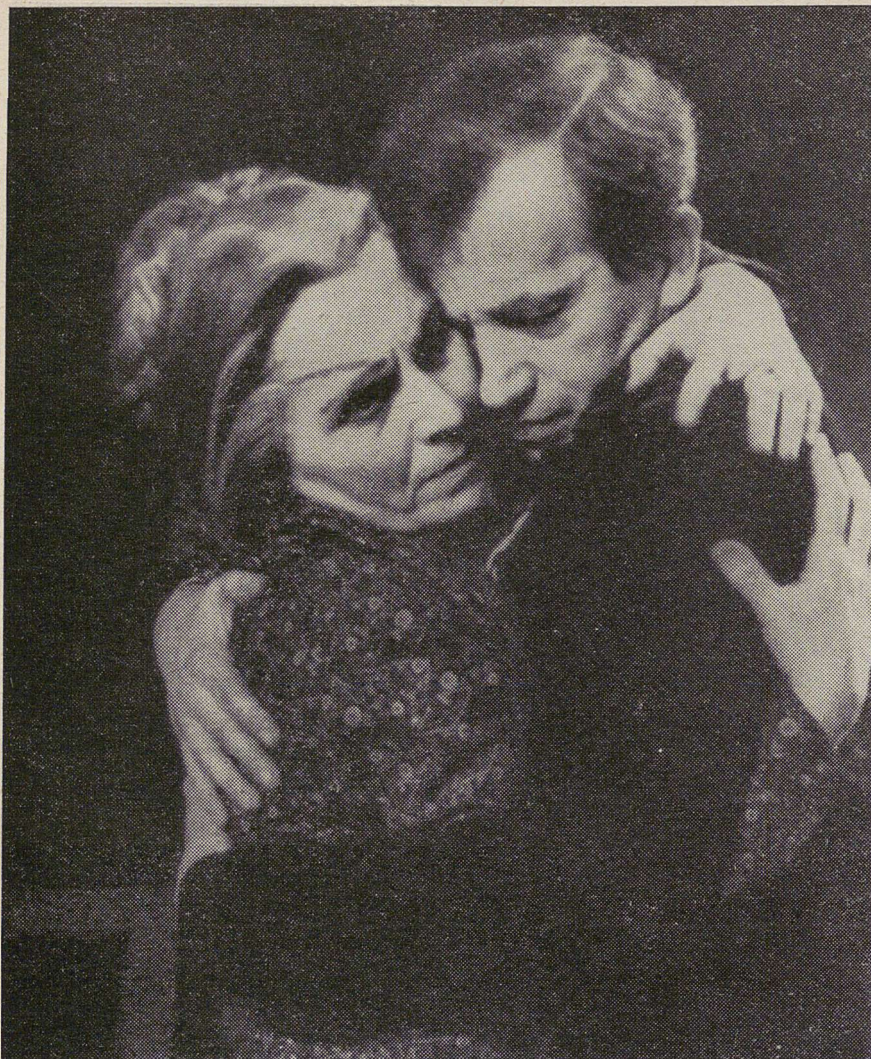
zjednodušení šatů, že je to až neuvěřitelné. Stačilo by zkrácení pod kolena a mohou se některé šaty nosit i dnes. Toto zjednodušení však dlouho netrvá a dojde opět k dalšímu rozmnožování ozdob, jsou různé tvary rukávů, délky vleček atd. K největším výstřednostem dojde v kloboucích. Klobouková fantasie vyvrcholí v roce 1910, kdy dámy opět začnou omdlávat pod tíhou klobouku, na kterém mají celou zahradu. Secese v dámské módě je doba opravdu výstřední a nelze se řídit přesně módními předpisy toho kterého roku. Konečně tím se také každá dáma neřídila. Buď na to neměla, nebo jí ten rok nedošly ještě módy, nebo jí předepsané tvary neslušely a dáma si je upravila podle svého vkusu. Konečně, to se děje i dnes, neboť oblékání je věc vlastního vkusu. Co se líbí jednomu, nemusí se líbit druhému. Proto není nutné znát přesně, co se který rok v módě předpisovalo. Nutno pouze brát základní tvary a typické pro jednotlivý úsek doby. Secesi rozdělíme podle základních znaků na tři druhy: na secesi s balonovými rukávy, na secesi s úzkým rukávem a na secesi dvacátého století.

Balonové rukávy můžeme tedy počítat od roku 1892 až 1896. V této době se šaty příliš nezdobily, pouze zdobným štepem a jednoduchým sámkem, jedině náprsenka byla zdobnější, vykládaná krajkou, nebo jemně skládanou draperií nebo vyšíváním. Hlavní ozdobou byly tedy tvary, obrovské rukávy a ze staženého, úzkého pasu

vycházející dlouhá sukně až na zem, zvonová a přecházející do malé vlečky. Klobouk se ovšem postupně lety zvětšoval. V roce 1892 byl malý, posazený na vrchol účesu, ale v roce 1896 byl již široký, zdobený stuhou a zaručeně nějakým vycpaným ptákem. Jedině rok 1896 byl nejnákladnější, kdy došlo k velkému zdobení šatů a proto se začínalo upouštět od bohatosti tvarové. Druhé období secese je nákladné právě ve zdobení. Jak isem již řekl, zmizel úplně široký rukáv a poměrně široká sukně. Ale začíná se zase objevovat krajkové fiží, zdobení volánky, množství sámků na sukni, umné a i nevkusné štepování sukně i živůtku. Začíná se také vyskytovat nový materiál. Zatím co do roku 1896 se používalo ponejvíce pevného sukna a vlněných, nádherných šatovek, začaly se po tomto roce vyskytovat ripsy, těžké hedvábní a šaty s kombinovanými materiály. Obvyklým oblečením se stala vlněná sukně a blůza hedvábná nebo z lehké vlny. Dvojmateriálové šaty začaly být velkou módou. A tak nebyly-li šaty z dvojho materiálu, bylo alespoň zdobení z jiného materiálu (nejčastěji to byl samet, atlas, taft a hedvábní). Ke kytkám a ptákům na kloboucích přibýly kytky a kožešiny na šatech. Konečně původně levné honzíkované šaty docházely opět k nedostupným cenám a muselo přijít k další reformě obleků. Přichází secese dvacátého století, ale o té až příště.

Vám, kteří sledujete lekce Jana Kropáčka, oznamujeme, že současně vydalo nakladatelství Orbis obrazovou publikaci „Architektura, nábytek, kostym a ornament na jevišti“ autorů akad. malíře Richarda Landera a dr. Věry Remešové. Kniha, kterou se zájmem přijme každý divadelník, má své těžiště v názorné složce kresebné. Obsahuje 48 obrazových tabulí s typickými ukázkami jednotlivých stylů všech dob, od starého Egypta až po secesi. Kresby, které jsou spolehlivým pramenem, poskytujícím souhrnné poučení o celé oblasti slohového materiálu, se stanou nejen pomocníkem při výběru výtvarné náplně divadla při scénování loutkových a ochotnických představení, ale mohou být i základním východiskem při studiu umělecké historie na odborných školách. Hlavním posláním knihy ovšem zůstává pomoc a doslova služba potřebám divadla. Jevištní výtvarník, především v ochotnickém divadle, tu najde při řešení všech svých problémů jasnou odpověď a bude mít ušetřeno hledání a vybírání z reprodukcí dobových dokladů. Obrazová část je doprovázena vysvětlujícím textem, slovníčkem cízích výrazů a přehledem odborné literatury. Úvod napsal V. Cinybulk. Stran 152 včetně 48 celostránkových tabulí, brož. 25 Kčs.

Při této příležitosti odpovídáme současně na četné dotazy: Speciální prodejna divadelní literatury KNIHA v Praze I, Staroměstské nám. 16, telefon 221787, vyřídí ochotně vaše objednávky přímo i zásilkou na dobírku.



*M. Gorkij, Matka. Městská divadla pražská 1946 (režie J. Frejka)
Snímky Drbohlav*



M. Gorkij, Dostigajev a ti druzi. Městská divadla pražská 1948 (režie J. Frejka)

FUČÍK O GORKÉM

Znal a miloval život. Proto tolik nenáviděl všechno a každého, kdo zblátočoval život v živoření. Nenáviděl carské Rusko, protože to byla špína, protože to bylo temno, protože to byla hrůzná nesvoboda, a on chtěl široké, čisté a světlé prostory pro nové lidi. Žádný ruský spisovatel neřekl nikdy tak jasnou pravdu o carském Rusku a jeho měšťáctvu, o jeho dělnících i mužicích jako Maxim Gorkij. A jeho pravda byla účinná, protože byla bojovná. Nikdy jen nekonstatoval, nikdy se jen nedíval, vždycky bojoval. A proto nemohl být měšťákem.

Jako tulák bloudil po širé Rusi a hledal oporu pro svůj boj. Nalezl Lenina, nalezl bolševiky, nalezl revoluční proletariát. A ihned spojil svůj boj s proletářskou revolucí. Na počátku tohoto století vykonal cestu, po níž téměř po třiceti letech prošel i Romain Rolland i mnozí jiní velcí duchové soudobé kultury se zpožděním, protože nebyli tak spojeni s lidovými masami jako Maxim Gorkij od samého začátku svého růstu.

Spojení s lidovými masami dalo Maximu Gorkému neobyčejnou sílu. Spojení s lidovými masami dalo světové literatuře slavné knihy Gorkého. Spojení Maxima Gorkého s lidovými masami dalo světové literatuře i slavné knihy jiných spisovatelů. Neboť Maxim Gorkij byl učitelem nových spisovatelských pokolení a učil přitom i mnohé velké spisovatele-vrstevníky.

Byl nesmírně citlivým k sovětskému životu. Uvědomoval si stále každé jeho hnutí, každou jeho změnu k lepšímu a chápal je nejen jako současník, ponořený do dějin tak hluboce, že je nepřehlíží, ale také jako moudrý myslitel, který je pozoruje z dějinného odstupu, ví už, co v nich je také historické ceny, a ví, co budoucí mohou očekávat od reagování současníků... Maxim Gorkij — to je veliký inspirátor.

*(Z Fučíkova článku
„Maxim Gorkij“ z r. 1936)*

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

JABLONEC NAD NISOU. Na přípravách oslav Říjnové revoluce se značnou měrou kromě lidových knihoven a domů osvěty podílejí i divadelní soubory. Soubor J. K. Tyl při OV Svazu zaměstnanců ve školství studuje drama Maxima Gorkého Jegor Bulčev a ti druzí a uvede je 6. listopadu v divadle Julia Fučíka v Jablonci n. N. Režii převzal Alfred Ječný z kolektivu pracovníků odboru kultury rady ONV. Kornejčukovu hru Platon Krečet připravuje soubor J. K. Tyl závodního klubu ROH Jabloneckých sklárů v Josefově Dole, ZK TOFA v Albrechticích bude hrát Ostrovského Pozdní lásku; patronem souboru je Severočeské profesionální divadlo v čele s ředitelem Bohušem Portem. Jeden z nejmladších souborů, ZK LIAZ z Rýnovic, studuje Solodárův vaudeville Šefíkovy sad. Dramatický soubor Sokol z Vrkoslavic ukázal dramaturgickou samostatnost: zvolil si Simonovovu hru Příběh jedné lásky. Další soubory v okrese zatím ještě neoznámily konečné rozhodnutí, uvažují o několika sovětských hrách a z ruské klasiky o Ostrovském, Gogolovi a Čechovovi.

Emil Hanf

*

LIBUŠÍN. Několik dopisů se vyměnilo mezi Kladnem a Souší, než se dojednala účast dramatického odboru ČIN závodního klubu ROH dolu Fierlinger II. v Libušíně na divadelním festivalu hornických souborů v Souši. Od toho dne žili členové souboru ČIN jako v horečce. Po několika letech se opět zúčastní festivalu! Proto se připravovali na vystoupení důkladně. Touha obstat v soutěži všech souborů co nejlépe byla velká. Bylo však i trochu nejistoty a obav. Připraví pořadatelé, členové dramatického odboru ZK ROH dolu Vrbenský, všechno tak, jak potřebujeme? Ale obavy byly opravdu naprosto zbytečné. Přátelské uvítání, soudružský stisk ruky, milá pozornost — stejně jako úprava scény — prostě všechno překonávalo očekávání. Nebylo snad přání, které, ještě než bylo vysloveno, nebylo plněno. — V prostředí pěkného divadelního sálu před zaplněným hledištěm byla navázána přátelská družba mosteckých a kladenských horníků — ochotníků. Členové souboru ČIN vystoupili, jako druhý soubor letošního festivalu z Kladenska, s hrou O. Daňka: „Steelfordův objev“. S hrou, která právě v rukou hornického souboru nabyla na síle a jasně ukázala mocnou touhu všech dobrých lidí po trvalém a spokojeném životě a míru na celém světě. Stejně přátelská byla i beseda po vystoupení. Mnoho se hovořilo. Nejen o vystoupení souboru a jednotlivých jeho členů, ale hovořilo se i o zkušenostech, práci, potížích a bolestech ochotnických souborů. — Opravdu těžko se odcházelo z tak milého prostředí, jež dokázali Soušští vytvořit. Ale bylo to loučení, které

není na dlouho. Vždyť za několik týdnů vystoupí soubor dolu Vrbenský před kladenskými horníky, aby jim oplátkou ukázal práci svého souboru. Navázaná družba a přátelství neskončí jen u jednoho vystoupení. Budou následovat další a další, aby se navázané přátelství stále víc upevňovalo. Na paměť prvního kroku k navázání spolupráce obou souborů bude umístěn v sále ZK ROH dolu Fierlinger II. dar Soušských — soška horníka a čestné uznání za účast na divadelním festivalu hornických souborů v Souši.

*

ŽATEC. O životě na ochotnické scéně v Žatci se mimo hranice okresu mnoho nepsalo. Proto si myslím, že několik řádek v našem časopise o činnosti žateckých ochotníků nemůže škodit. — Žatečtí rozhodně nespí! Po důkladnějším pozorování života v našem městě zjistíte, že jsou to právě ochotníci, kteří mu velkou měrou a s úspěchem dodávají kulturní náplň.

Žatečtí nezaháleli ani v době předválečné. S úspěchem studovali a hráli české hry v tom ryze německém městě. Ochotnické divadlo v té době bylo střediskem národního života, výchovy a zábavy české menšiny v Žatci. A nesložili ruce do klína ani po roce 1945. S novými lidmi z různých konců naší vlasti i ze zahraničí začali znovu pracovat a za 12 let od roku 1945 udělali velký kus záslužné práce. Žatecké obecenstvo za tuto dobu vidělo řadu zdařilých inscenací různých souborů, na příklad Sokola, gymnasia a v poslední době Dramatického souboru DO v Žatci, souboru „Směr“ při VHŠ a souboru 11leté střední školy v Žatci. V minulé sezóně byla provedena řada vesměs dobře nastudovaných her. Repertoár souborů byl rovněž úspěšný; střídaly se hry našich i světových klasiků, hry současných autorů i hry sovětské. Na jaře letošního roku vyhrál soubor DO v Žatci okresní kolo soutěže LUT a byl zařazen do skupiny „C“ v Ústeckém kraji. Jako soutěžní hru uvedl tento soubor současnou hru z nemocničního prostředí „Pacient 113“ od P. Karvaše. V příštích letech budou Žatečtí bojovat ze všech sil o dosažení nejvyšší pocty — o účast na celostátní přehlídce ochotnických souborů. Podmínky k tomu mají dobré — moderní divadlo a pevnou vůli. A že hrát umějí, to nám v příštích letech jistě dokáží také.

-jtc-

*

HORNÍ BRANNÁ. Zámek v Horní Branné, jehož majitelem byl pan Václav Záruba z Hustiřan, byl v letech 1627—28 posledním útočištěm J. A. Komenského před odchodem z vlasti. Zde prodlévala i mladičká Kristina Poniatovská. Dívka mívala v bolestivých nervových záchvatech vidění a předpovídala českým vyhnancům brzký návrat do vlasti. I sám Komenský

v těchto tragických chvílích uvěřil jejím věštbám a s vírou ve šťastný návrat opustil milovanou vlast. Hornobranský rodák a dlouholetý divadelní pracovník Antonín Kubánek zvolil si tento málo známý úsek života J. A. Komenského jako námět své hry „Kristina Poniatovská“. Její první provedení svěřil dramatickému kroužku Tyl při OB. S láskou a nadšením studovali ochotníci Kubánkovu hru, jejíž premiéra se konala v neděli 29. září v rámci oslav velikého učitele národů J. A. Komenského na Jilemnicku. Představení, jehož režii měl Jiří Havel st., sledovali návštěvníci, zaplňující divadelní sál do posledního místa, s velkým zájmem. Hrlo se v působivé scéně, kterou navrhl ing. Liška a postavil Jiří Buchar. Z dobře sehraných rolí vynikly zvláště obtížná postava Kristiny Poniatovské (E. Mejsnarová) a rotmistr Martinecký (Fr. Koudelka). Hra „Kristina Poniatovská“ ve zdařilém provedení hornobranských ochotníků byla důstojným zakončením krajských oslav velikána našeho národa v obci s bohatou kulturní tradicí.

V. Kmínek

*

HODONÍN. Stále se volá po dobré detektivní hře. Do malého výběru her tohoto žánru přibyla nová, německá — Premiéra se odkládá od A. G. Petermanna. Je to tříaktová kriminální hra z divadelního prostředí, má dobře psychologicky prokreslené postavy a zajímavé zápletky, je dramatická i humorná. Ve hře jde o to, objasnit vraždu herce Gorského a dopadnout špiony, kteří pašují výsledky výzkumů solného kombinátu do západního sektoru Berlína. Při dobré inscenaci divák opravdu do poslední chvíle neví, kdo je pachatelem. Hra existuje v divadelní a pozdější rozhlasové verzi, která je lepší. Proto jsme divadel-



Scéna z III. dějství hry A. G. Petermanna Premiéra se odkládá, kterou uvedli ochotníci z Hodonína



Záběr ze Stehlíkovy Selské lásky v provedení souboru Vltavan DO v Týně nad Vltavou

ní text doplnili podle rozhlasové úpravy. Soubor byl složen z ochotníků místních závodních klubů Nafta a Jihomoravská armaturka, učňovského domova cihlářské školy, loutkářského odboru a dosud neorganizovaných ochotníků z někdejších spolků. Všichni spolupracovali v krásné shodě, vzájemně si radili a dílo se podařilo. Při odborných věcech radil velitel zdejší okresní stanice SNB. Soubor byl ve spojení s oběma německými autory (pod pseudonymem A. G. Petermann se totiž skrývají A. Neumann a G. Peterzani, spisovatelé a divadel-

níci z Berlína), kteří chtěli dokonce přijet na premiéru. Hrál se pod záštitou SRPŠ A. S. Makarenka v Hodoníně a vysoký čistý výtěžek byl věnován k zakoupení hraček, školních potřeb atd. Hra byla provedena nejen v Hodoníně a okolí, ale i na blízkém Slovensku. Československá ochotnická premiéra vyzněla po všech stránkách úspěšně.

Z. Janda

*

TÁBOR. Táborští ochotníci začali oslavy svého stého výročí zároveň k letošním oslavám 40. výročí Velké říjnové revoluce. Uspořádají v listopadu šestý večerní divadelní festival, na kterém vystoupí tyto jihočeské soubory: Jindřichův Hradec (Arbuzov „Dům na předměstí“), Písek (Šrámek, „Stříbrný vítr“), ČSD Tábor (Jirásek, „Emigrant“), Týn nad Vltavou (Martínek, „Jakub Oberva“), Sezimovo Ústí (Ostrovskij, „Vinníci bez viny“), a jubilační soubor n. p. Elektroisola v Táboře (Jirásek, „Lucerna“). Uvedený festival je prvním podnikem toho druhu v Táboře a právem vzbuzuje zájem nejen ochotnictva, ale i obecnost, které bude mít příležitost srovnávat úroveň domácích souborů se soubory z jiných měst svého Československého kraje.

jz

*

85 LET OCHOTNICKÉHO SOUBORU V OLOMOUCI

Nejstarším ochotnickým divadelním souborem v Olomouci, který ve dnech 26. a 27. října letošního roku oslavil 85. výročí svého trvání, je „Jednota divadelních ochotníků besedních v Olomouci“, přeměněná v roce 1950 na Divadelní odbor ZK ROH Mototechna, n. p. v Olomouci. K jejímu založení roku 1872 vzešel podnik z Občanské besedy, vzniklé ze

Slovanského čtenářského spolku v Olomouci. Zprvu se hrávalo v prostorném divadelním sále, zřízeném v přízemí budovy tehdejší Občanské záložny v Olomouci na Dolním náměstí (nyní náměstí Rudé armády). Od roku 1888 přenesla Jednota svůj stánek do malého sálu České besedy v nově postaveném olomouckém Národním domě a po čtyřletém urputném zápase s městskou radou do velké dvorany tohoto Národního domu.

Velmi pilně a s úspěchem se hrávalo v letech 1873—75 za režiséra Hynka Hodana. Zcela nepatrná činnost byla vyvinuta v letech 1876—89. Hry nebyly pečlivě studovány a politické třenice způsobily úplný vnitřní rozklad. Nový život do Jednoty vnikl roku 1891 a její činnost vyvrcholila až v roce 1898. Tehdy se hrávalo skoro každou neděli. Od roku 1906, kdy režie byla svěřena nadšenému ochotnickému pracovníkovi V. Volánkovi, dosáhl soubor takové dokonalosti, že si mohl zvát pro titulní role svých nastudovaných her Mistra Ed. Vojana, Karla Želenského, Marii Laudovou-Horícovou, Richarda Schlaghamera, Josefa Šmahu, Evu Vrchlickou, Leopolda Dostálovou, Růženu Naskovou, Zdenku Rýdlovou-Kvapilovou, Miloše Nového, Emu Pechovou a Jaroslava Vojtu. Mimo tyto význačné umělce naší přední scény byla od roku 1906 stálým hostem Jednoty opera Národního divadla v Brně, od roku 1913 činohra Národního divadla v Praze a v roce 1916 a 1917 také jeho opera. K pravidelným zájezdům si Jednota ještě zvávala i osvědčené divadelní společnosti a ochotnické družiny.

Po státním převratu v roce 1918 se Jednota omezila ve své činnosti ve vnitřním městě na míru nejmenší, avšak zahájila úspěšnou zájezdovou činnost do okolí Olomouce, zejména pak do českých menšin v našem tehdejší nemeckém pohraničí. Významný zájezd byl uskutečněn v roce 1932 do Vídně, roku 1934 do Bánské Bystrice na Slovensko a v letech 1933, 1934, 1935 do Hronova.

Stejně jako jiným českým ochotnickým spolkům, korporacím a stálým divadlům, byla i Jednotě na sklonku nacistické okupace zakázána její záslužná osvětová činnost, v níž mohla pokračovati až po osvobození naší vlasti vítěznou Rudou armádou a po překonání různých překážek teprve v roce 1947 jako Volánkova Jednota divadelních ochotníků besedních v Olomouci a od roku 1950 jako Divadelní odbor ZK ROH, n. p. Mototechna v Olomouci. Inscenací zdramatizovaného Makarenkova románu „Začínáme žít“ odbor jasně vyjádřil, že svou přeměnou začal žít odborářsky a hrát divadlo pro pracující lid. Mimořádného úspěchu bylo dosaženo hrami „Třicet stříbrných“ a „Koho tlačí bota“.

V poslední době vypomáhal odbor nastudovanými pohádkami, zvláště pak pohádkou „O slunečníku, měsíčníku a větrníku“, Krajskému oblastnímu divadlu v Olomouci, pod jehož patronací hraje, uspokojovat četné dětské návštěvníky.

Josef Valihrač

PRÁVĚ VČAS



**Slosování
10. prosince 1957**

a další výhry, celkem

17.500.000-Kčs

MORAVSKÁ TŘEBOVÁ. Do pamětní knihy Lidového divadla J. K. Tyla byla zapsána tato slova: „Tím více tedy patří dík a zásluhy těm, kteří po své práci ze svého volného času trpělivě ku prospěchu všech občanů jsou nositeli naší národní kultury, našich tradic.“ Tato krásná slova zapsal ministr vnitra s. Rudolf Barák, který se účastnil oslav 700letého výročí založení našeho města. Jistě jsou to slova povzbudivá pro nás všechny a zavazují nás ještě k větší a

intenzivnější práci. To však na okraj. Soubor znova nastudoval divadelní hru J. K. Tyla „Kutnohorští havíři“ pro oslavy, které vyvrcholily 21. a 22. září. Při slavnostním zasedání MNV bylo předáno Lidovému divadlu J. K. Tyla „Čestné uznání za úspěšnou ochotnickou činnost“ a pamětní medaile k 700. výročí založení města. Jistě nás to všechny velice potěšilo, že o naší práci už ví i místní národní výbor a tuto práci ocenil. Vyslovujeme dík.

Josef Holec

DĚJINY DRAMATU V KOSTCE

XI.

RUSKÉ DIVADLO

I na ruském území existovaly obřady přírodních pohanských kultů, z nichž se vyvíjí divadelní představení; upozorníme jen na silné theatrální zvyky svatební, na obřadný rituál při jarním vyhánění skotu na pastvu a pod. Ale nenacházíme jen tyto zárodečné formy divadla. Roku 1648 nakazuje car Alexej Michajlovič, hroze ranami holí a vypovězením do pohraničí, „v domech, na ulicích a v polích nezpívají písně, večer se neshromažďovat, netančit, netleskat, do dlaní nebít a her neposlouchat... bezbožných představení se nezúčastňovat a bezbožných her nehrát... takovými špatnými a nezákonnými věcmi duši svoji nehubiti, ličidel a obleků pohanských nepoužívat.“ Svědčí tento nevládný zákaz o dvou faktech: že divadlo existovalo a bylo v lidu velmi oblíbené (neboť proč by jinak carský patent vyházel?) a že bylo v kruté nepřízni vládnoucích kruhů a církve; proto neexistuje oficiální divadlo, proto nejsou dokumenty o divadelním vývoji, proto pro běžnou divadelní historii začíná ruské divadlo až od data 17. X. 1672, kdy pastor Gregori předvedl carskému dvoru zdramatisované biblické výjevy ve stylu kočovného německého divadla, nepochybně dost příšerném. Zdá se mi, že by bylo daleko zajímavější sledovat linii lidového divadelního projevu než ony nejdřív poněmčelé, později pofrancouzštělé divadelní pokusy pod patronací carů, ale divadelní historie je v prvním případě beznadějně nemá.

Po prvních pokusech německého pastora Gregoriho dvorská divadelní představení na čas přestala. Pokoušel se je obnovit Petr Veliký: pozval si ke dvoru Němce Kunsta, ale ten mu předváděl zas jen málo „kunstovný“ repertoár německých kočovných herců a vůbec nesplňoval Petrovy představy o divadle jako propagandistickém nástroji jeho tvrdě pokrokařské politiky.

To byl konec s německou inspirací ruského divadla; Petrova dcera, carevna Jelizaveta Petrovna, začala s horlivostí a důsledností hodnou lepší věci napodobovat Francii, to ovšem znamená i francouzské divadlo: začíná se hrát Corneille, Racine, Voltaire i jejich domácí napodobitel A. P. Sumarokov (1718—77, kromě epigonských tragedií psal i realistické, satiricky zaměřené frašky). A pak dojde k zajímavé události, která signalizuje, jak bohatý náboj divadelnosti byl dole, v lidu a středních vrstvách — a že ta uměle roubovaná divadelní kultura dvorská by to bez nich nikam nepřivedla. Mladý jaroslavský kupec Feodor Grigorjevič Volkov dostal se na jedno takové dvorské představení, to mu učarovalo, zůstal v sídelním městě studovat divadlo, pak se vrátil domů, sestavil soubor a hráli. Hráli tak dobře, že si je carevna pozvala ke dvoru a přesně za deset let po prvé Volkovově návštěvě petrohradského divadla je z členů Volkovova souboru carským výnosem (30. VIII. 1756) vytvořeno první profesionální divadlo ruských herců pod vedením Sumarokovova.

Dramatiky tohoto prvního období ruského divadla jsou vedle Sumarokova (a samotné Kateřiny Veliké) D. I. Fonvizin (1745—92) a I. A. Krylov (1768 až 1844). Fonvizinův Mazánek, hra útočící na příživnictví šlechty a idealisující dobu Petra Velikého, je ouverturou budoucího rozmachu ruské dramatiky. Ze satirických komedií Krylovových znají čeští diváci Módní závod (hráno u nás jako Modes-robres), trvalejší literární hodnotu má však Krylovovo dílo bajkařské.

Skoro současně s objevením prvních úryvků Gribojedovova Hoře z rozumu otevírají se v Moskvě dva divadelní stánky, dílny, v nichž vyrostle nejen generace geniálních herců, ale i geniálních dramatiků. Hlavně v prvé z nich: v Malém divadle (1824). Velké divadlo (Bolšoj teatr, 1825) bude vždycky víc jevištěm pompěsních baletů a oper cizích značek a jeho národní význam vzroste teprve s rozvojem ruské národní hudby. Je to Malé divadlo, kde spatří světlo ramp dramata Gogolova a Ostrovského, herecky dotvořené Ščepkinem a Sadovským. Před těmito představiteli herectví realistického sluší jmenovat romantického tragéda Močalova (zemř. 1848), prvního velkého Hamleta ruské scény, Othella, Coriolana, Mortimera (Schiller: Marie Stuartovna).

Roku 1831 objevuje se po dlouhých censurních průtazích na moskevské scéně Gribojedovovo (1795—1829) Hoře z rozumu se Ščepkinem v roli Famusova. Vášnivě, hořké drama desiluse, odhalení lži, pokrytectví, špíny světa a společnosti. Čackij je v ruském dramatu první bezelstný Mesiáš svobody, čistoty a spravedlnosti společenské, kterému dají poznat, jak naivní, směšný byl

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ

VLADIMÍR SEMRÁD

EPITHETON (z řečtiny) přívlastek — epitheton constans (čti epiteton konstans) — přívlastek stálý: černý les, širý svět, zelený háj atd. — epitheton ornans — přívlastek ozdobný: zlaté vlasy, hvězdné oči, bouřlivý hlas atd.

EPIZEUXIS (z řečtiny) — slohová ozdoba, opakující v jedné větě stejné slovo (na př.: A vyli, vyli divnou věc... „Svatební košile“)

EPOPEJA (z řečtiny) — velká výpravná báseň, také zvaná epos

EPISODA (z řečtiny) — přídavek. Ve starořeckém dramatickém básnictví se episodou označovala vložka, mluvená dialogem, přidávaná ke sborovým zpěvům. Vývojem sborů vymizely a tato vložka se stala vlastním dramatem. — V současné terminologii značí epizoda drobnou roli, obvykle se vyskytující jen v jednom výstupu a nemající vliv na hlavní děj

EREMITA (z řečtiny) — poustevník

ERGO (z latiny) čti ergó — tedy, proto

ERINYE (z řečtiny) čti erynye — bohyně pomsty

ERRATA (z latiny) čti eráta — tiskové chyby, omyly

ERUDICE (z latiny) čti erudyce — znalost, vzdělanost, zvěhllost

ESER — příslušník ruské strany sociálních revolucionářů (SR — es er)

ESPRIT (z francouzštiny) čti espri — důvtip, duch

ESSAY (z angličtiny) také esej — literární úvaha

ETC. — zkratka latinského et cetera — a ostatní, atd.

ETIKETA (z francouzštiny) čti etyketa — soubor společenských pravidel, zvyků a obyčejů

ETHOS (z řečtiny) také etos — mravní základ, etický — mravní

ETUDA (z francouzštiny) čti etýda — cvičení, studie k vypěstování umělecké techniky

ETYMOLOGIE (z řečtiny) — nauka o původu slov

EUFEMIE (z řečtiny) — zjemnění, nahrazení hrubšího slova jemnějším

EUFONIE (z řečtiny) — libozvuk, příjemné znění

EUNUCH (z řečtiny) — kleštěnec, strážce harému

EX LIBRIS (z latiny) čti ex librys — z knih (značka majitele knihy na předsádce knihy)

EX OFFO (z latiny) čti ex ofó — z úřední povinnosti

EX POST (z latiny) čti ex post — dodatečně

EX ABRUTO (z latiny) čti ex abrutó — bez přípravy

EX PRIVATA INDUSTRIA (z latiny) čti ex privátá industrijá — ze soukromé, mimořádné píce

EXAKTNÍ (z latiny) — přesný, dokonalý, důkladný

EXPOSICE (z latiny) — úvod — v dramatu první z pěti částí (exposice, kolise, krise, peripetie, katastrofa), která seznamuje diváka s prostředím, postavami, s prvními příčinami zápletky

EXALTACE (z latiny) — vytržení, opojení

EXAMEN (z latiny) čti egzámén — zkouška — examinátor — ten, kdo zkouší

EXCERPOVATI (z latiny) — vypisovati

EXHORTA (z latiny) — kázání (nábožné)

jeho sen. Sen víry v člověka. N. V. Gogol (1809—52) už se ani s tou vírou nezdržoval. Postavil na jevišti svět, jaký byl: příšernou, bezmeznou tupost, kolotoč zlodějství, korupce, zbabělosti. Tak ho představil v *Revisoru* (1836), v němž našel svou nejslavnější roli Ščepkin (Hejtman) spolu s Osipem Sadovského. V další komedii, v *Zenitbě*, zmínil Gogol trochu krutost své satiry, nicméně ani zde, v anekdotickém příběhu starého mládence prchajícího oknem před nevěstou, neukázal méně tupé omezenosti a zaostalosti carského společenského života. Gogolův význam se rovnoměrně dělí mezi drama a prózu (*Mrtvé duše*), těžiště díla *Puškinova* (1799—1837) je cele v lyrice a epice. Jedinou jeho celovečerní hrou je tragédie *Boris Godunov* (napsaná 1825), v níž se pokouší nahradit klasicistická dramatická pravidla volnou stavbou shakespeareovskou. Ovšem klidná, monumentální stavba Puškinova dramatu má k horké improvizaci Shakespearově dosti daleko. Jako by klasicistický řád vnikl do rozbité dramatické struktury a přemýšlivý klid nastoupil na místo bezbřehé vášně. Thematicky čerpá Puškin z nejdramatičtějšího období ruské historie: vystoupení jednoho z nepravých Dimitrijů na počátku 17. století a jeho politický a vojenský boj s carem Borisem Godunovem. Vedle této velké tragédie napsal Puškin šest „malých tragedií“, krátkých scénických útvarů myšlenkově i psychologicky jemně vypilovaných (jakési dramatické etudy na motiv faustovský, juanovský, harpagonovský, scénku Mozart a Salieri, Hodokvas v době moru, Scény z dob rytířských). Puškinovy divadelní práce stojí stranou cest, jimiž se bude ubírat vývoj ruské dramatiky. Totéž lze říci o veršovaném dramatu mladšího druhu Puškinova, o *Lermontovově* (1814—41) *Maškarádě*. Romantičtější a dramatictější zápletky této tragédie žárlivosti, zasazené do ovzduší společenské prázdnoty a lži, lze, jež vyprovokuje nesmyslné vražedné gesto Arbeninovo — stýká se sice v mnohém s Gribojedovovým *Hořem z rozumu*, nejvíc je v ní však neopakovatelného lermontovského vzduchu, který budou planě napodobovat dekadentní básníci konce století.

Na rozdíl od Puškina a Lermontova, Gogolova ostrá společenská satira, ztvárněná realistickým herectvím herců Malého divadla, zřetelně ukazuje, kudy půjde další vývoj. Dramatickou trilogií A. V. *Suchovo-Kobyлина* (1817 až 1903) — *Svatba Krečinského*, *Proces*, *Smrt Tarelkinova* — zůstáváme na půdě korupce, lži a málo zastíraného lupičství, kam nás zavedl už Revisor. Od anekdotické soudničky, jež je vlastně historií sňatkového podvodníka Krečinského, dospívá dramatik k obudnému obrazu soudní (t. j. i státní) mašinerie, rdousící ve velkém a hlavně tam, kde tuší tučnou kořist. Ale už první, umělecky nejsilnější díl trilogie, nabývá postavou příživníka Raspljujeva grotesknosti téměř gogolovské.

Na realističtější rovinu přivádí sociálně kritickou komedii A. N. *Ostrovskij* (1823—86). První ruský literát věnující se jen divadlu, v nejhodnotnějším jádře svého díla monothematický malíř soudobé ruské společnosti kupecké, pečlivý detailní pozorovatel, který hrůze z „říše temna“ nedává vyrůst v groteskní nadšázku, ale pečlivě ji obepíná realistickým konfliktem, z něhož co chvíli vyřáží v podobě temných, varovných výbuchů. Dramatik *Bouře*, *Lesa*, *Výnosného místa*, *Vlků a ovcí* je českému divákovi dobře znám.

Dalším velkým romanopiscem, věnujícím se dramatu jen příležitostně, je I. S. *Turgeněv* (1818—83); i z těch dramát cítíme, že je víc epickým analytikem než dramatickým syntetikem. Většinu jich napsal na samém počátku své literární dráhy. Naplnil je — alespoň nejlepší z nich: *Starého mládence*, *Venkovanku*, *Měsíc na vsi* — elegickým lyriismem, tesknou náповedí života nicotného. První krok k Čechovovi byl učiněn.

Dramatikem příležitostným byl i největší ruský satirik druhé poloviny minulého století, M. J. *Saltykov-Ščedrin* (1826—89), autor *Dějin jednoho města* a *Obrázků z gubernie*, humorista bez úsměvu, bezohledný odhalovatel zvířecílosti carského režimu. Ve *Smrti Pazuchinově* navázal na gogolovskou tradici satirické komedie bez úlevného konce; pár lidských bestii tu čeká na dědictví a starý Pazuchin ne a ne umřít. „Pane Bože, to je nuda. Tenhle celý život umírá a pořád neumře. Jak to, že ho ještě neomrzelo žít!“

A ještě jeden více prozaik než dramatik nás čeká na naší cestě dějinami ruského dramatu. Autor *Vojny a míru*, *Anny Kareniny*: *Lev Nikolajevič Tolstoj* (1828—1910). Ze tří jeho nejvýznamnějších dramatických děl jsou dvě tragédie (*Vláda tmy*, *Živá mrtvola*) a jedna komedie (*Plody vzdělanosti*). Ostřeji než ve svých románech, ovšem s menším uměleckým úspěchem, kritikuje tu Tolstoj soudobou ruskou společnost, ukazuje na příšerné konce lidské bídě i na pavzďelanost lepších vrstev.

Docházíme k A. P. *Čechovovi* (1860—1904), jenž je po Gogolovi prvním autorem, u něhož prozaické i dramatické dílo stojí v naprosté umělecké rovnováze. Básník-vytušitel konce staré carské společnosti, vášnivý analytik promarněného života, z něhož vydolovává i ten nejmenší střípek dělného činu a snu, který by ukazoval dál, do budoucna.

Racek, *Strýček Váňa*, *Tri sestry*, *Višňový sad* — to je čtveřice jeho slavných dramát, vedle nichž se těší živému zájmu současného divadla i serie bystrých, satirických aktovek (*Medvěď*, *Bankovní jubileum* a j.). A vyslovujeme jméno Čechovovo, nemůžeme nevyslovit jméno divadla, které ho objevilo a učinilo slavným: Stanislavského MCHAT (založeno 1898). S MCHATEM a druhým jeho autorem, *Maximem Gorkým*, překračujeme však už hranici dvacátého století, která je mezní hranicí našeho stručného kursu. Jen tolik závěrem: MCHAT dovršuje realistickou tradici započatou hereckým dílem Ščepkinovým. Není a nemůže být ovšem ustrnulým definitivním tvarem, cestou, na níž neexistují křížovatky.

JINDŘICH ČERNÝ



Z HRONOVSKÉHO PŘEDSTAVENÍ
ARBUZOVY HRY
„DŮM NA PŘEDMĚSTÍ“
(foto Minc)

Vydává ministerstvo školství a kultury
v nakladatelství Orbis,
národní podnik, Praha 12, Stalinova 46
Řídí redakční kruh
Vedoucí redaktor Jiří Beneš
Redakce: Praha 12, Stalinova 3
telefon 226145—49
Vychází v polovině každého měsíce
Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs

Tiskne Orbis,
tiskařské závody, n. p., závod č. 1,
Praha 12, Slezská 13

Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS)
A-13103

OBSAH

Velké drama na scéně dějin	241
L. Kłosová: Jak se u nás hrávali ruští dramatikové	242
S. Dolanská: Raketa	243
L. Daneš: V obklíčení	244
V. Sochorovská: Ještě na známou notu	245
Dejte nám dobrou hru pro děti	246
J. Trojan: Co byl Voice-band E. F. Buriana?	247
J. Režný: Nejen ve Strakoncích	249
Afera Propas	250
P. Vavruha: Konferenciéři a lidové vy- pravěči v Hradci Králové	251
Diskuse o práci soutěžních porot a di- vadelní kritice:	253
Mil. Benda	254
Dr. Z. Kokta	254
Zd. Brychta	254
C. Bláha	254
P. Grym: Živý odkaz Lad. Stroupež- nického	255
Náš typ	257
J. Kropáček: Kapitoly z dějin kostymu	258
J. Fučík: Maxim Gorkij (Výňatek)	260
Z ochotnického života	261
Náš slovníček	263
J. Černý: Dějiny dramatu v kostce, XI (Ruské divadlo)	263

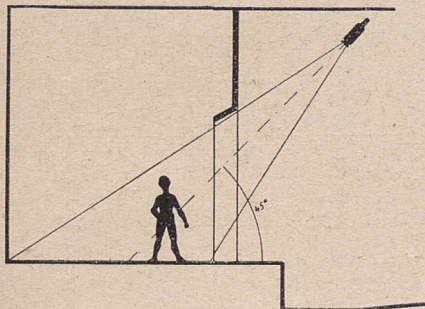
Na II. str. obálky Drbohlavův snímek, na
III. rubrika Starý sál — nové divadlo, na
IV. obrazový doprovod k Dějinám dramatu
v kostce. — Toto číslo mělo redakční uzá-
věrku v polovině října, vyšlo dne 18. listo-
padu 1957.

OSVĚTLENÍ HRACÍCH PLOCH

Nejpodstatnější chybou při instalaci světelného parku jeviště — bohužel také nejčastější chybou — bývá nedostatečné rozlišení světla pro hrací plochy a světlo pro efekty. Totiž většina aparátů je schopna vytvořit různé efekty, to je vyzdvihnout detail ať herce či dekorace, ale není schopna osvětlit celou postavu herce, skupinu nebo dovolit pohyb ve světelném kužlu jediného aparátu bez sledování. Nevhodně rozmístěné aparáty mohou způsobit to, že při zapojení celého osvětlovacího parku je na jevišti tma, rozbitá ostrými šlehy světla, které způsobují na scéně chaos, jmenovitě při pohybu herců.

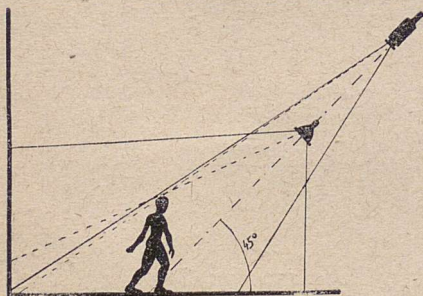
Osvětlení hracích ploch podobné vlastnosti mít nesmí. Jeho základ musí tvořit světlo dopadající na podlahu jeviště v úhlu 45° z dostatečné vzdálenosti.

Úhel asi 45° je nutný proto, že v tomto osvětlení nejlépe vyniká plastika lidské tváře a postavy i plastika předmětů, nábytku a plastické dekorace. Stíny vržené lidmi a předměty v tomto světle stojícími dopadají z velké části na podlahu jeviště. Světlo proudící pod tímto úhlem nedopadá v pozadí jeviště na prospekty a horizonty. (Obr. č. 1.)



Obr. č. 1

Dostatečná vzdálenost světelného zdroje od osvětlovaného předmětu je neméně důležitá. Zajišťuje dostatečně velký kužel světla, který nelze nahradit použitím aparátu se širokým světelným kužlem, protože tyto aparáty — chceme-li zachovat výhodný sklon 45° — tvoří ohromné stíny a většinou nežádoucím způsobem osvětlují pozadí scén (prospekty, horizonty i jinou dekoraci). (Obr. č. 2.)



Obr. č. 2

Má-li světlo určené pro hrací plochy splňovat všechny uvedené podmínky, musí být světelné zdroje umístěny bezpodmínečně mimo prostor jeviště — v hledišti. Instalace reflektorů mimo prostor jeviště bývá zpravidla obtížná a pro zachování vzhledu hlediště neoblíbená.

Ideální instalace by znamenala postavit u stropu hlediště žlab kryjící lávku pro osvět-

STARÝ SÁL NOVÉ DIVADLO

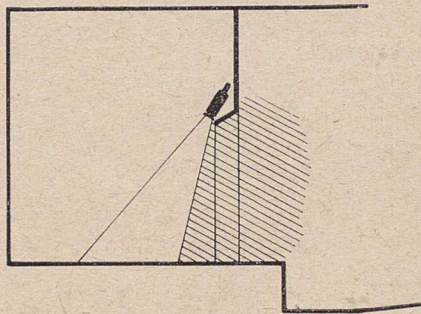
JINDŘICH DUŠEK

lovače i reflektory, aby bylo možné obsluhovat aparáty i během představení.

Někdy je možné krýt reflektory umístěné na kovové trubce pouze panelem a počítat s tím, že obsluha během představení není možná. Obvykle pro technické potíže provedení musí zůstat trubka s reflektory nekrytá a vzhled hlediště je obětován potřebám jeviště.

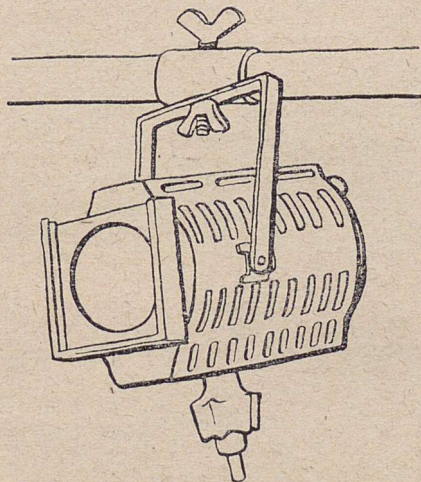
Také boční lóže může být použita jako stanioviště reflektorů, ale působnost reflektorů z lóže bývá poněkud omezenější.

Nejsou-li mimo jeviště instalovány žádné aparáty, vzniká mimo dříve uvedené nedostatky ještě tmavý, ničím neosvětlený prostor v portálu a na předscéně (obr. č. 3).



Obr. č. 3

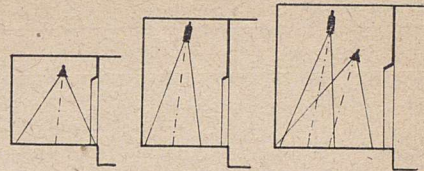
Reflektory se montují na nosné kovové trubky pomocí posuvných prstenů (obr. č. 4), aby byla zajištěna jejich největší možná pohyblivost.



Obr. č. 4

Pomocnou složku osvětlení hracích ploch tvoří světlo na dosvícení prostoru v hloubce jeviště. Jsou to aparáty zavěšené na tahu a skloněné skoro kolmo k podlaze jeviště.

Druh reflektoru volíme podle velikosti a výšky jeviště. Při nízkém provazišti používáme reflektorů širokoúhlých, při vysokém reflektorů závesných (portálových). Na větších scénách instalujeme oba druhy aparátů (obr. č. 5, a, b, c).



Obr. č. 5

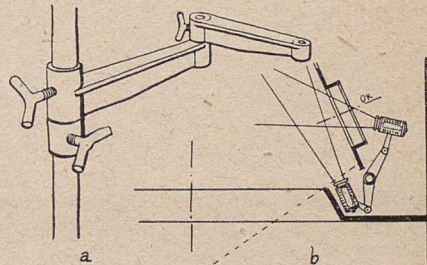
Osvětlení pro efekty

Přesná hranice mezi osvětlením pro efekty a osvětlením hracích ploch není. V mnohých případech lze osvětlení pro efekty použít k nasvícení hracích ploch a naopak. Zásadně musíme však dříve popsané rozmístění světelných aparátů definovat jako daleko výhodnější pro osvětlení hracích ploch a nyní popisované stanioviště jako výhodnější pro efekty.

Osvětlení pro efekty můžeme rozdělit na stabilně instalované (v portálu a na osvětlovací lávce na jevišti) a přenosné (reflektory všech druhů na stojanech), umístované podle potřeby určité hry.

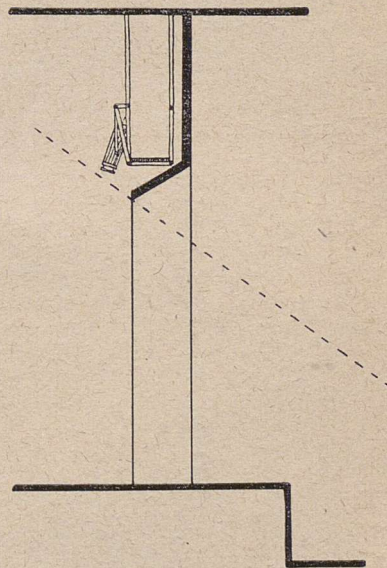
Nejvyšší možná použitelnost pevně instalovaných aparátů pro efekty je v jejich pohyblivosti a snadné obsluze, protože právě světla pro efekty podléhají největší proměnlivosti během hry, někdy i během obrazu.

Reflektory v prostoru bočních dílů portálu mohou být umístěny buď na plošinkách, na které je přístup po žebříčku, nebo na tyčích, se kterými jsou spojeny kloubovými nosníky (obr. č. 6 a, b). Osvětlovací lávka probíhá



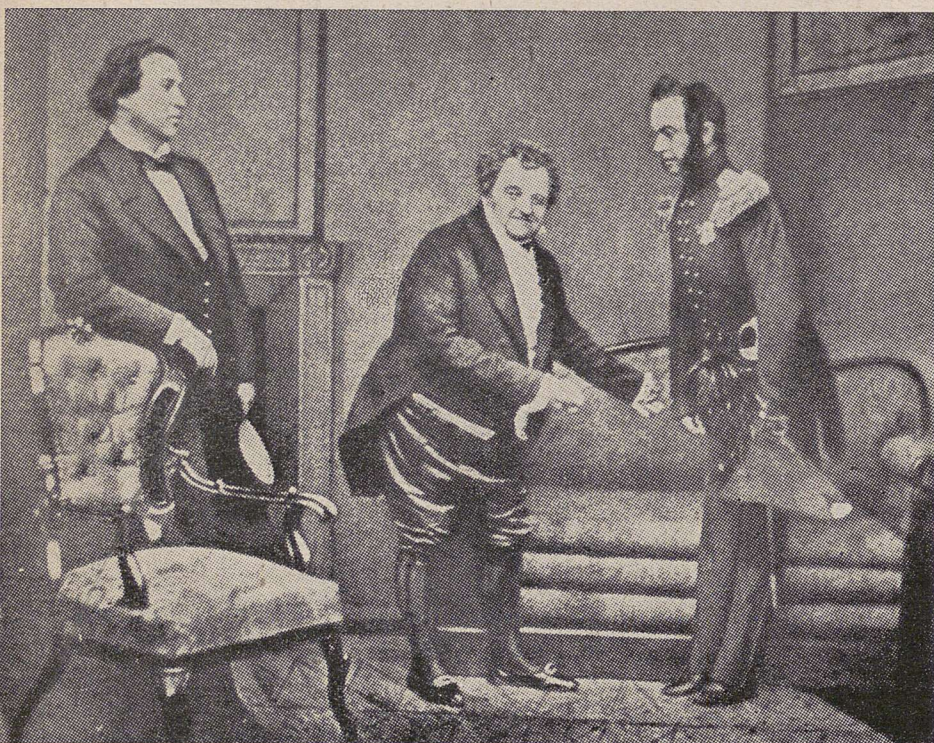
Obr. č. 6

nad portálem přes celé jeviště. Umístění reflektorů musí být zkontrolováno zrakovými přímkami (obr. č. 7). Kde není možno instalovat osvětlovací lávku, umísťujeme reflektory na nosnou kovovou trubku.



Obr. č. 7

DĚJINY DRAMATU V KOSTCE



RUSKÉ DIVADLO



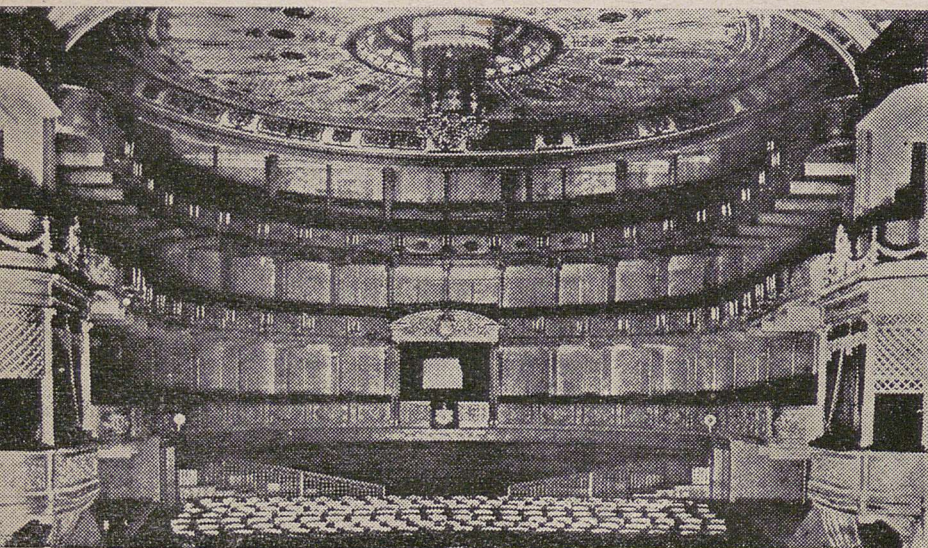
Denis Ivanovič Fonvizin



A. N. Ostrovskij



N. V. Gogol



Vlevo nahoře: Záběr z Gribojedova Hoře z rozumu na scéně Malého divadla roku 1932. Zleva doprava Čackij-Samarin, Famusov-Ščepkin, Skalozub-Orlov
Vpravo nahoře: A. S. Gribojedov
Vlevo dole: Hlediště Malého divadla (snímek z roku 1916)