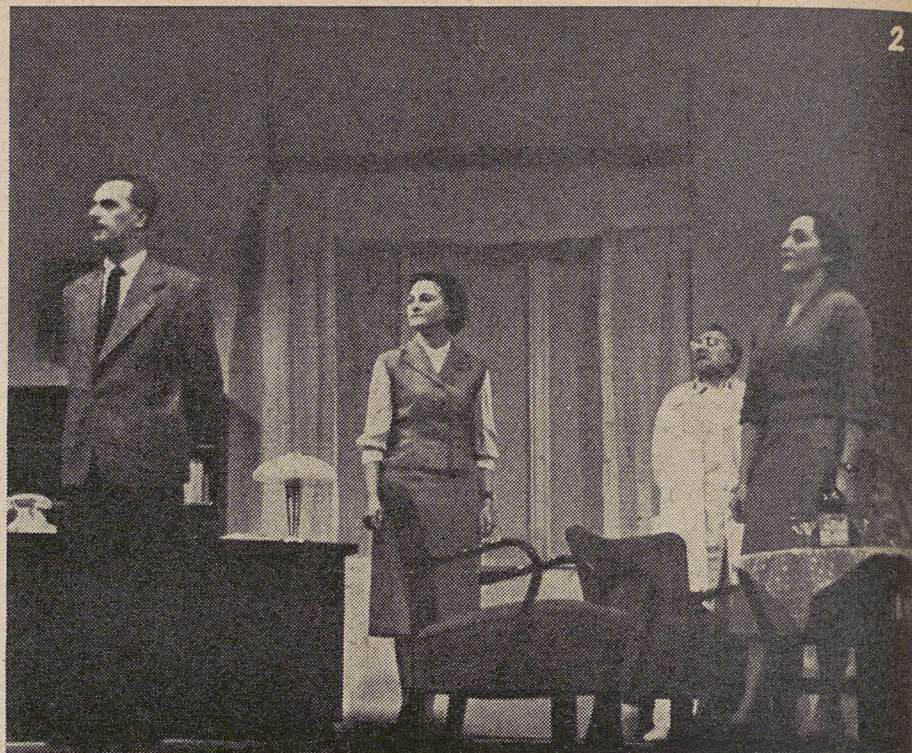


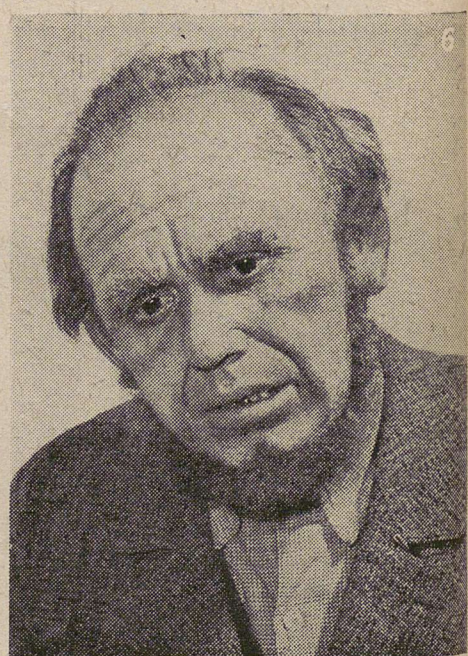
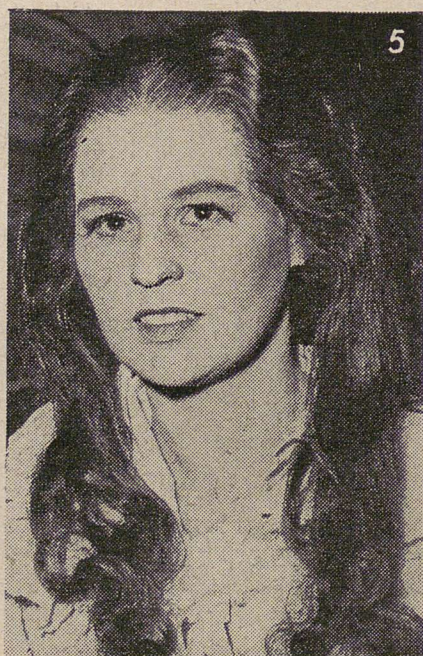
OCHOTNICKÉ DÍVADLO





POCHOTNICKÉ VTEŘINY

1. J. Křen (soubor OB Plzeň) jako Kosma z Calderonovy hry *Dáma skřítek* —
 2. ZK Motorpal Jihlava uvádí v režii MUDr. M. Roda Karvašovu hru *Pacient 113* —
 3. DO Nový Bydžov, M. Kubátová: *Jak přišla basa do nebe*. Na snímku Anče s Józou (M. Zítková a V. Patka) —
 4. J. Marek jako Hélija z Prachařovy hry *Domov je u nás*. Soubor OB Úvaly —
 5. M. Neumannová (soubor „Jirásek“ — OB Praha-Žižkov) jako Natalie z Gorkého *Vassy Železnovovy* —
 6. R. Šibl jako Engstrand z Ibsenových *Strašidel*. Soubor RK Chirana Brno



ESTRÁDNÍM UMĚLECKÝM SKUPINÁM

NĚKOLIK ZKUŠENOSTÍ Z NDR

V poslední době se hodně diskutuje o práci estrádních uměleckých skupin. V nově ustavených poradních sborech hovoří se hlavně o tom, jak získávat hodnotný, dosud neobebraný repertoárový materiál, jak pracovat se satirou a s kritikou vůbec, jak skloubit program v jednoduší celek, iak oživit spojovací text konferenciéra, aniž bychom upadli do otřelých manýr atd. Základní otázka dala by se vyjádřit takto: jak plně zaujmout diváka, aby se dobře pobavil a současně si odnesl (aniž by o tom třeba věděl) důležité životní poučení, které nezůstane bez vlivu na jeho názory a na jeho jednání.

Estrádní umělecká skupina — to je souhrnný název, jehož u nás používáme pro všechny kolektivy, jež pracují s t. zv. malými uměleckými formami. Přitom konkrétní *zaměření* programu a jeho *celková forma* mohou být velmi rozmanité — podle aktuální potřeby a možností: od ostře agitačního vystoupení až po silvestrovskou estrádu, od estrádního programu na holém podiu až po prokomponované pásmo, případně kabaret, vyžadující oponu a základní divadelní vybavení scény. Ve všech těchto případech jsou však základním stavebním kamenem programu *čísla*, jednotlivá umělecká díla malých forem. Proto se také nejvíce úsilí vedoucích souborů soustřeďuje na získání hodnotného materiálu, politicky bojových, vysoce uměleckých čísel, jichž lze podle potřeby použít v různých typech programů.

Rozvedl jsem v úvodu tyto známé skutečnosti proto, aby mi čtenář při čtení dalších odstavců nevytykal, že „skáč“ od kabaretu k agitce a pod. — Při své nedávné návštěvě v Lipsku a v Berlíně — i když měla jiné poslání — viděl a slyšel jsem leccos, co by mělo zajímat členy všech našich estrádních uměleckých skupin. Zde je tedy několik čerstvých dojmů a podnětů k přemýšlení.

A řeknu rovnou závěr, který mi z těchto poznatků vyplynul: že v NDR jsou v těchto žánrech dále než my, a to jak „profesionálové“, tak soubory LUT. Souvisí to ovšem i s historickým vývojem Německa v minulosti — kapitalismus rozvinul se zde dříve než v českých zemích. Proto má také delší a bohatší tradici jak *politický kabaret*, tak také *umělecká agitka* dělnické třídy, jež představují i dnes dva pevně vyhraněné póly v celé té škále různých podiových forem, jichž mohou využívat estrádní umělecké skupiny.

Kabaret (a již sám tento název) byl u nás zdiskreditován tím vším, co jsme byli zvyklí pod touto hlavičkou vidět a slyšet: bezideové (přesněji řečeno: měšťáckou morálkou prosáklé a tedy v podstatě reakční) programy pochybné umělecké úrovně, v nichž honba za originalitou se prolínala s otřelými „osvědčenými“ prostředky k rozesmání diváků za každou cenu, programy rafinovaně operující s dvojsmyslnými vtipy a ladnými nožkami tanečnic. Avšak to, co jsem viděl v Lipsku v profesionálním kabaretním divadle „Pfeffermühle“ („mlýnek na pepř“), to byla vysloveně *umělecká* a přitom *ostře politická* záležitost, kde forma kabaretu a nejrůznější umělecké formy včetně songu *sloužily*: sloužily tomu, aby divák, až se dosyta vysměje, začal *uvažovat*. A právě těch podnětů, o čem *uvažovat*, poskytl tento kabaretní program nescíslné množství. V souvislosti s novým nástupem fašistických živlů v západní části rozděleného Německa žije dnes občan NDR v ohni každodenních střetnutí těchto dvou světů a dvou ideologií. To vede na jedné straně k tomu, že se zde (zcela přirozeně) objevují v některých magazínech i v estrádních programech věci, které bychom u nás „nepustili“. Na druhé straně — a to je podstatné — vede tento rozpor k větší bojovnosti v po-

litickém životě i v umění (dokladem toho byl i repertoár souborů mládeže, které jsem slyšel v Lipsku na dvou denním krajském kole soutěže k moskevskému světovému festivalu). — A snad právě proto je i kabaret političtější a bojovnější než naše estrády, nehledě na programy na příklad v Alhambře či u Tomáše. Je političtější a bojovnější již *ve způsobu uměleckého myšlení a v inspiraci*, nedává jen módní politické nálepky na stará „zábavná“ čísla, jak to často dělají naše kolektivy profesionální i amatérské. — A ještě jeden zajímavý poznatek: obrací své ostří především proti *hlavnímu nepříteli* za hranicemi a jeho chapadlům uvnitř státu. Naše estrádní umělecké skupiny soustředily se v poslední době (právem) na nejrůznější přežitky v myšlení našich lidí, na byrokratismus, lajdáctví, neodpovědnost v práci atd. — avšak boj proti nepřátelské ideologii a reagování na mezinárodní události ustoupily až příliš do pozadí!

Umělecké prostředky, kterých ve svém programu využil kabaretní soubor „Pfeffermühle“ o *šesti členech* (spolu s klavíristou a s několika technickými pracovníky je to celý ensemble tohoto profesionálního divadla!), byly velmi rozmanité — a vždy voleny tak, aby základní myšlenka mohla být *umělecky* vyjádřena co nejpersvědčivěji a nejplastičtěji. Příkladem může být scénka s tímto dějem: Kterýsi úředník očekává ve svém bytě svého ředitele, kterého pozval na návštěvu, a „zajišťuje“, aby řeči jeho manželky i starého dědy přispěly k jeho příznivému kádrovému profilu. Za jeho dočasné nepřítomnosti ředitel přijde. Nahluchlý dědeček, poslušný „instrukcí“, vychrlí na něj připravené fráze o tom, jak bojoval na barikádách, rozšiřoval ilegální letáky atd. Podobně se chová po svém příchodu manželka: všechno chválí, hovoří „uvědoměle“ — až do chvíle, kdy ře-

ditel prohlásí (zřejmě v předtuše pravdy), že není ředitelem, ale kolegou jejího manžela. Od té chvíle projevuje tato žena své skutečné názory, hubuje na poměry atd. Pointou je příchod jejího manžela, který rychle pochopí vzniklou situaci a aby zachránil svou kariéru, prohlásí, že titó lidé nemají s ním nic společného a že ředitel omylem vešel do jiného bytu. — V tomto ději, který se před divákem odehraje v několika minutách, dovedl autor a režisér nejen využít všech stránek dramatického projevu k vykreslení živých typů lidí a konfliktů, ale pomocí drobných narážek v řeči zkratkovitě kritizovat i nejrůznější objektivní nedostatky na příklad v distribuci, ukázat, jak se odrážejí v myšlení „obyčejných“ lidí — a hlavně odhalit ubohost takovýchto kariéristů s dvojí morálkou.

Bylo by možno uvést ještě další příklady citlivého využití uměleckých prostředků v tomto kabaretním programu: zpívané noviny (k mezinárodní situaci), rozhovor reportéra se zemřelým satirikem Tucholským (aplikace myšlenek z jeho děl na různé aktuální problémy dneška), divadélko s Kašpárkem (rozhovor s „dětmi“ v hledišti s množstvím nejrůznějších kritických narážek, srozumitelných často jen místnímu obecnstvu), písně a songy na nejrůznější témata atd. Nechci tvrdit, že v tomto programu nebylo nic, co by bylo možno kritizovat. I tento soubor měl svůj vývoj, i tento program měl nedostatky, i v NDR se diskutuje o satirě! Chci však uvést hlavně dobré příklady, jichž mohou naše soubory využít.

Estrádní programy — a hlavně programy souborů lidové tvořivosti — trpí u nás často mnohomluvností. Týká se to především konferenciérů. V programu „Pfeffermühle“ (ale nejen v jejich programu!) bylo slovo konferenciéra omezeno na minimum a spojovací funkci převzala buď píseň, nebo jiné „malé číslo“. Naši pozornosti zasluhují i krátké dramatické scénky, v nichž se během jedné až dvou minut rozvine velmi jednoduchý děj (dramatický konflikt), *nahrávající jediné myšlenku*, která je vyjádřena až ve zkratkovitě, překvapující, ostré *pointě*. Příklad: Několik vět mezi mužem a ženou stačí k tomu, aby divák pochopil, že se děj odehrává v jedné domácnosti v Lipsku v době přípravy veletřhu. Muž dostane dopis — a v náhlém vzrušení přinutí nic nechápající manželku, aby snesla a uschovala všechny olej, který je v domácnosti: olej na vaření, mazničku z šicího stroje atd. Proč? Právě mu píše z ubytovací kanceláře, že v době veletřhu dostane na byt obchodníka — z Anglie. — Ani slovo o Suezu či irácké naftě, ale divák pochopí. Zdá se vám snad tato scénka až příliš naivní? Snad. Ale uvádím ji jen jako příklad té nejmenší z malých dramatických forem, která je velmi působivá a pro svou jednoduchou stavbu velmi vhodná právě pro *vlastní tvorbu* našich estrádních skupin LUT.

Často se u nás objevuje názor, že v estrádním satirickém programu nelze pracovat s „vážnými“ čísly. Za-

stánci této theorie (či spíše konvenční praxe) měli by na vlastní uši slyšet, jak v kabaretním programu „Pfeffermühle“ působí recitace veršů Majakovského! Nebo přednes Poucettovy básně o jedné francouzské dívce, která měla dva přátele — Araba a Francouze. První byl nucen opustit Francii a jít bránit svůj domov, druhý byl nucen jako voják jít střílet do Arabů. Ztratila je oba: Ten první byl zabit a ten druhý — pláče. Takováto „vážná“ čísla ovšem nezapadnou do programu, který se drží zásady zábavnosti za každou cenu. Avšak v programu, kde je zábavnost podřízena *myšlence*, jsou vhodně volená vážná čísla právě touto myšlenkou organicky spjata s čísly satirickými (při čemž tento kontrast může jen podtrhnout účinnost) a při dobré režii pomohou dokreslit myšlenku s *druhé strany*. A nejen to: pomohou také naznačit, že to, čemu se v satirě vysmíváme, je ve skutečnosti věc velmi vážná a pro náš život někdy i rozhodující.

Když jsem v Berlíně sledoval v podání souboru „Berliner Ensemble“ Brechtovu celovečerní montáž krátkých scén, vykreslujících nástup hitlerovského fašismu v letech 1933–38, uvědomil jsem si, jaké možnosti dávají tyto scény divadelním i estrádním souborům lidové tvořivosti. Nejzávažnější a nejaktuálnější politické problémy jsou zde vyjádřeny jednoduchými prostředky v mistrovské umělecké zkratce, jež musí otrást každým divákem. Tak na příklad scénka „Udavač“: zděšení rodičů, když si uvědomí, že jejich vlastní dítě může (třeba mimoděk) prozradit v Hitlerjugend jejich skutečné mínění o Hitlerovi a přivést je do koncentračního tábora — a tragikomická reakce těchto malých měšťánků, když se octnou této možnosti tváří v tvář. Ještě oštesněji působí scéna, v níž téměř celou dobu hraje jen jedna žena a — telefon. Tato žena, židovka, nechce zavinit diskriminaci svého „arijského“ manžela-lékaře a rozhodne se tajně odjet do Holandska, přesto (či právě proto), že svého manžela horoucně miluje. Telefonicky se loučí a předává různé vzkazy svým přátelům, kteří většinou netuší trpkou pravdu a věří, že jde jen o krátkou dovolenou. Z útržků telefonických rozhovorů, při nichž si musí ne domyslet otázky a odpovědi na druhé straně telefonní linky, vyvstává před námi s velkou živostí celá lidská tragika osudu této ženy i celá historická tragédie německého národa, zneužitého zrůdou fašismu. — Který z našich souborů bude první, jenž uvede tyto Brechtovy malé skvosty do naší ochotnické dramaturgie?

O agitačním poslání estrádních uměleckých skupin hovoříme sice často, ale zato všeobecně. Je pravda, že i estrádní program s funkcí převážně zábavnou má obsahovat prvky ostré agitaci. To však neznamená, že v každém čísle mají být vytyčovány nějaké „úkony“. Političnost není totožná s agitací! Naše estrádní skupiny nepočítají většinou v dostatečné míře s divákem jakožto s *partnerem*, který umí při programu (a hlavně po zhléd-

nutí programu) také *myslet*. Právě zmíněná scéna o židovské ženě je přímo klasickým příkladem toho, jak jevištní projev může „vstřebat“ divák: v této scéně se divák nutně stává partnerem na druhé straně telefonní linky — a poznámky a odpovědi do telefonu přímo nutí jeho fantazii, aby pracovala, domýšlela, aby si divák kladl i zodpovídal otázky na základě své *vlastní* životní zkušenosti a vzhledem ke svým *vlastním* životním problémům. Totéž — i když poněkud odlišnými prostředky — lze dosáhnout v satirě. Ne snad menší konkrétností uměleckých obrazů, ale právě *promyšleným uměleckým záměrem*, při němž se s divákem počítá a myšlenka se vyjádří tak, aby jasný konečný soud si divák mohl a *musel* jednoznačně „objevit“ sám. A to lze podtrhnout i promyšleným řazením a vazbou jednotlivých čísel.

V NDR jsem se setkal s velmi šťastným *střídáním* těchto „náznakových“ čísel s čísly, v nichž je myšlenka vyslovena *naplno*. Že tím získá program na dynamičnosti, pestrosti a účinnosti, není třeba dokazovat. Jsou ovšem i formy estrádních programů, kde vyslovení myšlenky *plným hlasem*, ve vši politické údernosti a agitační naléhavosti, převládá. To se týká zejména vystoupení *agitbrigád*. V NDR pracují agitbrigády téměř výhradně s takovými formami, aby mohly vystupovat kdekoli na ulici, na náměstí, na nádraží a pod. (kolik z našich agitbrigád mělo by dosti odvahy, aby vystoupilo na příklad na nádraží svého okresního města a agitovalo na příklad k masové účasti v brigádách na sklizeň řepy?). To znamená, že zde převládá zpěv (často dramatisovaný) s doprovodem harmoniky, umělecký přednes a krátké scénky bez dekorací — pouze s „ručními“ rekvizitami. Slyšel jsem úryvek z vystoupení agitbrigády LUT, jejíž program sledoval úkol vysvětlit skutečný smysl a význam vládního usnesení o snížení pracovní doby, zesměšnit a vyvrátit falešné domněnky a „vysvětlit“, vznikající buď z politické neuvědomělosti nebo vlivem západní propagandy — tedy úkol jistě nesnadný! (Vzpomněl jsem si přitom na „Rozhlasový kroužek“, jenž pracoval před lety ve svitavské Vagoně a který dokázal podobně názorným a přitom veselým způsobem vysvětlit, co to je vlastně chozrasčot!)

Aniž bych chtěl jakkoliv idealizovat úroveň kabaretních a agitačních souborů lidové tvořivosti v NDR, domnívám se, že výměna zkušeností může být pro naše estrádní umělecké skupiny velmi užitečná. Ústřední domy lidové tvořivosti v Praze a v Lipsku proto zprostředkují přímý písemný styk mezi některými soubory podobného typu. Výměna zkušeností právě v tomto oboru lidové umělecké tvořivosti, který se nejužší spjat s každodenním politickým děním, má hlubší než pouze umělecký význam. Vždyť právě naše republika a NDR společně vytvářejí hranici mezi světem mírového budování socialismu a světem kapitalistickým, v němž se znovu hrají zbraněmi. MILAN BARTOŠ

Dopis z NDR o Brechtovi

Milý Jene!

Žádal jsi mne, abych Ti napsal něco o Brechtovi. Pokusím se vyhovět Tvému přání, prosím Tě však, abys uvážil, že Ti píši *dopis*! Považ, že nemám příliš mnoho místa a času, že není možné vyčerpat vše ani říci věci bezvýhradně nesporné. Na tom se musíme předem dohodnout, protože následující řádky nechtějí být soustředěnou tematickou studií, ale pokusem říci něco o životě a díle velkého člověka.

Navrhuji toto: Pohovoříme si o dvou skupinách otázek. Za prvé bude nutné říci, jaké požadavky klade Brecht divadlu, a za druhé, proč jeho působení má tak veliký význam pro německé ochotnické divadlo a čemu se u něho učíme. Předtím však ještě něco jiného.

Postavím teď na turka a zapálím si jednu z džunek, které ještě mám z Tvé poslední návštěvy u nás. Doporučuji Ti, aby sis, než se káva uvaří, znovu přečetl článek o Brechtově životu, který jsem Ti nedávno poslal. Víím, že ode mne dnes nechceš životopis, ale odpověď na některé metodické otázky. Přesto je však třeba, abys ještě jednou sáhl po onom článku. Potřebujeme jej pro to, co následuje, jako společnou základnu. Jinak by tu bylo nebezpečí, že by metodický výklad vyzněl školometský — a to nechceme ani Ty, ani já.

Nuže, nabízím Ti alespoň v myšlenkách oheň k Tvé džunce (všiml jsem si, že vždycky ztratíš zápalky) a prosím Tě, aby sis ještě jednou přečetl Brechtův životopis.

Život Bertolta Brechta

14. srpen 1956 byl černým dnem německého divadla. Zemřel Bertolt Brecht. Brecht, veliký německý básník, divadelník a dramatik naší doby. Tváří v tvář jeho odchodu by působilo ploše a banálně hledat obvyklá velká slova pocty a hodnocení. On sám se přece díval s velikou nedůvěrou na vše „obvyklé“. Je však v jeho duchu vypořádat se s jeho dílem a zejména klást otázku vzniku a zániku všech věcí a jevů a jejich dialektiky. Těto dobré myšlenky se Brecht upsal a o ní také psal, konkrétně a věcně, tak, jak se věci skutečně mají. Psal o ní básnický, protože byl básníkem.

Pozastavme se nejprve u některých životních dat. Narodil se roku 1898 v Augsburgu. Od roku 1917 studuje dva roky v Mnichově na lékařské fakultě. Jeho studium je přerušeno těsně před koncem první světové války, kdy byl ošetřovatelem raněných v armádě. Na konci války, v době německé listopadové revoluce, nemá mladý Brecht ještě vyhraněnou politickou orientaci. Vedle studia se zabývá stále více literárními pokusy. Roku 1918 vychází jeho prvotina „Legenda o mrtvém vojákově“, trpká satira na mobilisaci posledních rezervistů, z nichž propaganda vyrábí hrdiny: Padlý voják je vyhrabán z hrobu, odvodní komisí uznán schopným a

poslán po kraji jako vzor hrdinství.

Následují některé básně a také první Brechtovo dramatické dílo „Baal“.

Už za svou druhou hrů dostává Kleistovu cenu. Je to hra „Bubny v noci“: Voják se vrací z války a zúčastní se revoluce, protože se jeho dívka zasnoubila s jiným. Dívka se však k němu vrací a on se postaví k revoluci zády. — V roce 1954 sám Brecht o této hře říká, že její řešení bylo nejdarebnějším ze všech možných. Píše: „Moje znalosti zřejmě nestačily, abych pochopil v celé hloubce proletářské povstání 1918/19. Iniciátorem povstání byl proletariát; vojín



Němá Katrin bubnuje na poplach. Brechtova inscenace Matky Kuráže

Kragler měl z revoluce jen prospěch.“

Přesto však zůstává hra „Bubny v noci“ důležitým mezníkem v Brechtově tvorbě. Až dotud si Brecht všiml jen literární poválečné doby. Nyní však byli i politické výmarské republiky, zvláště ovšem pravicoví, nuceni vzít na vědomí, že jim v tomto mladém muži roste stále ostřejší nepřítel. V období od 1923 do 1933 následuje totiž řada bojových Brechtových děl, zejména „V houštině měst“, „Muž je muž“ — protiválečná hra vhodná pro ochotníky, známá „Žebrácká opera“, „Opatření“, jedna z didaktických her (německy Lehrstücke = poučné hry) — o tom, jak má správně jednat revolucionář, a hra podle románu „Matka“ Maxima Gorkého. (Brecht tu rozvádí svou typickou formou osud matky až do Velké říjnové revoluce.) Konečně vzniká ve spolupráci s filmovým režisérem Slatanem Dudowem a skladatelem Hansem Eislerem film „Kuhle Wampe“.

Jakmile fašismus dobyl Německo,

musí Bertolt Brecht, jako jeden z mnohých, již mluvili pravdu, opustit svou vlast, aby mohl zůstat pravdě věren. Jeho emigrace mu nedopřává času k smutku. Z žalu nad Německem vyrůstá v jeho díle obžaloba. Evropské státy mu poskytují útlek v pořadí, jak jsou samy fašismem dobývány. Od 1933 do 1948 prchá Brecht do Československa, Francie, Dánska, Finska a konečně do USA.

Nevzdává se v žádné situaci. Moudrost mu dává poznání, že zlo samo o sobě neexistuje, nýbrž že je vytvářeno lidmi a že je proto také lidmi zničitelné.

V této době vzniká řada divadelně vědních děl, „Třigroschův román“ („Dreigroschenroman“), „Pušky paní Carrarové“, „Strach a bída Třetí říše“ (pásmo výstupů, ukazujících postoj různých vrstev k fašismu); další protiválečná hra „Matka Kuráž a její děti“ s látkou z třicetileté války, „Kavkazský křídový kruh“, „Pan Puntilla a jeho sluha Matti“ a řada dalších významných děl následují právě v tomto období. Vrchol této literární tvorby snad tvoří hra o slavném fysikovi Galileo Galilei, která předvádí lidstvu největší nebezpečí moderní fysiky. (V podstatě odsuzuje Brecht při vši úctě k velikosti Galileia skutečnost, že před inkvisicí odvolal.) Ale ani v „nejšvobodnější“ zemi světa, v Americe, nemůže Brecht psát pravdu. Roku 1947 je dopraven do Washingtonu před smutně proslulý výbor pro potírání neamerické činnosti, kde byl také vyslýchán. V tomto roce se Brecht vrací do Evropy. Vzniká „Antigone — model“, hra, ve které zpracovává a aktualizuje známou látku o Antigoně.

V roce 1948 — po návratu do Berlína — se účastní Brecht aktivně společenského života Německé demokratické republiky. V roce 1949 zakládá spolu s Helenou Weigelovou „Berlínský ensemble“, v roce 1951 získává německou národní cenu a v roce 1955 světovou cenu míru.

Brechtův význam nelze tedy určit z pohledu na to či ono dílo, nýbrž celou jeho osobností, ovlivňující přítomnost. Jeho základní politický postoj k divadlu a jeho účinu je ovšem jasný a nepřipouští dvojího výkladu: „... že je možné dnešní svět zobrazit na divadle, ale jen tehdy, když je pojat jako změnitelný“. To je ideologická koncepce Brechta — dialektika, z které vyplývá jeho metoda „dělat divadlo“, z které vyplývá jeho styl.

Nuže, cigareta je u konce. Půjdeme tedy dál.

Dovol mi, abych začal další myšlenky o Brechtově divadelní metodě třemi citáty z jeho díla. Myslím totiž, že lze člověka nejlépe poznat, když on sám prozradí své názory.

Dílo Bertolta Brechta

„A budiž zde ještě jednou připomenuto, že je úkolem herců děti vědec-



Helena Weigelová v titulní roli Brechtovy inscenace *Matky Kuráže*

kého věku, naše diváky, baví, a to ve smyslové formě a svěže (v orig. „zu unterhalten, und zwar in sinnlicher Weise und heiter“). To si musíme připomínat vždy znovu zejména my, Němci, protože u nás vše sklouzává velmi snadno do netělesna a nenázorna, načež začínáme mluvit o světovém názoru, zatím co se svět sám rozplynul. Dokonce materialismus není u nás často více, než pouhá idea. Z pohlavního požitku se u nás stávají manželské povinnosti, požitek z umění slouží vzdělání, a učení nám není radostným poznáváním, nýbrž něčím, do čeho jsme strkáni nosem. Naše podnikání nemá ničeho z veselé činnosti („einem fröhlichen Sichum-tun“) a abychom se vykárali, nepoukazujeme na to, jak nás to či ono pobavilo, ale kolik potu nás to stálo.“ „Divadlo vzniká ze zhotovování živých obrazů skutečných nebo smyšlených událostí mezi lidmi, a to pro zábavu („Unterhaltung“).“

„... jak to ale udělat? Jak zobrazovat toto soužití lidí, aby mu bylo porozuměno a aby bylo ovladatelné? Jak si počínat a neukazovat toliko sebe sama a jiné — nejen jak se chovají, když spadli do sítě? Jakým způsobem nyní ukázat, jak síť osudu je tkána a jak je vržena? A to předena a vržena lidmi!? — První, čemu se musíte naučit, je umění pozorovat.“

Vidím nyní, jak vraštíš čelo nad mým citováním. Slyším tvou otázku: „Chtěl jsem slyšet něco o Brechtově metodě, chtěl jsem se dovědět, jak se dělá divadlo.“

Já odpovídám: tak, jak cituji, tak je dělal. Říkáš, že to není nic zvlášť

nového nebo velkého. Říkáš, že je to jedna z cest, iak lze hrát divadlo. Odpovídám, zajisté, je to jedna z cest — ale socialistická.

Prozkoumejme uvedené citáty trochu podrobněji. První jsem vybral proto, že dává jasnou odpověď na otázku po „metodě“ Brechta, pokud někdo za tím slovem vidí recept. Brecht hovoří mnoho o zábavě. Myslí přitom na původní smysl slova a nemyslí na to, co buržoasie během doby udělala ze zábavy („zábavná“ literatura, „zábavná“ hudba atd.). Když Ti píšu tyto řádky a když je čteš, bavíme se přece písemně, to znamená, že se každý z nás snaží odhalit myšlenkový pochod svého partnera a tyto myšlenky vést argumentem k protiargumentu. Tento způsob hovoru je veskrze zábavný, protože se bavíme přátelsky. Nemáme snahu jeden druhému zalepít mozek, ale snahu vytvořit si společně obraz světa. — V tom se lišíme od buržoasních theoretiků divadla minulého století. Tímto záměrem se liší rovněž Brechtův styl (chceš-li tomu tak říkat) od běžné praxe, jejíchž methodické kořeny jsou v měšťáckém divadle minulého století.

To, co Brecht vytvořil, byla z počátku nová koncepce divadla, nové divadelní stanovisko. Pravda, měl bych Ti nyní něco říci o teoriích Brechta, které není možno odbýt hesly, jakými jsou „materialistické divadlo“, „epické divadlo“ a „dialektické divadlo“. K tomu je třeba mnoho času a místa. Navrhl bych Ti udělat to dodatečně na konkrétním příkladu hry. Až po druhé napíšu leccos o mé inscenaci hry „Výjimka a pravidlo“, abych se při této příležitosti zabýval některými theoretickými pojmy.

Zůstaňme na chvíli u prvního citátu. Na příkladu Ti vysvětlím, v jaké formě se projevuje zábavná stránka Brechtova divadla. Pociťuji vždy jako vtip to, co následuje v obvyklém divadle po veliké „masáži duše“, která se dostavuje vždy, kde cit diváka není vzbuzován divadlem, ale vymáhán, ždímán herci; když potom spadne opona a herci před ní předstupují, aby se ještě jednou osobně vystavovali. Při pohledu na „vyčerpaného“, „vnitřně rozháraného“ hrdinu, po případě hrdinku, ani se neodvážíš pomyslet na to, kolik času a sil spotřebují pro regeneraci. — Nuže, sám přece víš, že můžeš dvě minuty poté obdivovat hrdinu při veselých verších v kantině. Ne, nepopíráš, že by si divadelní večer nevyžadoval práce, jsem pouze proti takovému okázalému vystavování práce. Malou ukázkou: viděl jsi už někdy horníka, nebo jiného dělníka, který se opírá po šichtě „vnitřně“ rozzechvén o stroj a vyžaduje potlesk? Vykonával horník méně než náš hrdina?

Jinak u Brechta. Matka ve stejnojmenné hře není zajisté „lehkou“ úlohou. Toto dílo určitě není veselohrou. Avšak — zábavné je pozorovat, jak se z matky stává revolucionářka; je to zábavné, protože je divákovi dovoleno zachovat si vědomí a protože může sledovat činy této ženy vědomě. Také matka vidí umírání svého syna. Neponoří se do bolestného osobního žalopěvu, ale stává se matkou revoluce.



Představitelka Iwette z téže inscenace Berlínského ensemblu

Také Tereza Carrarová ve hře „Pušky paní Carrarové“ stojí před mrtvým synem. Helena Weigelová, jedna z největších německých hereček, Brechtova žena a umělecká ředitelka jeho divadla, však neukazuje, jak veliký „duševní osud“ ji potkal. Ukazuje, že osudem člověka je člověk sám a vytváří „osud“ sama, bere pušky a jde místo svého syna na frontu. Jak předstupuje tato žena po spadnutí opony před své obecenstvo? Nikoli „vnitřně rozháraná“, nikoli plná „hluboké vyčerpanosti“ — ne, lehce a uvolněně, plná napětí tu stojí a ukazuje ještě nyní, že komunismus je to prosté, které se těžko vytváří. Ukazuje to tedy rozporem, dialekticky.

Tím jsem zodpověděl částečně i otázky k druhému i třetímu citátu. Brechtovi tedy nezáleží na tom, ukazovat jakékoliv děje, nýbrž ukázat děje společenské. A nadto je neukazuje jen takovými, jakými jsou, nýbrž jakými se staly činy lidí. To je jedna ze stránek, které postrádáme v mnoha hrách. Většinou je demonstrována jen síť osudu — při inscenaci těchto her je však možné ukázat, jak byl vytvořen ten který „osud“. Tím jsme se dostali k bodu, u kterého bych Ti rád ještě něco řekl k Brechtově režijní práci. Měl za to, že se divadlo nesmí vydat bez vlastní vůle hře a autorovi. Říká: „Básníkovo slovo je do té míry svaté, pokud je pravdivé (Das Wort des Dichters ist nicht heiliger, als es wahr ist). Divadlo není služebnou básníka, ale společnosti.“ To však neznamená, že by divadlo mohlo nakládat s dílem autora podle libosti. Ne

podle libosti, avšak konkrétním poznáním společenských dějů, dokazovaných marxistickou vědou o společnosti, je možné — i u klasika — těžiště inscenace přemístit. To však nesmí vést k nesprávným stejně prohaným aktualisacím, které přece všichni tak dobře známe. (U nás na příklad, když se švýcarští povstalci v Schillerově staré hře „Wilém Tell“ oslovují „soudruzi“, u vás, jak jsi mi vypravoval, když je na příklad druhé dějství Tylova „Strakonického dudáka“ (v cizí zemi) inscenováno v americkém baru.)

Na čem Brechtovi zvlášť záleží při režii? Chtěl bych se soustředit na jeden znak — přesto, že jich je více. Omezují se na něj proto, že je to znak význačný, a také proto, že ochotnické divadlo z něho nejvíce získává.

Jelikož víš, že mi je vždy zvláštním potěšením formulovat nadpisy, učiním to zde ještě jednou:

*„Vypravující“ aranžmá
u Bertolta Brechta*

V obvyklém divadle se většinou stává, že je inscenován s pokud možno četnými ilusemi naturalistický děj (divák věří, že vše tam nahoře v okamžiku se skutečně na jevišti odehrává). Přitom jsou psychologické detaily postav důležitější, než vědomá demonstrace jejich společenských jednání. U Brechta naproti tomu slouží vše tomu, ukázat příběh hry. „vypravovat ji opticky“. Nezáleží mu na tom, předvádět lidi takovými, jací jsou — nýbrž záleží mu na tom v povídce hry, v její fabuli ukázat, jak vzájemný způsob jednání lidí, jejich vzájemný postoj je pln rozporů. Teze Carrarová není taková nebo maková, ale je přesně taková a taková. Její chování a postoj jsou tu tak a jinde jinak ukázány v protikladu s ostatními postavami. Poznáváme ji z kontrastních stránek. Tyto kontrastní stránky nelze psychologicky motivovat, je nutné je zdůvodňovat společensky.

Nedává pušky pro frontu — ale obvazuje poslední košili raněného. To není povaha sama o sobě, nýbrž to jsou způsoby chování Carrarové, postupně vyjadřované. Její povahu lze vyvodit pouze z pohledu na celistvost všech těchto způsobů dohromady. Tyto způsoby chování a postoje se však neustále zákonitě mění jako vše ostatní. „Nelze vstoupit dvakrát za sebou do téže řeky“, řekl řecký filosof, načež mu jeden z jeho žáků odpověděl: „Nelze tak dokonce učinit ani jednou.“

Abych ukázalo různé způsoby chování a postoje lidí ve hře, používá Brechtovo divadlo především vypravujícího aranžmá („das erzählende Arrangement“). Brecht říká: „Nové divadlo... používá co nejjednodušších seskupení, vyjadřujících přehledně smysl dějů.“

„Náhodné“ seskupení „předstírající život“, seskupení „nenucené“ se opouští; jevištní odraz nezrcadlí „přirozený“ nepořádek věcí. Opak přirozeného nepořádku, o který se usiluje, je přirozený pořádek. Hlediska tohoto pořádku jsou historicko-společenského druhu. Aranžmá není u Brechta lešením, není mu pouhou řemeslnou pomůckou, již v obvyklém divadle režisér všemocně vypekuloval. Aranžmá je u Brechta jedna z nejdůležitějších uměleckých otázek. Přistupuje společně s hercem k aranžování tak, aby v každém výstupu vznikla otázka — co se děje? Jak lze tento děj opticky zvýraznit, jak lze jeho společenský význam a souvislosti vyzvedávat?

Při těchto úvahách — o kterých se nemnoho diskutuje, které se však zkouší — nezáleží Brechtovi nikdy na tom, inscenovat na jevišti náladu, nýbrž na tom, aby bylo možné z aranžmá jasně pochopit fabuli hry.

Zajisté, máš pravdu... i u obvyklého divadla existují úvahy o aranžmá, zkoumej však jednou trochu hlouběji a dozvíš se pro ně nejprapodivnější zdůvodnění. Chtěl bych Ti při-

pomenout příklad. Viděli jsme spolu Čapkovu „Bílou nemoc“. Ve výstupu, kde přichází baron Krüg za doktorem Galénem, aby ho požádal o lék, stala se právě v aranžmá veselá věc. Výstup byl ukázán tak, že oba „charaktery“ argumentovaly jeden vedle druhého. Jak lehce by bývalo bylo pro velikého (a silného) barona udělat dva kroky dozadu a zmocnit se násilím léku. Měl tedy s hlediska aranžmá k němu přístup. Vidíš tedy, že tu byly ukázány povahy a ne fabule, ve které jde o to, že jen Galén a nikdo jiný má tento lék. A to bylo třeba opticky ukázat. K takové práci je třeba soustředění herce nevést dovnitř, ale ven. Jen tak sleduje divák děje na jevišti. Aranžmá je proto Brechtovi nejcitlivější, nejzřetelněji viditelná věc při hraní divadla.

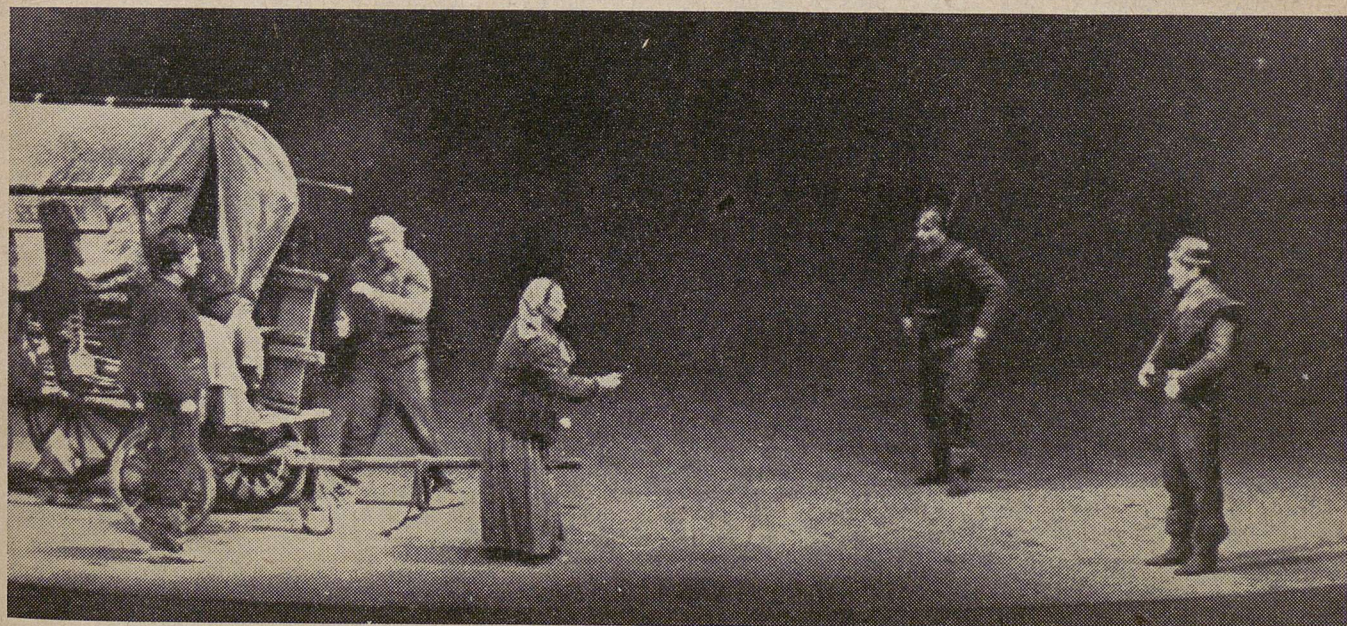
To jsou — shrnuji — nejen problémy divadelní metody, to jsou problémy, o kterých je třeba rozmlouvat, když se chce dospět k socialistickému divadlu; problémy, které zaměstnávají naše dnešní německé ochotnické divadlo. A tu jsou pro ochotnické divadlo zřetelně dvě věci, které z něho nedělají druhořadé umění: Pozorování společenského života, ukázat, jak je spředená i vržena síť osudu; místo ilusí ukázat skutečnost samu, aby soudnost diváka byla zachována, a vést její tak k vlastním myšlenkám i vlastním pocitům. — Tak a teď jsem zvědav na Tvou odpověď. Vím, počkám si na ni dlouho. Zdá se však, že je tu opět správné jedno staré čínské přísloví: „Jen hloupí znají na vše okamžitou odpověď.“

A nakonec ještě jeden návrh. Nebylo by možné, abys dal tento dopis přečíst některým československým přátelům? — I jejich odpověď by mne velmi zajímala.

Srdečně Tvůj

Herbert Fischer,
Ústřední dům lidové tvořivosti
Lipsko — NDR

(Přeložil J. M.)



Setkání s verbíři. — Z Brechtovy inscenace Matky Kuráže a jejich děti

OCHOTNICKÉ DIVADLO *ve třech světadílech*



JIŽNÍ AFRIKA

Ještě před několika málo lety bylo divadlo v Jihoafrické unii ryze amatérské. Profesionální divadlo se zde vyvinulo teprve nedávno. Teprve v roce 1956 se vytvořila z podnětu vedení divadel společnost, jejímž úkolem je hájit zájmy profesionálních herců a hereček. Utvoření této společnosti se ukázalo nutným, když několik herců-ochotníků, kteří dosáhli jistých úspěchů v tak zvaných profesionálních představeních, se rozhodlo, že budou za své výkony požadovat peněžité odměny. (Jejich jedinou předností je většinou jen to, že se jakž takž doveďou pohybovat na jevišti. Jihoafrická divadla vůbec dosahují úrovně, která snad snese srovnání s úrovní britských souborů třetího řádu.)

To však, žel, nezabránilo některým kabaretním umělcům, jejichž koníčkem je herectví, prohlásit se za herce-profesionály a odmítat vystoupení, nedostanou-li zaplacení. Tak dnes vypadá situace v jihoafrickém ochotnickém divadle a je jen přirozené, že divadlo tím trpí. Je však ještě jeden důvod, kterým lze vysvětlit nízkou úroveň ochotnického divadla: není téměř dramatických škol. Chceme-li se přece něčemu naučit, vyhledáváme soukromé učitele, kteří však zpravidla nemají dostatečně vysokou kvalifikaci. Je zřejmé, že nedostatek kvalifikovaných učitelů hereckého umění brání u nás rozvoji divadelnictví. Máme sice učitele jevištní mluvy, z nichž někteří dokonce prohloubili své vzdělání studiem v Anglii a dávají nám své vědomosti k dispozici, ale i tak jde vývoj kupředu jen zvolna.

Přes zmíněné obtíže však jihoafričtí ochotníci ani zdaleka nepodléhají beznaděti. V Johannesburgu působí ochotnický soubor, který je největší amatérskou divadelní skupinou na celé jižní polokouli. Tento soubor uvádí ročně čtyři hry a organizuje se svými členy festivaly. V téměř městě je dále ještě asi na půl tuctu menších souborů, které dobře pracují a jejichž největší starostí je zajistit si jeviště, neboť je stále nedostatek divadel.

V Kapském Městě dobře pracuje již několik let Klub Scopus. Dobré soubory jsou i v jiných městech na pobřeží, zejména v Port Elizabethu, jehož soubor vyhrál v roce 1955 pohár, věnovaný Jihoafrickou federací divadelních spolků ochotníků za nejlepší provedení jednoaktové hry na festivalu ochotnických souborů. Tento festival probíhá ve třech etapách: městské, provinční a dominiální. Soutěží

se jak v jednoaktovkách, tak v celovečerních hrách (v této disciplíně v roce 1955 zvítězil spolek ochotníků z East Londonu). Cestovní výdaje hradí federace. Tyto výdaje bývají velmi značné, protože je třeba překonávat velké vzdálenosti. Na příklad Kimberley (které má nejmodernější divadlo v celé Unii a kde se v roce 1956 konala finalová představení festivalu) je vzdáleno přes 1100 km od Kapského Města. Ostatní činnost federace je dosud omezená, ale pro blízkou budoucnost se počítá s cestujícími instruktory a pořádáním kursů.

Bloemfontein má v jihoafrickém ochotnickém divadelnictví klíčové postavení. Veřejná knihovna v Bloemfonteinu má totiž oddělení dramatické literatury, kde je možno vypůjčit si texty her. Je to jediná knihovna svého druhu v Africe.

Problém, který je rovněž jihoafrickou zvláštností, souvisí s obsazováním rolí. Nejde o nedostatek herců pro mužské role, s nímž se běžně setkávají ochotníci v Anglii. Ide o nebezpečí, s nímž v noci v mnohých oblastech musí počítat osamělý chodec. To znamená, že pro ženy je nutno zajistit mužský doprovod a bezpečnou dopravu do zkoušek a ze zkoušek.

Jiný zvláštní problém souvisí se vzájemným postavením černého a bílého obyvatelstva. Jen velmi málo souborů hraje pro domorodce a nedávno zakročil herecký odborový svaz (Equity) i proti Evropanům, kteří hráli před smíšeným publikem!

Přes obtíže spojené s opatrováním textů her, obsazováním rolí, nedostatkem divadel, který způsobuje, že sály je nutno najímat několik měsíců předem, přes to, že daň ze zábavy je stanovena v takové výši, že vstupenky jsou pro „obyčejné lidi“ příliš drahé, přes to, že v tiskových kritikách převládá vůči místním ochotnickým talentům nevlídný tón, i když na druhé straně tito kritikové usilují o zvýšení úrovně divadelního umění, přes to všechno je u nás v ochotnickém divadelnictví dostatek nadšení, což je zárukou jeho světlé budoucnosti.

BASIL SLOMAN



AUSTRALIE

V dějinách australského divadla znamená den 24. srpna 1956 důležitý mezník. Toho dne bylo totiž v Melbourne po 25 letech slavnostně otevřeno nové divadlo.

Toto divadlo nevzniklo zásluhou žádné velké společnosti nebo sdruže-

ní, ale jednoho člověka, jenž uskutečnil svůj sen za vydatné pomoci ochotníků. Tak vzniklo Nové malé divadlo v Melbourne a přestože má ve svém názvu slovo „malé“, nikterak není malé šíří svých uměleckých obzorů. Brett Randall, který Malé divadlo založil v roce 1931, dospěl k uskutečnění snu svého života po 25 letech. Je třeba uvědomit si aspoň na okamžik, jakou cestou Malé divadlo prošlo od svých skromných začátků, kdy si soubor najímal sál na pouhých tři představení, přes stále divadlo v adaptované kapli (kam se vešlo 100 diváků a kde se do roka dávalo 8 her, z nichž každá se hrála 14 dní) k Novému malému divadlu, jež má 405 míst a v němž se ročně uvádí 10 her, při čemž jedna hra se dává celý měsíc.

Vybudování Nového malého divadla je něco, co zasluhuje obecné uznání. Nové divadlo náleží k nejlépe vybaveným divadlům na světě a může být hrdé na to, že čestně obstojí ve srovnání se všemi ochotnickými i profesionálními scénami. Co je nejvýznamnější, je fakt, že jeho abonentní listina je již téměř plná a zanedlouho bude stejně obtížné získat předplatné v Novém malém divadle jako tomu bývalo ve starém melbournském divadle. To svědčí o jeho rostoucí popularitě. Ačkoli otevření Nového malého divadla je nejvýznamnější událostí australského divadelního života v posledním období, jsou ještě další úspěchy, jimiž na sebe Austrálie upozornila. Nejdůležitější z nich je úspěšná hra od Ray Lawlera „Summer of the Seventeenth Doll“ (Léto sedmnácté panenky), která bude za nedlouho provozována i v Londýně. Tato hra, jež je dílem mladého melbournského režiséra, byla napřed hrána s vynikajícím úspěchem v Union Repertory Theatre v Melbourne. Později, po vytvoření Alžbětinského divadelního fondu (Elizabethan Theatre Trust), byla provozována s ještě větším úspěchem v Sydney a toho času se hraje v melbournském divadle komedie denně před vyprodaným hledištěm. Národní divadlo dávalo loni s neobyčejným úspěchem drama od Malcolma Phillipse „Oči supa“ (The Vulture's Eyes), které líčí postup spojení v roce 1945. Nezávislé divadlo Doris Fittonové v Sydney se stává divadlem profesionálním a Phillipsovo divadlo uvádí v režii Billa Orra úspěšná revuální pásma.

Před zraky celého světa učinila Austrálie za deset let ohromné pokroky ve všech oblastech života a rozbor jejího divadla ukáže, že její synové a dcery se dobře zhostili svých úkolů. Všichni tito lidé bez výjimky začali v malých divadlech a na ochotnických scénách, jež jsou páteří každé společnosti, která má smysl pro divadlo.

NEVIL THURGOOD



KANADA

Jednou z hlavních událostí kanadského ochotnického divadelního kalendáře jsou Dominiální festivaly. Bývá uváděno na 80 her (celovečerních), z nichž bylo letos 15 sehráno ve francouzském jazyce. Posuzovatel bezpodmínečně musí ovládat oba jazyky. Regionálním posuzovatelem byla letos Pamela Stirlingová z Anglie, která uznala 8 souborů za schopné postoupit do závěrečného kola (finalový týden), které se letos konalo v Sherbrooku v provincii Quebec a kde úloha posuzovatele připadla slavné francouzské herečce Françoise Rosayové. Výsledky finale: 1. cenu (Calvert Trophy) a 1000 dolarů získal universitní soubor z Toronta za hru „Nauč mne plakat“ (Teach Me How to Cry) od kanadské autorky Patricie Joudryové. Festivalovou plaketu za pro-

vedení hry v anglickém jazyce dostalo Londýnské divadélko za provedení „Paní McThingové“ od Mary Ellen Chaseové. Plaketou za francouzskou hru byla odměněna La Compagnie de Montréal za hru „Les Insolites“ od Jacquese Languiranda. Cenami byli rovněž odměněni autor a režisér této hry v kategorii her kanadského původu. Další ceny: za inscenaci bylo oceněno Divadélko z Charlottetownu, které se hrálo „Andělskou ulici“ (Angel Street) od Patricka Hamiltona; za režii Ian Thorne z Vancouverského divadélka („Polední tma“ — Darkness at Noon). Ve finale dále soutěžily soubory: Le Cercle Molière St. Boniface, který sehrál „Šibalství Scapinova“ — Ottawské divadélko s hrou „Jak je důležité mít Filipa“ (The Importance of Being Earnest) od O. Wilda a j.

Francouzské soubory mají jen omezenou možnost výběru repertoáru. Molière a kanadsko-francouzští autoři se těší menšímu zájmu než současní dramatikové francouzští. Angličtí Kanaďané jsou ve výběru her velmi liberální, ale i oni dávají přednost soudobým autorům před Shawem, Wildem a Priestleyem.

Pamela Stirlingová napsala o rozdílném stylu anglických a francouzských souborů: „Francouzští Kanaďa-

né mají svůj osobitý styl. Vyznačují se nesmírnou živostí, lehce se pohybují na scéně, vynikají fantasií a originalitou a mají avantgardní sklony. Dávají přednost stylisaci před důkladně vybudovanými scénami, jaké jsem viděla u anglicky hrajících souborů.“

Vzhledem k tomu, že obyvatelstvo Kanady je rozptýlené na velkém území, mohou si profesionální divadla dovolit jen největší města. Prapor žitého divadla tedy z největší části třímají ochotníci a smíšené soubory ochotníků a profesionálů. Ve Velké Británii je toho času největším problémem televize. V Kanadě jsou hlavním nepřítelem divadelního života velké vzdálenosti, avšak v boji s tímto nepřítelem jsou herci i diváci ochotni podnikat i sebedelší cesty.

Poznámka redakce: Tento článek jsme dali pro vás zkráceně přeložit z anglického časopisu pro ochotnické divadelnictví Amateur Stage, č. 9 ze září minulého roku. Nemáme možnost ověřit si jeho údaje ani napsat něco bližšího o uváděných hrách. Jsme však přesvědčeni, že i tyto kusé a málo hodnotící údaje budou našimi čtenáři přivítány jako jedny z prvních informací o ochotnících v západním světě.

DIVADLO VE FINSKU — ŽIVÉ LIDOVÉ DIVADLO

FRIEDRICH EGE —
HELSINKI

Kulturní život Finska je velmi mladý. Projevil se vlastně teprve, když roku 1809 bylo Finsko odděleno od Švédska. V roce 1827 byla v Helsinkách zřízena první dřevěná divadelní budova. V ní hrály německé, švédské a ruské činoherní soubory. Jen ojediněle byla pořádána finská ochotnická představení. Popud k založení prvního finského profesionálního divadla v roce 1872 byl dán 10. května 1869 v Helsinkách ochotnickým představením jednoaktovky „Lea“ od Aleksise Kivi (1834—72), prvního velkého básníka, písaře ve finském jazyce. Pro titulní roli této inscenace se nenašla žádná finská představitelka. Známa švédská profesionální herečka Charlotte Raa se nabídl finským ochotníkům a naučila se roli mechanicky na zpaměť. Představení mělo velký úspěch a stalo se zároveň hodinou zrodu finského divadla...

Vzájemné prolínání profesionálního divadla s ochotnickým je pro divadelní život ve Finsku charakteristické. ...Vždyť čistě profesionálních divadel, která by sestávala jen z profesionálních herců, je dnes ve Finsku sotva 15. Ve všech ostatních jsou ve větší či menší míře ochotníci, kteří účinkují spolu s profesionály. ...Vedle divadel složených z profesionálů a ochotníků, je ještě několik tisíc ochotnických divadel, z nichž mnohá hrají až 10 představení do roka. Ochotnická divadla hrají většinou týž hru jako profesionální. Tak předvedlo Studentské divadlo v Helsinkách pod vedením známého profesionálního režiséra Wolfganga Bor-

chertse výbornou inscenací hry „Venku přede dveřmi“.

Ještě do nedávna bylo ochotnické divadlo hlavním pramenem dorostu profesionálních divadel. Zažil jsem to sám, když jsem najednou znovu uviděl členku ochotnického souboru, prodávající, jako pevně angažovanou profesionální herečku — a dokonce hned v hlavní roli. Mnozí z dnešních profesionálů začínali jako ochotníci. Na příklad před druhou světovou válkou byl policejní úředník z malého města, který se vedle služby osvědčil i jako ochotník a dotáhl to až na Hamleta, angažován jako profesionální herec přímo finským Národním divadlem v Helsinkách.

Teprve od roku 1943 je ve Finsku Ústřední divadelní škola, podporovaná Ústředním svazem divadelních organizací. Díky její systematické výchově uměleckého dorostu prodělává finské divadlo od poslední války významný rozmach.

Společným účinkováním profesionálních a ochotnických herců je finské divadlo pevně zakotveno mezi obyvatelstvem. Divadlo ve Finsku je opravdovým lidovým divadlem; lidé chodí do „svého“ divadla. Ale na druhé straně tato okolnost velmi ztěžuje divadelní práci, neboť ochotníci se mohou účastnit divadelních zkoušek teprve po svém vlastním denním zaměstnání.

Po průzkumu 26 divadel, která v sezóně 1953/54 uspořádala dohromady 3262 představení, připadlo 1839 představení na finské hry. Na druhém místě byla díla v německé řeči s 333 představeními, pak následovaly hry francouzské s 303 představeními, anglické s 202, skandinávské se 178, americké se 129 atd. Zvláště úspěšné hry dosáhly v několika případech 250—300 repris za sezónu.

Také domácí divadlo je ve Finsku zastoupeno. Nejzajímavější je nepochybně divadlo rodiny Jurkka v Helsinkách. Matka, jedna z nejvýznamnějších hereček Finska, s dcerou a dvěma syny, kteří také zaujímají své pevné místo v divadelním životě...

Kromě Helsink jsou významnými středisky divadelního umění především Turku a Tampere a dělnické divadlo v Tampere, které vede významný režisér Eino Salmelainen, je z uměleckého hlediska rovnocenné Národnímu divadlu v Helsinkách.

Charakteristickým jevem finského divadelního života jsou „dělnická divadla“ v počtu asi 80 s 15 profesionálními divadly. Vznikla v souvislosti se snahou dělnictva pozvednout vlastní silou úroveň vzdělání širokých vrstev.

Dnes stejně jako dříve je divadlo velkou láskou finského národa. A v divadelním umění je snad nejzřetelněji vidět živé spojení lidového umění s profesionálním.

(Z časopisu Wort und Spiel zkráceně přeložila Olga Velková)

PROFESOR MAMLOCK

Noc, tichá, klidná. Náhle blesknou reflektory u domovního bloku. Dupot stráž SA a úsečné povely „Zavřít okna! — Všichni ven! — Ruce vzhůru!“ Dětský pláč, zděšený křik žen. Muži svkají bolesti, když obušky a ocelové pruty sviští vzduchem a SA odvlékají zatčené. Potom praskne pár výstřelů — zase byl někdo „zastřelen na útěku“. — A s těmi, kteří zůstali: do kasáren, vazby, vězení, koncentračních táborů. Mučení, plyn, barbarské vraždění milionů. — To byla strašlivá doba německého fašismu, který překonal i nejtemnější doby středověku. Doba, o které již jen slyšíme vyprávět. Ale zároveň doba, která se může vrátit, neboť nebyly ještě vyvráceny z kořenů všechny možnosti, aby bylo zamezeno těmto hrůzám jednou provždy.

Nechceme tuto dobu nelidskosti a bezpráví, do které je vsazen tragický příběh profesora Mamlocka, prožít znovu. Budme však na pozoru, aby se neopakovala — a zase jen pro naše chyby, omyly a scesti, jako u postav hry tehdy v únoru 1933 při nástupu nacismu k moci. I chirurga Mamlocka nechávalo dlouho lhostejným to, co se dělo kolem něho. On byl přece lékařem a jeho úkolem tedy bylo znát především své pacienty, nemocné a nic jiného. Léčil je stejně oddaně na frontě za první světové války, jako nyní, v míru. Následky války však na sobě nese dosud. Po těžkém zranění má jednu nohu kratší a zajizvená rána mu působí stále bolesti. Přesto však stojí se železnou kázní denně několik hodin u chirurgického stolu a operuje ty nejtěžší případy. Jen ho neustále rozčilují ty v poslední době stále se množící případy „politické chirurgie“. Tak totiž nazýval každodenní případy, které svázeli z celého města na ošetřovnu jeho kliniky. Zraněné a pobodané z pouličních rvaček, vyprovokovaných nyní, těsně před volbami, nacistickými provokatéry stále častěji. Nechápe, proč se vlastně tihle lidé zbytečně pouštějí do politických dobrodružství. Přímou také vytýká jednomu takovému pacientovi, starému dělníkovi a otci mnoha dětí, proč raději nemyslí na rodinu. Na jeho odpověď, že to dělá právě proto, že na ni a své děti myslí, kroutí jen nechápavě hlavou. Nerozumí ani svému synu Rolfovi, který si je vědom, že vítězství nacismu znamená zánik všech pokrokových a humanitních snah a pokládá proto za svou povinnost proti němu bojovat. Střetává se s ním stále ostřeji pro jeho politické přesvědčení. Vždyť máme svou ústavu, parlament, zákony, tak co s tou vaší politikou?

A čím více sílí politický hluk tam venku, tím hlouběji se uzavírá do své práce a odbornosti a snaží se nevidět všechna bezpráví, která nacisté provádějí. Ale právě politika, před kterou se tolik snaží zavírat oči, vnutí se sama do jeho života. ať tomu chce nebo ne. A na procitnutí je pozdě, když už hnědý mor zachvátil všechny buňky německého státního aparátu. Pak stačí jen slovo nesouhlasu, aby

byl rázem smeten jako bezbranná oběť fašistické zbláznlosti.

Netrvalo to dlouho. Komédie, inscenovaná nacisty kolem požáru budovy říšského sněmu, byla úderem k nástupu. Socialistické noviny zastaveny, tiskárny zavřeny, po ulicích stovky přepadových vozů. razzie po domech, zatýkání spousty lidí. Dny teroru a vyhlazovacího boje proti všemu demokratickému obratem chvíle zasáhly i do Mamlockova rodinného života a ohrožily jeho činnost vědeckou. Fašistické zákonodárství znemožnilo vydáním rasových zákonů činnost tisícům vynikajících odborníků. Profesor Mamlock je jedním z nich. Hnědý stín padl i na jeho kliniku, kde byl zatím jmenován komisařem lékař nevalných schopností, ale zuřivý nacist — jeho třetí asistent dr. Hellpach. Na jeho rozkaz je profesor Mamlockovi zakázáno operovat, a když se zdráhá opustit kliniku, je přímo od operačního stolu s potupným názvem JUDE na lékařském plášti odvezen eskortou SA-Mannů do svého bytu. Doma pak najde zbitou svou šestnáctiletou dceru Ruth, vyhnanou potupně ze školy pro svůj nearijský původ.

Tady už Mamlock mlčet nemůže, i když je mu brzy po potupném vyhnání dovoleno vrátit se znovu na kliniku, poněvadž klausule arijského zákona činí výjimku u frontových bojovníků. Události jej příliš průkazně usvědčily z tragického chápání věcí, které se dějí kolem něho. Vidí, jak nebezpečně jsou ohroženy základní svobody člověka, který má přece právo na vlastní myšlenky, na vlastní pochvyby, na vlastní víru. „Není stavby, která by byla jen z jediného kamene, není státu, který by se neskládal z lidí, hlav a srdcí!“ — křičí do tváře novopečenému komisaři ve vysokých botách dr. Hellpachovi. — „Vláda může uvést do pohybu obrovské masy lidu, může je formovat a komandovat, ale *nemůže nakomandovat přesvědčení!* Nemůže vidět pod uniformy! Vládu pověřila většina lidu tímto posláním: může vyžadovat poslušnost, ale *ne lumpárnu!* Vnucené přesvědčení, pane komisaři, plodí jen otroky, zbabělce, udavače a lumpy!“

— Nacistický režim si ovšem dovede s takovým člověkem poradit. Musí být odstraněn, neboť by „působil v srdci nacionálního celku jako cizí těleso“. Pro odůvodnění se vystačí s běžnou terminologií o pobuřujících řečech, které bezprostředně ohrožují klid a bezpečnost, o provokativním postoji, který by působil rozkladně na ostatní. A ti „ostatní“ jsou pak *povinni* dobrovolně podepsat protest, že proto odmítají dále pracovat pod jeho vedením. Pak už jen stačí, aby dr. Hellpach ještě zdůraznil, že „nepodepsat znamená nebýt pro nové lidové pojetí čistoty, pravdy a věrnosti, být proti nové lidové vládě“, a oba na smrt vystrašení Mamlockovi přátelé se projevují jako zbabělci. Podpisují obžalovací protokol proti Mamlockovi, obsahující jeho výroky, jak je Hellpach na místě okamžitě sepsal. Mam-

lock nechápe, jak to mohli udělat. Vždyť je tu v sázce pravda — zdůrazňuje ještě novináři Seidlovi. Tady by byla v sázce existence — zní vyhýbavá, ale věcná odpověď. V zoufalé vzpouře rozhoduje se nakonec k beznadějnému činu — končí svůj život ranou z pistole. „Máte pravdu — jak jsem na to mohl zapomenout — škoda! Nakonec člověk vždycky myslí jen na sebe —“, říká umíraající Mamlock jako na omluvu — hořkou, avšak vysvětlující. „Ale — vy — musíte jít jinou, novou cestou“ — naléhavě, tiše, ale ještě s poslední plnou silou říká již všem, kteří ho přežili, k nám, do současnosti — „Slyšíte — jděte po ní, jen odvahu...“

Lhostejně stát trpně stranou politického dění a bláhově doufat, že lze přelákat bouři v závětrí své práce — důsledky toho jsou ve hře dostatečným varováním. Jejím autorem je Friedrich Wolf — lékař, žurnalista, spisovatel, voják, přední vášnivý bojovník moderní německé literatury proti fašismu. Byl jedním z prvních, kdo odhaloval před celým světem, jak nelidské drama se začíná Hitlerovým nástupem k moci. Účinným dramatickým zobrazením toho je právě jeho „Profesor Mamlock“, psaný v emigraci ve Francii a uvedený po prvé v roce 1934 na půdě neutrálního Švýcarska. Odtud pak slavně putuje jako jeho hra nejúspěšnější po řadě světových scén.

K nám se dostala teprve nedávno zásluhou pohostinského představení drážďanského „Divadla mladé generace“ a již před lety nás seznámil s Wolfovým dramatem i sovětský film. Nic však nemůže nahradit naléhavost, závažnost a účinnost původního znění hry, která u nás dosud uvedena nebyla, což neslouží právě ke cti našeho divadelnictví. Teprve nedávno přeložena, knižně vydána v edici Hry lido- věho jeviště a opatřena důkladným režijním rozbohem, čeká na svého prvního inscenátora. Bude stát před zajímavým a lákavým úkolem, neboť bude pracovat s textem, jehož autor má znamenitý smysl pro jevištní účinnost, nikde neupadá do schematicismu a je dalek nešvaru, nalít prostě současnou tematiku do formy dramatu.

Není bez zajímavosti, že Friedrich Wolf právě při diskusích v dělnickém divadelním hnutí, kde také aktivně pracoval, formuloval v roce 1928 heslo: „Umění je zbraň!“ Necht' se stane takovou zbraní i vaše inscenace této hry. Přistupujte k ní při studiu se stejným zápallem i nenávistným zánícením jako autor, když se chápal pera, aby hru napsal.

A dokážete-li hru nastudovat tak silně, jak je napsána, určitě zmizí pochybovačné poznámky, že hra s politickou tematikou nezaujme vašeho diváka. V tematice to totiž nevězí. Je-li pohled pravdivý a umělecky silný vzrušuje vždycky. A „Profesor Mamlock“ takovou hrou je. Záleží tedy opravdu jen na vás.

Jaroslav Beránek

BÍLÁ NEMOC PO DVACETI LETECH

PAVEL GRYM

„Nevím ještě, vrátím-li se se ctí z dnešní premiéry „Bílé nemoci“...“ napsal 29. ledna 1937 Karel Čapek Václavu Vydrovi. V těch slovech se neskrývala jenom obava spisovatele, který se po několikaleté odmlce vrátil na jeviště, o provedení díla. Tajila se v nich úzkost, jak diváci přijmou a pochopí jeho dílo, úzkost umělce, který se stal terčem prudkých útoků svých odpůrců, zvedajících hlavu se změnou situace. — Přes pokřik Čapkových nepřátel dosáhla „Bílá nemoc“ v režii Karla Dostala třiaosmdesáti repris a stala se jednou z nejúspěšnějších her Národního divadla v předválečných letech. Nepochybně na tom měly podíl znamenité herecké výkony v čele s Hugo Haasem, Zdenkem Štěpánkem, Václavem Vydrrou, Františkem Smolíkem a dalšími. Ale i nejlepší herecké síly by musely nezvratně ztroskotat, kdyby tu nešlo o výjimečně silné, veliké drama, zasvěcené tragické současnosti.

„Bílou nemocí“ promluvil Karel Čapek ve jménu malého národa, ve jménu lásky k člověku, k životu. „Bílá nemoc“ varovala svět, který odmítal mluvit o možnosti války a zavíral oči před hrozícím konfliktem, apelovala na lidskost, burcovala proti tyranii. Čapek, kterého ještě nedávno mnozí snižovali na zahrádkáře, zahlobaného do své drobné práce, dovedl se zpřímá podívat na současnou situaci. Nenašel ještě východisko. Nedovedl se opřít o zdravé síly národa a zůstal ve svém boji tragicky osamocen jako hršina jeho hry. To však никак nezmenšuje hodnotu jeho odvážného stanoviska, to nemění nic na skutečnosti, že „Bílá nemoc“ spolu s „Matkou“, napsanou téhož roku, byly nejbojovnějším výrazem českého divadelního umění ve dnech nejistoty a zklamaných nadějí, kdy se hroutily i zdánlivě neotřesitelné hodnoty.

Připomínáme si to dnes nejen proto, abychom si uvědomili pravý historický význam této hry, ale abychom její také připomněli všem, kteří dosud nepochopili, čím Čapek v těchto letech (a nejen v těchto letech) byl a co dodnes znamená pro miliony čtenářů na celém světě. Když se před několika lety začaly vracet na česká jeviště Čapkovy hry, jaké jen kouzlo zavanulo z jeho „Loupežníka“, s jakou silou promluvila jeho „Matka“! Postupně došlo na všechny jeho hry. Stranou zůstalo jen nejproblematictější společné dílo obou bratrů, „Adam Stvořitel“, dílo sporné, ať je nazíráme s jakéhokoliv úhlu. Knižně vyšla řada prozaických děl. Přesto však širšího ocenění se dostalo jenom několika dílům z prvního období Čapkovy tvorby a několika posledním pracím.

Mezi nimi iakoby zela prázdnota s několika ojedinělými ostrůvky. A přece mezi „Loupežníkem“ a „Matkou“ je vedle znamenitého „Kratatitu“ i drama „R.U.R.“, oslavující proti zmechanisované civilizaci a zploštění života přirozenou životní tvůrčí sílu, je tu velká, dosud nedoceněná satira na požívačný a kořistnický svět v alegorickém dramatu z hmyzího života, je tu i románová trilogie, nejlepší svědectví autorova zápasu o poznání člověka a světa v jeho složitosti, i celá řada povídek, zesměšňujících diktátorství, militarismus a fanatismus všeho druhu. Od geniální „Války s Mloky“ se Čapek logickou cestou dostává k „Bílé nemoci“, k hrdinské „První partě“ a konečně ke svému vrcholnému dramatickému dílu, k „Matce“. „Bílá nemoc“ je neodmyslitelnou součástí Čapkovy díla, zasvěceného boji za humanitu. Ve jménu prostého člověka mluví proti tyranii, proti násilí, proti válce. V tom je Čapkovy řeč s naší do poslední tečky společná.

„Bílá nemoc“ byla a zůstala velkým a bojovným dílem, jehož platnost se nadto ještě zvyšila. Dnešní „Bílá nemoc“ není jenom historickou reminiscencí. Při nové četbě, při novém zhlédnutí této hry, při práci na inscenaci si znovu uvědomujeme její stálou aktuálnost. Čapkovy hra dnes mluví nejen o roce 1937 (i když ani tato retrospektiva není nikdy bez významu), ale i o dnešku, o dnešních diktátorech, rozsévajících neklidu a nenávisti. (Což i „Kratatit“ z roku 1924 není v souzvuku s dnešním požadavkem světových vědeckých kapacit, aby bylo objevení jaderné fyziky využito v prospěch lidstva a nikoliv proti němu?) V tom dnešním obecném smyslu „Bílé nemoci“ je její nezmenšený význam.

„Bílou nemocí“ učinil Čapek významný krok od dřívějšího pokojného pacifismu. Naděje v nápravu světa se změnila v úsilí a posléze v boj. Ještě ve „Válce s Mloky“ musel čtenáře konejšit autorův doslov, že se Mloci vzájemně vyhubí a že se lidstvo bez boje dočká vítězství. „Bílá nemoc“ je už docela jiná. Tady již Čapek postavil do středu hry bojovného vědce. Jeho Galén, prostý, ale veliký člověk, příkladný humanista srdcem i skutky, musel ovšem padnout, protože byl sám. Nedovedl najít spojení proti Maršálovi a jeho stoupencům. Měl za sebou velkou sílu bílé nemoci, ale jeho úsilí muselo nutně ztroskotat na

jeho osamocení a fyzické slabosti — v posledním, nejméně tragickém okamžiku, kdy bylo možno zabránit prolévání krve. Galénova smrt působí depresivně. Ale z této deprese, z otřeseného dojmu, iakým je bezvýhodný závěr Čapkovy dramatu, rodí se nutně odpor k tomu, co Galéna zabilo a vydalo svět všanc bílé nemoci a válečné zkáze. Domnívám se, že dodnes je tato tragédie ušlechtilého intelektuála nejotřesnějším poučením a výzvou, lepším než přeoptymisovaný optimismus některých děl.

Čapek sám závěr hry za řešení nepovažoval. Napsal o tom ve své předmluvě ke knižnímu vydání hry: „Autor je si vědom, že tento nevyhnutelný tragický závěr není řešením; ale jde-li o skutečný zápas, který se odehrává v našem čase a prostoru mezi skutečnými lidskými silami, nemůžeme jej rozřešit slovy a musíme jeho řešení ponechat dějinám.“ V lednu 1937 ještě Čapek sám řešení neviděl. O rok později již vtiskl své Matce do ruky pušku, aby s ní poslala do boje o národ svého posledního syna. Nedovedl-li to ještě v „Bílé nemoci“, neznamená to, že musíme jeho dílo odmítat. Znamená to jenom tolik, že je musíme chápat v historické souvislosti a umět se s ním při dnešní inscenaci patřičně vyrovnat.

V „Bílé nemoci“ načrtl Čapek mistrný obraz války. Vedle Galény jsou tu tři výrazné typy, kterým jsou věnovány tři části hry. Sigelius a jeho klinika, to je obraz vědy, která je ochotna sloužit politickým zájmům a svým sobeckým záměrům i proti zájmu lidstva, v rozporu s požadavky lidskosti. Čapek ovšem není ani tady jednostranný. I Sigelius má smysl pro Galénův veliký objev. Chtěl by si ho však přivlastnit. Vychován velkou kapacitou, chce navázat na slavnou tradici kliniky. Není však schopen vlastního objevu a proto volí snadnější, utilitaristickou cestu ve spojení s Maršálovým režimem. Vedle něho tu vystupuje baron Krüg, typický podnikatel, vydělávající na výrobě zbraní, a Otec, jeden z těch drobných příživníků a podpůrců mocných, kteří za okamžitý zisk prodávají všechno. Čapek výstižně odhalil jejich lidskou slabost i sobectví, které nemůže být vyhlazeno ani strachem před nevyčitelnou nemocí. Drama pokračuje Galénovým setkáním s Maršálem a Maršálovým morálním i fyzickým zlomem. V Maršálovi, který z hrdinského vojáka roste v diktátora a strůjce



Národní umělci Zd. Štěpánek a Fr. Smolík jako Maršál a Galén z letošní inscenace Národního divadla

války, který ustupuje až tehdy, když je sám postižen bílou nemocí, podařilo se Čapkovi zachytit jak Maršálovu individuální sílu, podepřenou Krügovými obchodními zájmy, tak jeho lidskou slabost. Tady se Čapek obrazem Krügových a Maršálových vztahů přiblížil k samotné podstatě fašismu. I příbuzenský svazek mezi Krügem a Maršálem, o kterém se ve hře

mluví, je znamenitým, charakteristickým detailem. A proti nim stojí doktor Galén, prostý člověk, kterému se podařilo učinit objev dalekosáhlého významu a jehož láska k nemocným se proměnila v uvědomělý odpor proti ničení a zabíjení, který roste v tichého, ale rozhodného bojovníka proti mocným celého světa.

V poslední inscenaci Národního divadla došlo ke dvěma zajímavým zásahům do hry. Třetí akt, věnovaný Maršálovi, tu začíná již pátým obrazem druhého dějství. Hra, rozvržená již v textu do třech částí, dostala tím výraznější rozlišení. Kromě toho (vedle drobných úprav) vypouští tato inscenace Maršálovu proměnu v nositele míru. Maršál zde jen krátce zauvažuje o této možnosti a pak již přechází k závěrečné replice své poslední scény, v níž lituje, že se musí vzdát vedení války. Tuto úpravu lze vcelku přijmout, protože tento dějový obrat je výrazem Čapkovy usilovné touhy po smíru, výrazem dobově podmíněným a poslední známkou Čapkova pacifismu z předcházejících děl, který by na dnešním jevišti smysl Čapkova díla do značné míry zatemňoval.

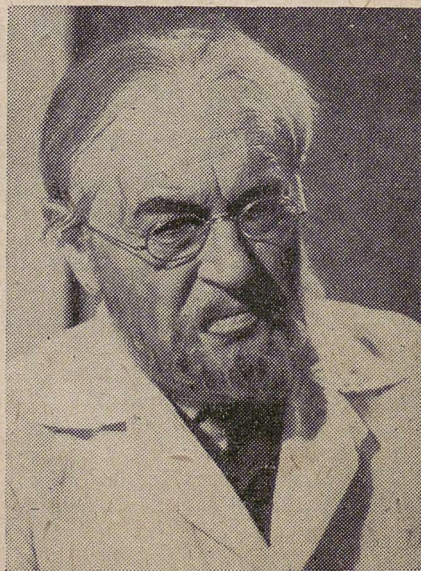
Čapkova „Bílá nemoc“ zůstává dnes tak jako v roce 1937 jediným velkým výkřikem o nutnosti boje proti silám války, dramatem lásky k člověku.

V podmínkách, za kterých dílo vznikalo, a z úmyslu, s nímž autor přistupoval k látce, nemohlo vzniknout jiné dílo než bojovné, třebaže nedosahuje významu následující „Matky“, v níž již Čapek viděl jasněji. Význam „Bílé nemoci“ se nezmenšil za dvacet let, která uplynula od jejího prvního provedení. Nezměněny zůstaly i její formální kvality. Dodnes zůstává příkladem její živý, úderný dialog i dramatické narůstání konfliktu. Od Galénova rozchodu s prodejnou vědou roste dramatické napětí přes Galénův souboj se sobectvím parazitů a ziskuchtivostí zbrojařů až po srážku s nejsilnějším představitelem politického a vojenského útlaku. Postavy hry jsou vykresleny s vyspělým typisačným talentem a poznáním skutečnosti. Vzpomeňme vedle jmenovaných již hlavních postav třeba jen na oba asistenty, na měšťáckou rodinu i na ostatní epizody, které zaplňují hru.

Ať již mluvil s jakýchkoliv posic, ať již byly jeho omyly jakékoliv. Karel Čapek — řekněme to docela prostě — měl rád lidi. Pro ně i pro sebe chtěl klid a mír. V tragických chvílích poznal, že za tento klid a mír je nutno bojovat a vyjádřil to svým dílem. Nejen „Matkou“, ale i „Bílou nemocí“. Po dvaceti letech se „Bílá nemoc“ znovu vrací na naše jeviště profesionální i ochotnická. Nejen proto, aby nám připomněla osudové chvíle před dvěma desetiletími, ale aby stejně důrazně promlouvala k dnešku, aby potírala válečnou hysterii a promlouvala o nutnosti boje proti násilí. Její letošní uvedení hned na několika scénách je splátkou, která měla být už dávno zaplacená.



Národní umělec Zdeněk Štěpánek v roli Maršála



Národní umělec Jaroslav Průcha v roli Galéna

ALEXEJ ARBUZOV MEZI PRAŽSKÝMI OCHOTNÍKY

„Napsal jsem tak dlouhou hru, že jsem z toho vyhladovělý,“ to byla poněkud neobvyklá úvodní slova do diskuse. Ale tak Alexej Arbušov skutečně zahájil srdečný, veselý večer s ochotníky pražského divadla Máj. Předtím se pozorně díval na jejich inscenaci své hry Dům na předměstí, ačkoli jinak — jak se přiznal — nerad se dívá na své hry.

Alexej Arbušov přijel do Prahy na premiéru svého „Města na úsvitě“, kterou tu na pohostinském zájezdu provedlo Vachtangovo divadlo. Cílí pražští ochotníci společně s Ústředním domem lidové tvořivosti nelenili a pozvali autora také na ochotnickou inscenaci. A Arbušov pozvání velmi ochotně přijal.

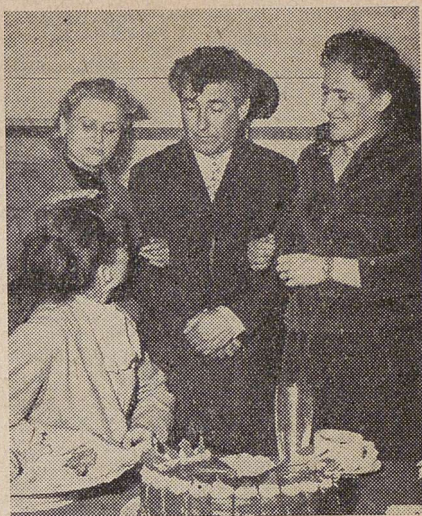
Zřídka se objevují význační autoři mezi ochotníky. Hovořili o představení, říkají ochotníkům většinou nějak nezavazující slova chvály. Tentokrát se setkání odehrálo „v jiném žánru“. Sovětský autor přišel do prostřední práce, kterou dobře zná, jak sám řekl, mezi kolegy. Dlouho řídil ochotnické kroužky v Sovětském svazu a za války pracoval ve frontovém divadle. Zná tedy divadelní kuchyni jako málokterý dramatik. Jeho vztah k divadlu a ochotníkům je přímý a blízký. Bystře odhaduje hranice hereckých schopností a možností a upřímně říká svůj názor. Jeho poznámky svou konkrétností prozrazují značnou zkušenost. Neříká zdvořilostní fráze, neprovádí ani módní autorskou sebekritiku, ale s odstupem dovede hovořit o slabínách hry. Pro vaši informaci: musel hru napsat za jediný měsíc volna ve frontovém divadle, kdy divadlo odjelo bez něho na zájezd. Označuje ji proto za nevybroušenou, neuhlazenou. Síla hry je v zachycení těžké válečné doby, v tom, jak pod tlakem událostí se formují, krystalisují lidské charaktery. Psali jsme ve 4. čísle o této insce-

naci. Pokusíme se teď zaznamenat pro vás autorův pohled na představení.

Alexej Arbušov byl potěšen zejména tím, jak inscenace dovedla vyhmátnout ducha a srdce hry, její hlavní myšlenku. Poněkud rušivě na něj působily rekvizity, kostymy a dekorace, které nevystihovaly znaky ruského života. Schválil škrty, pokud napomáhaly rychlejšímu spádu představení, až na škrt ve 4. dějství, který zabráňuje obecnstvu hlouběji porozumět situaci (po tomto škrtu náhle překvapí nezdůvodněné Marusjino políbení Danily). Světelné a zvukové efekty (stmívání a hudba), které jsou tu často použity, dovedou vhodně navodit atmosféru; 4. dějství je častou tmou však rozbíjeno. Závěr hry má být intimní, je tu zbytečně podkreslen Internacionálou, která mu dodává slavnostní ráz, jemuž je lépe se vyhnout. Slova loučení, která si říkají Naděžda se Šeremetem, mají být vyslovena tvář v tvář, zde jsou oba představitelé příkře rozdělení už v aranžmá. V inscenaci je příliš mnoho tmy, takže divák nemůže dobře sledovat hercovu mimiku, jemné psychologické proměny.

K hereckým výkonům: Naďa v I. dějství má být ještě děvčátko, žabec, má být obléknuta jako Popelka. V inscenaci už od počátku vystupuje jako slečna; má tu být zachován kontrast mezi ní a sestrami, které jsou už dospělými ženami. V posledním dějství nemá vyvolávat divákův soucit přehráváním slepoty, spíše maskovat neschopnost volného pohybu.

Herci přirozeně neznají dobře prostředí a dobu, kterou hra zachycuje. V jinak velmi dobrém výkonu představitelky Ljuby je na příklad špatně vystižena scéna, kdy se vrací ze zákopových prací. Tehdy mnoho žen na zákopových pracích zemřelo zimou a hladem, nemocemi, mnohé zdivočely. Žily v neustálém nebezpečí života za



A. Arbušov s představitelkami sester Ivanovových z pražského souboru Máj

nepředstavitelných hygienických podmínek. Tuto atmosféru musí nutně její výstup zachytit.

Viktor Smagin se v inscenaci podobá autorově představě, ale vzdává se význačného rysu — humoru. Smagin je takový Sancho Pansa, lhář, který se baví téměř každou situací.

Šeremet má být temperamentní, vášnivý a dobyvačný; zde je hrán jako milý, sympatický milovník. Také Marusja jako všechny postavy má svůj zcela zvláštní rys. Má být nápadnější, v prvním dějství se prozrazuje především jako milovnice tance. Gavrilovou si autor představuje hrubší, chlapštější, schopnou vládnout a ovládat. Naproti tomu Věru v jednání uzavřenější (jinak ji považuje za velmi dobrou, výraznou postavu inscenace). Korobejnikov má být fysicky jiný, silák, má ho být všude plno.

Poznámky k inscenaci uzavřel Arbušov srdečným poděkováním režisérovi i hereckému kolektivu za inscenaci, při níž zažil mnoho příjemných dojmů.

A jaké dojmy jsme při jeho návštěvě zažili my? Případalo nám, že bychom se s tímto nadšeným divadelníkem dorozuměli i bez obou tlumočnicků. Dokázal naráz odstranit překladu ostychu, jak dokumentují také oba připojené snímky.

V čem byla pro nás jeho kritika příkladem? V přístupu k souboru, určitosti a jasnosti, s jakou dovedl vyslovit svůj názor, v přímosti kritiky, ve zdůvodnění každé poznámky. Překvapil nás tím, že celkem souhlasil s proškrtáním textu (většinou si každý autor myslí, že mu bylo škrtnuto právě nejlepší místo). Hřejivě, nefalšovaně upřímně zněla nám jeho slova o tom, jak si váží práce našich ochotníků, jak je rád, že jeho hra si získala právě lidové divadelníky. Už dříve se stal na českém ochotnickém jevišti zdomácnělým autorem. Teď se stal i přítelem našich ochotníků. sd



Alexej Arbušov (stojící první vlevo) v klubu divadla Máj v Praze

William Shakespeare

Od Jindřicha VI. (smíme-li ho pokládat za první drama Shakespearovo, pokud je vůbec celé jeho dílem) je k Jindřichu VIII. (poslední, asi jen z menší části Shakespearově hře) vzdálenost asi třiačtyřicet let. Do tohoto časového úseku směřnává se vše, co víme o londýnském dramatikovi, herci, divadelním podnikateli a majiteli realit. Co předchází i co následuje, je zakleto do několika málomluvných dokumentů, zápisů v matrikách, kupních smluv a poslední vůle. Z dvaapadesátiletého života básníkovy (1564—1616) patří necelá polovina divadlu a literatuře, aniž můžeme přesně říci, jak se tento syn stratfordského jircháře, rukavičkáře a řezníka k tomu všemu vlastně dostal. 1592 je už v Londýně literárně známý. 1594 je už veden v seznamu členů společnosti lorda Komorníka, s níž je spjata celá jeho další divadelní činnost. V následujících dvou letech, zdaleka ještě ne na vrcholu své umělecké dráhy, stojí tu Shakespeare bez konkurenta (Romeo a Julie, 1595) a jevištní úspěch nezůstává bez odezvy hmotné. Básník kupuje domy, pozemky a šlechtický erb. Aniž chceme tvrdit, že psal svá dramata jenom proto, aby si nadělal jmění, nemůžeme pominout zarážející lehkost, s níž se asi 1613 vzdává umělecké dráhy, jakmile je dostatečně hmotně zabezpečen, a opustiv bez zjevné příčiny Londýn, tráví poslední léta v rodném Stratfordě, zabývá se správou svého nemalého majetku.

Nejčastější a obecně uznávaná periodisace Shakespearova dramatického díla zná tři období: éru jasného pohledu na svět, období optimismu (1590—1600), periodu tragickou (1600 až 1608) a období romantické (1608

Uprostřed dramatiků alžbětinské Anglie tyčí se postava Williama Shakespeara. Rázem svých her, způsobem práce i života se v ničem neliší od svých daleko menších současníků (viz minulou lekci „Dějiny dramatu v kostce“); píše stejně chvatně jako oni, také bere své náměty, kde se mu hodí a přeseívá úspěšně staré komedie; on je jen schopnější, nadanější než druzí. Jeho silná tvůrčí osobnost lépe dokáže nepodlehout jejičimu módnímu směru a zahryznout se do života tam, kde z něho tryská nejvíce krve.

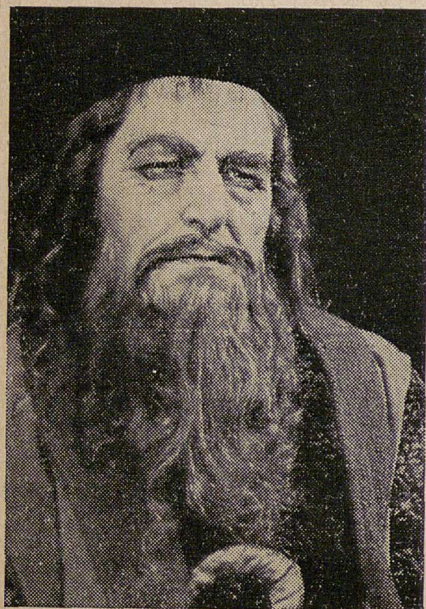
až 1613), kdy básník utekl do smíru pohádky a alegorie.

Nikdy nenapsal Shakespeare nic radostnějšího a bezstarostnějšího, než jsou komedie první epochy. Hýřivé dějem, spleť, zápletek, záměn a omylů, naplněné stálým „zápasem vtipu, duchaplnosti, chytrosti, lsti a výmyslu“, vyjadřují jasnou víru v kladné stránky lidské povahy. Kateřina ze Zkrocení zlé ženy zdá se býti zlou saní a objeví se milující ženou. Blažena a Beneš z *Mnoho povyku pro nic* honosí se svou nenávistí k druhému pohlaví a usvědčí sami sebe z omylu. Omamná vůně lesa zmate milenecké dvojice *Snu noci svatojánské* — hry určené pro aristokratickou svatbu — aby je totéž kouzlo svedlo opět dohromady. V přemíře životního opojení hraje si básník s lidským osudem, zamítá jimi a opět je uklidní, jenom pro radost, z pocitu síly (*Komedie omylů*). Vznesen se si zažertuje v literátské *Marné lásky snaze* a stvoří svou nejrealističtější měšťanskou komedii, do níž zkarikuje vzpomínky na honoraci rodného Stratfordu (*Veselé paničky windsorské*). Přestrojí dívky do chlapeckých obleků a pošle je dobyt si vlastním důvtipem lásku (*Dva šlechtici veronští, jak se vám líbí, Večer tříkrálový*). Náleží sem vlastně i bříchatý Falstaff z Jindřicha IV. a dobrodružství jeho tlupy. Jenže tento „bohatýr obžerství“ je pozemským satirickým pendentem k vznešené tragice Jindřicha Percyho, odbojného feudála proti moci královské. Jsme u historií, které — kromě sporného Jindřicha VIII. — spadají všechny do tohoto tvůrčího období Shakespearova. Vítězství nad Španělskem (1588) povzbudilo nacionální smýšlení Angličanů a probuzené vlastenectví šlo si pro potvrzení slávy národa do dějin. A tu Shakespeare skládá pro své Angličany řadu historických dramát, neiskvělejší dramatický seriál národní historie, jaký zná světová literatura. Vytváří mohutný historický obraz zápasu moci královské s feudály i vlasteneckého boje protifrancouzského (jako symbol současného konfliktu anglo-španělského) — obraz zplastičtělý sytou kresbou prostředí lidového a opilým smíchem falstaffiády. Nejsou to arci díla umělecky vyrovnaná, od nezcela Shakespearova,

nejednotného a dějově přečpaného Jindřicha VI., ke křišťálové čistotě postavy Jindřicha V. vede cesta sedmileté dramatické praxe, kolem které leží odhozeny přežitky středověkých moralit (*Richard III.*) i přelýričtělá obraznost *Richarda II.*

Do tohoto údobí patří i první velká tragédie: *Romeo a Julie*. Tento hymnus vítězné lásky, jež usmíruje bezohledné disharmonie okolního feudálního světa, tato smavá tragédie patří cele do rozzářeného podnebí mladé básnickovy tvorby, všechny další tragédie mají černý, zatažený obzor, zmar jejich hrdinů je zmarem celého okolního světa, umírají nevykoupeni a nesmířeni.

Co způsobilo tuto změnu v atmosféře Shakespearova díla? Dohadů je mnoho, hledají se příčiny v intimním životě básníkově, hledají se příčiny vnější, společenské. Nemůžeme vyloučit první, nemůžeme nevidět, že i v životě národa dochází ke krisovému přelomu, že úmrtí Alžbětiny a nástup Jakubův znamená rozchod národa s trůnem a že ty rozpory se budou přirostávat, až vyvrcholí srážkou v cromwellovské revoluci 1642. Jako by pomalu vyprchávalo renesanční opojení a zbarokisovaná pompa královského dvora se ostře střetávala s puritánskou přísností. Právě tak vyprchává renesanční opojení z díla Shakespearova a nový pohled na člověka se propadá do propastné hlubiny. Ano, básník prohlédá hlouběji a na dně každého lidského osudu je víc tragédie než frašky. Tragédie lidské hrdoosti, víry, lásky, postavené tváří v tvář skutečnosti světa: nespravedlivého, pokryteckého, mamonářského, vraždícího. *Hamlet* je první obětí tohoto světa, ten rozvrácený intelektuál elsinorský, bloudící síněmi hradu, v němž byla spáchána vražda, jež musí být pomstěna. Žárlivý *Othello* byl



TOS Rakovník uvádí Shakespearova Benátského kupce. K. Lukeš v roli Šajloka



Portie (I. Korfová) z rakovnické inscenace Benátského kupce

donucen k vraždě tímto světem, proniklým jagovským zlem, stařec *Lear* se stává štvancem, protože tomuto světu dal v plen to, co ho činilo mocným a silným a spolehl se na vděk, na soucit. A krvavá tragédie *macbethovská*, zahalená mlžným oparem skotských vřesovišť, vysloví hned prvními verši všechnu hrůzu tohoto zvráceného světa: „Hnus je krása, krása hnus.“ A pak je tu *Coriolanus* (po *Juliu Caesarovi* druhá římská tragédie), kde na sebe příkře narazí silná, usurpátorská osobnost a kolektiv lidový, aby dokumentovaly odvěký historický souboj. Poslední z tragédií tohoto období zdá se už býti slepou uličkou toho hlubokého průhledu do tragiky člověka a jeho dějin: Shakespeare ukázal sice *Timonem Athénským* „výstižně podstatu peněz“, ale za cenu ztráty víry v cokoli krásného, vznešeného lidského, za cenu přátelství i lásky. Absolutní pesimismus Timonův, střikající jedovatými slinami po světě, zdál se být bez úniku. Všechno k němu v těchto letech u Shakespeara směřovalo. Od prvých tónů Jacquesovy mrzoutské kritiky života v *Jak se vám líbí* napadla sněť melancholie, nevíry a hnusu i komedie. Ani bujné řádění ochmelených rytířů nezakryje lehký opar smutku snášející se nad milostným toužením dvojic *Večera tříkrálového* a z šaškových písní věru lze „ssát tesknotu jako lasička ssaje vejce“. V hořkých komediích *Konec vše napraví* a *Veta za vetu* proměnila se melancholie v pocit hnusu „a chlípnost a kuplířství dere se do popředí“, zatím co komedie přestává být pomalou komedií a vévodovy monology o životě a smrti z *Vety za vetu* jen málo jsou vzdáleny trudnomyslným úvahám Hamletovým.

Z Timona Athénského — zdálo se — není východisko. Básník nahlédající s takovou jasnoživostí pod povrch světa a do nitra člověka, mohl leda stupňovat svůj výpad a zardousit chrtán světu i umění. Snad proto, že příliš miloval umění, spíše však proto, že příliš soucítit s člověkem, rozřešil tuto situaci méně hrdinně — resignací. Není pravda sice, že utekl od života, neboť neutekl od lidí a zbásnil



Shakespeareova tragédie *Othello* v provedení DO Mělník: Jago (M. Vaněk) a Emilie (S. Kapalínová)

v posledních svých hrách několik krásných lidských osudů, stvořil *Marinu* (*Perikles, kníže tyrský*), *Imogenu* (*Cymbelin*), *Hermionu* a *Perditu* (*Zimní pohádka*). *Mirandu* (*Bouře*). Zastřel pouze své hlubokozřivé oči, obrátil se zády ke kletbám Timonovým, přeložil život do mírnějších pásem, kde sice také sídlí hněv, zášť, závist a žárlivost, ale nechají se zkrotit a usmířit, zkonejšit a uspat. Tyto pohádky o ženské kráse a čistotě, ukřivděné a usmířené, o lidské moudrosti, mocné a laskavé, tyto romantické tragikomedie, z nichž jedna — *Zimní pohádka* — odehrává se v Čechách, ležících na mořském břehu, jsou velkými scénickými básněmi, žel, u nás velmi zanedbávanými.

Mohli bychom i zde, nad filosofickým resumé Shakespeara tvůrčího života, ukazovat, jak výpravná pohádkovitost těchto děl velmi vyhovovala stylu podvorštěného divadla jakubovské éry, jak i zde Shakespeare vychá-

zel vstříc požadavkům zákazníků, repertoárovým potřebám společnosti a zájmům divadelní kasy. Celý život byl praktickým divadelníkem, dobře počítajícím obchodníkem, rychle pracujícím dramaturgem, jenž obratně využíval cizích nápadů. Nebyl však ničím víc, ptáte se udiveni? Ó ano, byl básníkem a jenom to a nic jiného jej odlišuje od zástupu jeho druhů, kteří stejně dobře, ba často ještě lépe než on, odráželi ve svém díle společenské problémy doby, kreslili realistický obraz soudobé skutečnosti, útočili na chyby, omyly a zločiny svých vládců. Být básníkem znamená ovšem i toto všechno, ale ne po troškách, ne kuse a ne jen toto: být básníkem znamená vidět svět jakoby bleskem ozářený, jediným pohledem obsáhnout jeho vnější i vnitřní podobu, jeho dobro i zlo, pravdu i lež. A Shakespeareovo dílo je takovou sondou, vedenou do samého jádra lidské existence v tomto světě.

JINDŘICH ČERNÝ

PODNĚTNÁ KNIHA HERCE O HERECTVÍ

Pro každého divadelníka je vždy vzácnou příležitostí setkání s knihou, v které jej významný herec zasvěcuje do svého pracovního postupu. Postižení hereckého umění je pro jeho specifičnost zvláště nesnadné a proto ani literatura o něm není příliš bohatá.

Nyní bude zase po delší době takovou příležitostí kniha jednoho z nejvýznamnějších sovětských divadelních umělců, herce MCHATU, V. O. Toporkova „O herecké technice“. Českým divadelníkům je již Toporkov dobře znám jako autor knihy „Stanislavskij při práci“. Zatím co tato kniha měla převážně charakter záznamu umělecké praxe Stanislavského, shrnuje autor v této nové publikaci své dlouholeté objevné zkušenosti ze zvlášť zanedbávané oblasti jevištní práce — z oblasti základní he-

recké techniky pravdivého, poutavého jevištního jednání.

Živé, prakticky a konkrétně osvětluje autor otázky, s nimiž se každý herec denně na jevišti setkává. Můžeme říci, že Toporkovova kniha je základní učebnicí samé abecedy hereckého umění, pokouší se shrnout alespoň ty základní zákony tvůrčího procesu, a v tomto směru může též sehrát mimořádně důležitou úlohu zvláště u ochotnických souborů.

Nejen herci, ale i režiséři naleznou na jejích stránkách množství zásadních podnětů k prohloubení své tvůrčí práce. V základní kapitole rozpracovává Toporkov otázku specifických rysů realismu hereckého umění.

V devíti kapitolách provádí autor čtenáře základy herecké techniky, vysvětluje ji na příkladech, jasně a sro-

zumitelně učí herce všemu, co je na jevišti potřebné, aby jeho postava byla pravdivá. Popisuje rozdíly mezi prostotou a civilismem na jevišti, osvětluje základy psychologického jednání a vztahy mezi postavami na jevišti, obsáhlou kapitolu věnuje rozboru davových scén. Zvláštní pozornost věnuje také slovnímu jednání, ukazuje na nesprávný způsob memarování textu bez myšlenky atd.

Toporkovova kniha je velkým přínosem také v tom, že z ní mohou čerpat i začínající soubory a vyvarovat se tak nejhrubších chyb hned v počátcích své práce. Vychází v Orbisu v edici Lidové umělecké tvořivosti ve velmi dobrém a výstižném překladu Vladimíra Adámka a Evy Šmeralové.

Ber

O SVALOVÉM NAPĚTÍ A RELAXACI

Jak často se stává herci, který nemá propracované tělo, že mu tréma navodí tělesné přepětí, i křeč, a on pak vytrvale přehrává nebo naopak se nemůže vzchopit k aktivnějšímu, dynamičtějšímu výkonu. Cítí to, trápí se na scéně, aniž si dovede pomoci. Proto jsem vám slíbila napsat o škále svalového napětí.

Protahení a uvolnění svalstva pochopíte velmi rychle. Až se ráno probudíte, s chutí se protáhněte ještě na posteli až do samých konečků prstů i palců, zívnete přitom a pak, zároveň s výdechem, se dokonale uvolněte. Pak chvíli vychutnejte naprosté uklidnění ve svalech celého těla. — Cvičně se protahujte stejným způsobem do šíře, napříč těla, s poobratem vleže a vždy zas tělo zcela uvolněte. Stejně to zkuste pak vstoj.

Protáhněte se vzhůru a pak se postupně uvolňujte: buď odshora dolů, od zápěstí počínaje, lokte, hlavu, ramenní pletenec, zlomte se v pase, pak v kyčlích a kolenech i kotnících. Anebo opačně, jak se člověk stává, když omdlévá: od nohou. Podklesnou a pak se uvolní i trup a celé tělo se sesype do sebe. Stane-li se tak napoprvé trochu hrmotně, pak je to tím, že jste se nedokonale uvolnili. Vezměte pro příklad šálu (látka je úplně bez napětí) a znenáhla ji vypouštějte z ruky na zem: bude padat do sebe. Ani vám pak nesmí při „omdlévání“ odletět napiatá noha a ruka nesmí čekat, aby zachytila pád na zem. Mnohé role budou od vás požadovat zcela jiné tělesné napětí i dynamiku pohybu, nežli je vaše osobní. Jiné má Don Quijot, jiné náš Paleček. O tom si řekneme v příští lekci. Zkusme si však na příkladě omdlévání nebo umírání, s kterým se setkáme v mnoha rolích, osvojit si oba konečné póly svalového napětí.

Reakce na moment tragického pohnutí nebo úderu nejeví se však ani tak v protažení, které jsme právě cvičili, jako spíše v prudkém svalovém napětí. Poté následuje pozbývání smyslů buď pomalé nebo bleskurychlé. Podle toho se tělo uvolňuje — ochabuje buď poznenáhlu nebo „jako

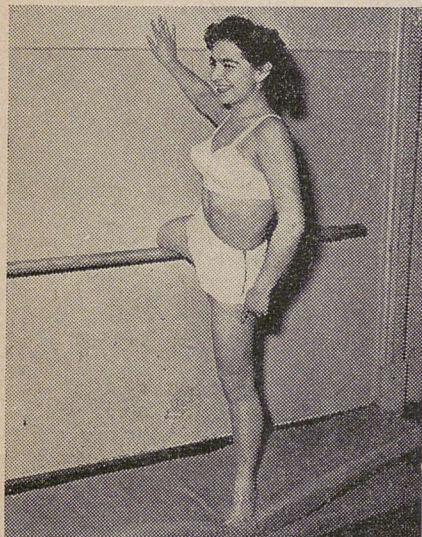
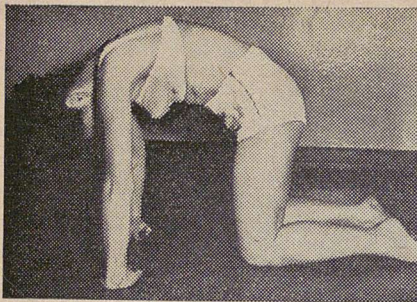
bleskem zasaženo“. Jestli se však tragédka „svalí iako špalek“, znamená to, že se svalila svalově neuvolněná a je to pak spíše fraška.

OVĚŘME SI Tedy i napětí svalové ve formě výrazové etudy. Představte si: sedíte klidně, spokojeně. Najednou slyšíte houkání poplašné sirény (které v nás stále ještě vyvolává hrůzu před náletem). Vyskočíte. Siréna dlouze houká a my trneme, pěsti se nám zavírají, nohy, záda napínají, týl tvrdne, dech se zarazil. V nejvyšším momentu našeho nervového vypětí siréna přestane a je slyšet, jak otec křičí na výrostka: Co to tam tropíš s tou sirénou?! Dlouze vydýchnete a uvolníte svalové napětí: pěsti povolí, týl, hlava, záda, nohy. Chce se vám sednout a v uvolnění dýchat až do uklidnění. A až chvíli potom se křivka tělesného napětí zvedne do vašeho normálního osobitého stupně.

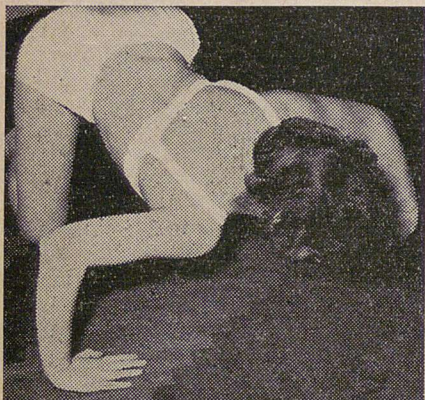
Doufám, že jste si osvojili dýchání podle poslední lekce (viz Ochotnické divadlo č. 5!) a že vám při dnešní lekci už pomáhalo. Aby vás však tělo lépe poslouchalo, chci vám dnes přidat několik účelných cviků na propracování a uvědomění si některých částí těla. Začneme cvičením páteře: Klekněte, paže vpředu na zemi opřené, prohněte páteř a zase ji kulaťte. Nezapomeňte i krční obrátle ve směru páteře protáhnout nebo kulatit. Pohyb začínejte odzdola — od kostrče až do krčních obratlů (obr. č. 1). Totéž zkuste vsedě na židli. Cvičte až do plynulého „hadivého“ pohybu.

Postavte se pravým bokem ke stolu. Zvedněte a položte na stůl v kolenně ohnutou nohu (po celé délce od kolena i s chodidlem), kolena obou nohou v jedné přímkce. Pokrčujte v levé stejné noze koleno a opět protahujte. Přitom propadejte a opět vypínejte pravou slabinu a protahujte stehenní svalstvo. Pozorujte práci kyčelního kloubu, který si obvykle málo uvědomujeme a který se proto také někdy obalí zbytečným tukem (obr. č. 2).

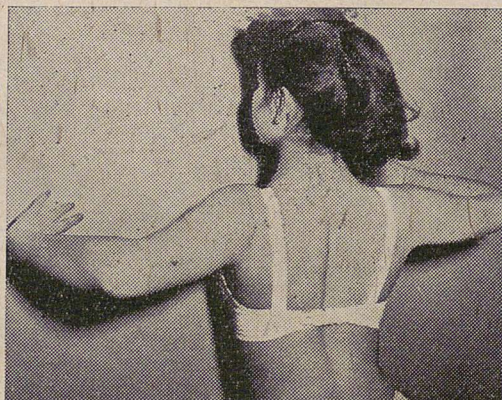
Nyní si uvědomíme ramenní kloub pohybem málo navyklým: klekněte (kolena širě od sebe). Předkloňte se a položte se na zem pravou tvář a rozpaženými pažemi. Pravé uvolněné rameno s paží nataženou a zcela uvol-



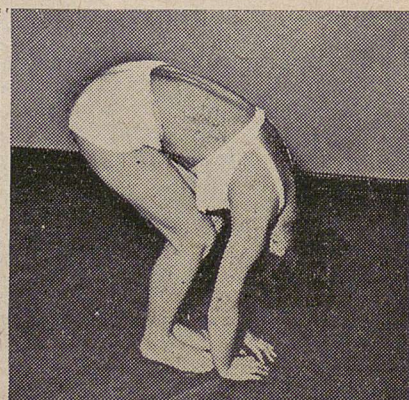
Obr. č. 1—3



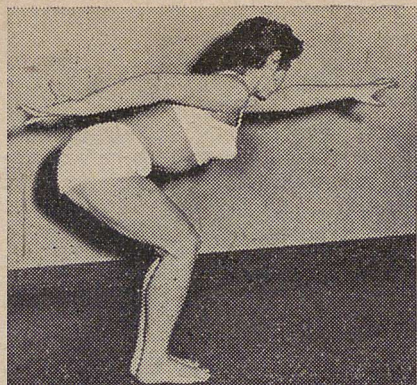
Obr. č. 4



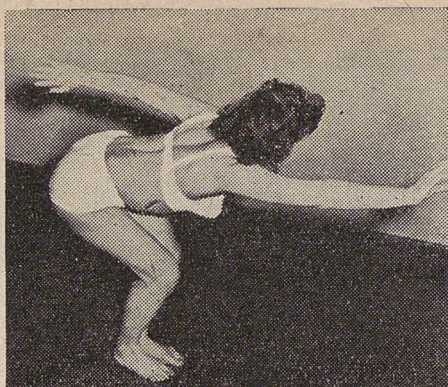
Obr. č. 5



Obr. č. 6



Obr. č. 7



Obr. č. 8.

něnou zůstává za hlavou. Levá paže před obličejem je trochu skrčena loktem nahoru. Střídavě přetácejte hlavu s tvářemi a tím i rameno s paží střídavě pokládejte a zvedejte, t. j. „lámejte“ (obr. č. 3).

Obě paže trochu skrčte a ono „lomění“ za ramenním kloubem cvičte nad zemí už bez přetáčení hlavy (obr. č. 4).

Na obrázku č. 5 vidíte totéž cvičení ve stoje u zdi. Poznenáhlu se osvobodte od zdi a pohyb zrychlujte ve stále menším a menším napětí, až z něho bude takové typické třepání paží, jak je umění Španělky, cikánky atd.

Na závěr se předkloňte a uvolněte trup i paže do visu (obr. č. 6). Pak

se pomalu opět předklánějte a protáhněte jednu paži před sebe, druhou za sebe podle trupu vdechnutím (obr. č. 7). Vydechnutím se opět uvolněte do předkloněného visu — pohoupnutím v kolenou vyšvihnete opět trup do předklonu, druhou paži vpředu, pravou vzadu (obr. č. 8). Spojením těchto pohybů se snažte prosvíhat celý trup od kyčlí do konečků prstů — vždy přes uvolnění do protažení. Houpejte se při tom na chodidlech i v kolenou a procvičte tak ve švihů celé tělo.

A tím dnes končím. Buďte pilní a nezapomeňte při cvičení na pravidelný a dostatečný dech, aby tělo uvyklo harmonickému spojování akce s dechem.

Jožka Šarševová

VÝSLEDKY II. ČÁSTI LITERÁRNÍ SOUTĚŽE LUT

Druhé části literární soutěže 1955 až 1956, do níž byly zařazeny i práce došlé krátce po termínu, se zúčastnilo 69 autorů z Čech, Moravy i Slovenska. Proti první části byla vyšší úroveň prací v kategorii próz a dramatu. Kategorie umělecké reportáže nebyla opět, až na jedinou výjimku, obslána. Je to úsek, který lidoví autoři opomíjejí, ačkoliv jim dává daleko větší možnosti uplatnění než ostatní žánry.

Po zkušenostech z I. části literární soutěže chce Ústřední dům lidové tvorivosti opět uspořádat pro vítěze a vybrané autory pracovní seminář. Vítězné práce budou zveřejněny. Některé byly rozmnoženy a poslány do krajských domů osvěty a okresních domů osvěty jako materiál pro předvolební programy souborů. Vítězové i ostatní účastníci soutěže dostali lektorské posudky.

Složení ústřední poroty: Jan Noha, Oldřich Vyhlídal (poesie), Božena Šochová (častušky a texty k písním), dr. Pavel Vavruch (próza), Vladimír Semrád (drama), Olga Velková (tajemník poroty). Tato porota po prostudování předložených prací vybrala následující vítěze jednotlivých kategorií:

Poesie: 1. cena — Jan Blašík, Praha, 2. cena — Lída Sedláčková, Praha,

3. cena — Jan Zuska, Vrbno (všichni za výbor veršů).

Častušky a texty k písním: 1. cena — neudělena, 2. cena — Pavel Šurik, Bohumilice, 3. cena — Marie Holovská, Praha, 3. cena — Marie Fliegerová, Ústí n. Orł. (všichni za výbor častušek).

Próza: 1. cena — Vlad. Kušnirenko, Mariánské Lázně (za povídku „Okna do údolí“), 2. cena — Josef Hrabík, Kutná Hora (za prózu „Z vychovatelova deníku“), 3. cena — Frant. Kmoch, Krásná u Aše (za povídku „Pracovní morálka“), 3. cena — Frant. Smolková, Růždka u Vsetína (za výbor vyprávění).

Drama (malé formy): 1. cena — neudělena, 2. cena — Alois Matoušek, Mladá Boleslav (za scénku „Už se píchá“), 2. cena — Frant. Kmoch, Krásná u Aše (za scénku „Objektivní příčiny“), 3. cena — Frant. Schwenk, Praha (za scénku „Referentka pro věci domácí“), 3. cena — Kamil Škoda, Praha (za scénku „Kde je autorita“).

Drama (celovečerní hry): 1. cena — Miroslav Franke, Litomyšl (za výbor her pro děti a mládež), 2. cena — Antonín Novotný, Nový Bydžov (za hru „Pouta“), 2. cena — Helena Rudlová, Hořice (za národopisné pásmo „Jaro na Hořicku“).

NÁŠ TYP

„DOBROU NOC, PATRICIE!“

Posledním dramaturgickým objevem je jiskrná konverzační společenská komedie současného italského spisovatele Aldo de Benedettiho „Dobrou noc, Patricie!“ Udržuje diváka v nepřetržitém napětí poutavým detektivním příběhem, odehrávajícím se na mezinárodní konferenci někde v Evropě. Autor na ni vede diváka oklikou přes salonek hotelového appartementu, kde právě zastihl účastník konference, ministr Lansen, milence u své manželky Patricie. Národnost jeho, stejně jako ostatních delegátů na konferenci, nevychází sice během hry najevo. Avšak touto záměrností má autor možnost ještě otevřeněji ukázat v pravém světle, jaké poměry vládnu mezi představiteli mezinárodního kapitálu, žijícími neustále ve světě hotelů a konferencí, kde bezostyšně provádějí ty nejhorší politické machinace s jediným cílem — nacpat si vlastní kapsy. Ani mezinárodní zloděj Alberto se necítí dobře v této společnosti, kde shlukem náhod, které z něho udělaly milence ministrovy ženy, má na dosah ruky skvělou diplomatickou kariéru. Odmítá ji, neboť špinavá práce politiků, kteří ho zde obklopují, se přece jen neslučuje s jeho přesvědčením. Cítí se naopak uražen, když je mu nabízeno včlenit se do této společnosti nabídkou funkce předsedy jedné z komisí na konferenci. Zdůrazňuje, že on je zloděj a s nimi nemá co společného. Je rozhodnut vrátit se raději ke svému původnímu „zaměstnání“.

Hra, živě komentována kritikou, příznivým ohlasem obecnosti a nelibostí v italských vládnoucích kruzích, stala se nejúspěšnější veselohrou loňské divadelní sezóny v Itálii, kde Benedetti patří nesporně k nejoblíbenějším veseloherním autorům. Popularita jeho komedií, kterým zůstal žánrově věren po celou svou dosud čtyřicetiletou činnost dramatika, přesáhla již dávno hranice jeho vlasti. Překlady jeho her do celkem dvaceti evropských i mimoevropských jazyků učinily jej známým prakticky po celém divadelním světě.

Poměrně malý počet osob a jednoduchost výpravy doporučují Benedettiho komedii i těm divadelním souborům, které mají skromnější inscenační možnosti. Po úspěšných italských filmech budou mít tedy herci i diváci zároveň příležitost seznámit se konkrétně také s jejich stejně vynikající tvorbou dramatickou, která byla našimi divadly tak dlouho neprávem přehlížena. Hra byla již přeložena do češtiny a vyjde ještě letos v edici Hry lidového jeviště v Orbisu.

-Ber-

JEDEN AUTOR – DVA OBJEVY

Polští dramatici z počátku tohoto století řekli často závažné slovo v naší dramaturgii. Ať to byla Gabriela Zápolská, již patří ve světové dramaturgii čestné místo, nebo objevy posledních let, jako je fragment Žeromského „Hříchu“, který dokončil L. Kruczkowski, a nedávno uvedená hra Piotra Chojnowského „Základy na písku“. Nyní se k těmto autorům druží Vladimír Perzyňski, jehož dvě hry „Fraňo má štěstí“ a „Lehkomyslná sestra“ vyšly v českém překladu v DILII. V obou hrách jde v podstatě o totéž: o měšťáckou morálku.

Jaké štěstí vlastně potkalo Fraňka ve hře „Fraňo má štěstí“ (3 jedn., 3 muži, 4 ženy, 2 dekorace)? Nevzhledný chlapec, který nemohl vystupovat pro chudobu, pracoval do úmoru u pana Lipovského. Byl tak říkajíc „holkou pro všechno“. A on, chudák, si dovolil zamilovat se do krásné dcery pana Lipovského Hely. A v záchvatu hrlosti ji požádal i o ruku. Ovšem že byl vyhozen, ovšemže se mu dostalo krutého výsměchu. Vždyť Lipovských čekají, že si jejich jedináček vezme někoho z horních deseti ti-

síc. Vždyť proto také ji chrání matka před všemi nástrahami mužů. Ale neuchrání. Hela miluje malíře Otokého, pro kterého je líbivou hračkou s penězi. Je však ženat a nikterak netouží po skandálním rozvodu a sňatku s Helou. Opouští ji právě ve chvíli, když se dozvídá, že Hela bude mít dítě. Sny Lipovských o bohatém ženichu se zřítily. Ale Helu je třeba provdat, rychle provdat, aby nevznikl skandál. A jediný člověk, který by si Helu vzal, odešel uražen a ponížen. Je třeba, aby se Fraňo vrátil. Je třeba nabídnout mu nečekané „štěstí“. Fraňo se vrací. A nyní je to Lipovský, který mu nabízí svou dceru, omotává jej svou přízní. Fraňo se ještě jednou vzepře svému „štěstí“, vmete do tváře Lipovskému svou obžalobu, aby se pak přece jen vzdal svému „štěstí“.

Dějová fabule „Lehkomyslné sestry“ (4 jedn., 5 mužů, 3 ženy, 1 dekorace) je velmi prostá. Marie, sestra průmyslníka Topolského, opustila před čtyřmi roky muže a dítě a odešla do Vídně, kde se stala milenkou starého hraběte. Nyní se vrací do Varšavy, znechucena svým životem a

chce si sama vydělávat na živobytí. Rodina ji nepřijme. Bratři, švagrová Helena i sestřenice Ada k ní cítí jen nenávisť a odpor, protože se bojí, že její život bude brzdou jejich kariéry. Vmetají jí do tváře urážky a jsou pevně rozhodnutí vyštvať ji z Varšavy. V kritickém okamžiku přijde zpráva, že starý hrabě zemřel a odkázal Marii půl milionu. To „pevná morálka“ rodiny Topolských nevydrží. Topolský potřebuje peníze pro své obchody. Jeho bratr Jenda na zaplacení dluhů, Helena, Topolského žena, musí financovat svého milence. A nyní jsou peníze na dosah ruky. Jen přivábit Marii z Vídně zpět. Stačí k tomu láskyplný bratrský dopis. Marie se vrací, očekávaná všemi, zanešená láskou a odpuštěním. Rodinná láska však nemá dlouhého trvání. Marie oznámí, že se dědictví vzdala a trvá na svém rozhodnutí, poctivě se sama živit. A nyní poznává, že v této společnosti vrátit se mezi pořádné lidi znamená totéž, co mít peníze.

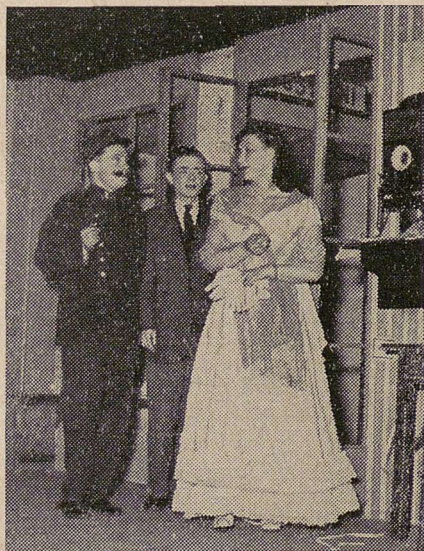
Obě hry jsou vhodné i pro nejmenší soubory a budou cenným přínosem repertoáru.

V. Sochorovská

„BEZEJMENNÉ HVĚZDĚ“ NA CESTU

V březnu 1944 měla v Bukurešti premiéru hra „Steaua fara nume“ a na plakátech bylo uvedeno jméno autora D. Victora Minci. Autorem této svěží komedie, přeložené do češtiny pod názvem „Bezejmenná hvězda“, byl však ve skutečnosti divadelní kritik a dramatický spisovatel Mihail Sebastian. Sebastian nesměl za režimu generála Antonescu svobodně publikovat. Jeho díla prozrazovala nevšední talent, obohacující současnou rumunskou tvorbu, měla dar svěžího, neotřelého vidění skutečnosti, přinášela optimistický pohled na život. Sebastian znal dobře prostředí, o kterém psal, a dovedl se podívat na život kolem sebe úsměvně i kriticky. A právě pro tento kritický tón nebyla jeho díla vítána. Hodně od něho bylo možno očekávat, když bylo Rumunsko osvozeno a Sebastian mohl svobodně promluvit. Dopravní nehoda na bukurešťské ulici v květnu 1945 však přetřela předčasně život spisovatele ve věku třiceti osmi let. Zůstalo po něm jen několik pozoruhodných prací, z nichž letos se první objevila i na našem jevišti. Další splátkou jeho dílu bude knižní vydání „Bezejmenné hvězdy“ i další Sebastianovy komedie, „Poslední zprávy“, která dostala cenu za nejlepší komedii na loňském pařížském divadelním festivalu, kde ji předvedlo bukurešťské Národní divadlo. Lyrická komedie o hvězdě bez jména se objevila na českém jevišti po prvé v dubnu letošního roku. Na červěn připravuje její premiéru karlovarské divadlo a čs. televise. Jistě se objeví — měla by se objevit — i na

ochotnických jevištích. A na šťastnou cestu po českých jevištích jí píšeme několik průvodních slov.



Z čs. premiéry *Bezejmenné hvězdy*: přednosta (M. Štibich), profesor (A. Maršák) a neznámá (V. Svobodová). Hrál ZK Orbis, Praha

Námět Sebastianovy komedie je prostý, ale je zpracován s vytříbeným vkusem dramatického básníka — s upřímným citem člověka, milujícího život, je propracován do subtilních,

životu věrných psychologických nuancí. Již vstupními scénami nás autor seznamuje s dějištěm i atmosférou svého příběhu. Děj hry se rozvíjí v malém rumunském městečku, pro něž je malíčké nádraží oasou života a příjemného vzruchu. Sem, k dobráckému i trochu komisnímu přednostovi přicházejí občané pozorovat projížďající vlaky z nedalekého kasina, zde hledají rozptýlení z nudy ospalého, nečinného života. I z řech ironických a zdánlivě povýšených pozorovatelů cítíme touhu rozletět se do dalek, stesk po něčem novém, krásném, nezapomenutelném. Je to vlastně touha po novém, lepším životě, kterou tito lidé nedovedou ani vyslovit, ani uskutečnit. Jsou to lidé Sebastianovy komedie, milí i směšní, i melancholičtí, jsou takoví, jak je známe i z našich maloměstských románů, ne právě zlí, ale ani obzvlášť dobří, trochu závistiví, hodně všeteční, lidé bez vzletu, neschopní odpoutat se od přízemní skutečnosti a učinit něco významného. Mezi nimi žije nenápadný a posmívaný mladý profesůrek, unavený, ale nezlomený malodušným a malověrným prostředím. Svůj krásný svět našel nahoře v hvězdách a v pilném studiu. Matematicky dokázal existenci dosud neznámé „černé“ hvězdy, kterou dosud nikdy neviděl a neuvidí. A přece věří ve svůj objev, který je prozatím jeho tajemstvím, a pracně shání částku, potřebnou k zakoupení starobylého hvězdářského katalogu, který má přinést další důkaz o existenci této dosud bezejmenné hvězdy.

A právě toho večera, kdy mu vlak



Slečna Cucu (L. Mauzerová) a žačka (E. Dvořáková) z téže inscenace

přiveze vzácnou knihu, zasáhne do jeho života jako oslnivá hvězda krásná neznámá, kterou na nádraží vysadil z vlaku průvodčí, protože neměla peníze na jízdenku. Nádherné šaty a hrací známky z kasina prozrazují o neznámé, která odmítá prozradit svoji totožnost, že sem přišla ze vznešeného světa, kde není nedostatek peněz, kde však proto nejsou lidé o nic šťastnější. Uprchlá z herny — jak se dozvíme později — protože ji znudila společnost svou lačností a stále stejnou honbou za penězi a požitky. Také pro tento malý, bezvýznamný svět nemá nic jiného než pohrdlivý úsměšek. Noc u profesora a nový pohled na kouzelné letní nebe, který se jí otevře po profesorově výkladu, ji okouzlí. Je stržena profesorovým zápalem, jeho neúnavným hledáním, jeho tichou, zdrženlivou, osamocenou, ale vášnivou láskou ke kráse světa a činorodé práci. Přece však nemá dosti sil, aby se odpoutala od své společnosti. Když je objevena svým společníkem, opouští profesora, ačkoliv si ho zamilovala. Odchází a zanechává za sebou jenom jméno pro hvězdu a krásnou vzpomínku. Odchází jako hvězdy, které se nemohou odchýlit se své dráhy. Profesor, bohatší o upřímný citový zážitek a chvíli vzácného porozumění, vrací se zase ke svému studiu. Je jedním z těch „podivínů“, kteří přes všechna zklamání a přes všechny úsměšky posunují svou trpělivou práci svět kousek po kousíčku vpřed.

Je dobře, že se Sebastianova hra dostává na naše jeviště i s takovým zpožděním, třináct let po své premiéře. Sebastian se dovedl na své postavy podívat jasnými očima, viděl je a zachytil je s jemným humorem i citem. Při pohledu na ně si říkáme: Ano, takový je život. A to je pro autora největší uznání.

Sebastianova hra je čistá ve svém lyrismu, kouzelná svým humorem, pravdivá v pohledu na život, upřímná

a přesvědčivá svou stále platnou myšlenkou o nutnosti neúnavné práce pro dobro lidí, svou touhou po lepším životě. Proto patří i na naše jeviště.

Na českou scénu vstoupila „Bezejmenná hvězda“ po prvé koncem dubna letošního roku v podání ochotnického souboru Orbis. Byl to radostný, příjemný večer. Především se tu musíme zmínit o plynulém a divadelně citlivém překladu dr Makaria, který dobře vystihl lehkou sentimentalitu textu i lidovost postav. Herecké výkony byly vyrovnané. Charakterově dobře odstíněné postavy vytvořily pěknou galerii zdařilých maloměstských figurek, režisér Šindelář vhodně doplnil text drobnými akcemi a nepatrnými úpravami. Škoda jen, že na několika místech ve hře převládaly komické prvky a lyrická komedie se měnila ve veselohru. Po živě rozehraném prvním jednání nebylo již možné vytvořit s úplným zdarem vážnou, melancholickou atmosféru letní noci, v níž se střetávají názory postav a kde dochází k velikým citovým proměnám. Tyto básnické dialogy (a rovněž tak i závěr) by potřebovaly jemnější propracování a odlišení od předcházejících scén. Mnohé ovšem spadá na vrub obecnosti, které i tady hledalo příležitost ke smíchu. Není to tolik výtka na adresu režiséra, jako zkušenost, kterou tu zaznamenáváme pro další inscenátory „Bezejmenné hvězdy“. Humor Sebastianovy hry je nutno odvažovat na lékařnických věkách, nemáme-li hru připravit o její básnické kouzlo. Celkem byl však vstup „Bezejmenné hvězdy“ na naše jeviště zdařilý. Teď by tato pozoruhodná komedie neměla ujít pozornosti dalších souborů.

Pavel Grym



Udrea (R. Štorek) a Grig (K. Doubrava) z téže inscenace

PŘÍLEŽITOST PRO OCHOTNÍKY

Poslední májovou nedělí byla celá vesnice vzhůru. Od rána se o ničem jiném nemluvilo a co chvíli někdo vykoukl z okna, aby se přesvědčil, jestli počasí vydrží. Když už není hezky, jen aby nepršelo. Babičky vzpomínaly, kdy byl posledně tak studený máj jako letos a bylo jim líto, že se to těm „mladejm“ tak kazí. Ale nezkazilo se! Sluníčko sice neukázalo svou usměvavou tvář, ale slavnost byla a přijeli na ni také z okolních vesnic Zátaví, Starých Kestřan, Nepodřic a dokonce i Písečáci. Staročeské máje byly!

Dalo hodné práce, přemýšlení a sháňení, než se jen všech osmnáct mladých párů obléklo do krojů; jednotlivé sice nesehnaly, ale děvčata měla prácheňské. Ale co kroje! V Dobevi neměli dost chlapců — pozvali si tedy šest mládenců ze sousedních Nepodřic.

Iniciátorem slavnosti, autorem scénáře, režisérem a představitelem tlampače byl dlouholetý dobevecký ochotník Josef Zíka. Ještě poslední noc, ze soboty na neděli, seděl nad archem papíru a veršoval. Však napsat přes třicet slok, do každé vložit něco vtipného o místních občanech a při tom nikoho neurazit — to dalo, panečku, přemýšlení!

Kolem druhé hodiny odpolední se účinkující i početní diváci sešli na návsí u hlavní máje. Odtud vyšel průvod vedený tlampačem. Za ním si vykračovali chlapci s děvčaty. Královskou družinu zahajoval podkoní, za kterým jeli ve starodávném kočáře král, kat, rychtář a konšel, a uzavíral lokaj. Veselou náladu dodávala všem dechová hudba osvětové besedy ze Starých Kestřan. Průvod obešel tři máje rozestavené po vsi. U každé se zastavil, mladí zazpívali, tlampač pozdravil paňmámu a pozval její dceru, aby se šla s nimi veselit.

Pod hlavní májí na návsi pak teprve začalo veselí. Chlapci škádli děvčata a ta jim samozřejmě nezůstala nic dlužna. Co tu bylo žertovných písniček o máji, lásce a ženění. Pak se ujal slova tlampač. Ale ani on, jako osoba vážená a vážná, radostnou pohodu nepokazil. Ba právě naopak. Ve zveršovaném proslavu si vzal na mušku některé občany a místní nešvary.

Pak se tlampač obrátil na krále. Protože byl monarchou jen májovým — musel být setnut. Rychtář s konšelem hájili královskou milost, ale nadarmo. Král byl jen májovým a tak vykonal kat svou povinnost. Ale protože se jim krále přece jen zželelo, křísil ho tlampač püllitrem piva. Slavnost skončila tanečním veselím.

Lidová slavnost staročeských májů se udržuje ve Staré Dobevi na Písečku už od nepaměti. Je jistě záslužné, že obnovení tohoto starého zvyku si vzal letos na starost divadelní kroužek požárníků. Kolik takových krásných lidových zvyků upadá v zapomenutí. Což kdyby se jich ujali naši ochotníci a vzkřísili je k životu? Vždyť tu je další příležitost jak zpestřit repertoár souborů.

Jan Chmelík

Jak přišla basa do nebe

Fejeton



Tuláček s Józou
(Z. Smutný a V. Patka)

„...a má basa bude tvrdit muziku a rounat kalcům záda...“, poudá basista Josef Tuláček svatému Petrovi na rozloučenou v nebi. On mu totiž sv. Petr tu basu poželal, tak to víte, ta bude vyhrávat!

A tak jsme vlastně u konce čtvrtého obrazu, ale u začátku toho všeho, co vám chci teď vypravovat. Povím vám, jak to vlastně všechno bylo, než ta basa došla do nebe. Povím, povím, ale kde začít? Tak třeba takhle:

„Budeme soutěžit?“

„Ano!“ Všechny ruce se zvedají na souhlas. Další otázka vnese mrazivý chlad do řad členů souboru. „Budeme, ale s čím?“ Tak... a teď to začalo! Uvažovalo se, hledalo, četlo, nápadů mnoho, názorů ještě více, ale každé „ano“ má své „to nepůjde!“ Debatovalo se, schůzovalo, čas utíkal a hra pořád nikde. A jak to tak někdy bývá,

vždy ve chvíli poslední přijde spása. Tentokrát ne ve formě nápadu, myšlenky nebo jak to chodilo v antickém divadle v podobě vymoženosti, které říkali „deus ex machina“, ale v podobě zcela útlého rukopisu — hm, co pak to je? Ale podívejme se, prý novinka a připravuje ji jedno pražské divadlo! A taky rozhlas ji prý bude hrát. „No jo, hoši, nezapomeňte, že soutěžíme ve skupině C a neznámá věc, co jestli to nedáme dohromady? A jak se to vůbec jmenuje? Jak přišla basa do nebe?“ Pozoruješ, že tě název pohladil a po tváři přelétl úsměv. Bereš útlý rukopis do ruky a čteš podtitulek: „Podkrkonošská poudačka o muzikantech.“ A tvář se rozzáří širokým úsměvem a hlava za tou knížkou prohlásí: „To je vlastně tak trochu od nás, i když je to daleko od nás na Kokrháč?“

A knížka putuje z ruky do ruky. Poznáš lehce, který režisér právě v duchu cestuje s muzikanty světem. Tam svítí okno dlouho do noci. A už to začíná. Tamhle debatuje živě jedna dvojice, už jsou tam tři, čtyři, už se jde na procházku za město, živě se rokuje, debatuje se cestou z kina, na nedělní procházce, cestou z práce, uvažuje se, probírá scéna za scénou. Tolik ruchu a o co vlastně jde? Nevěřili byste, ale jde pouze o jednu obyčejnou basu. Taková prajednoduchá věc a nevěřili byste, co je s ní práce, než jsme ji vypravili na tu cestu do nebe.

Konečně rozhodnuto, odhlasováno, napsáno a potvrzeno. Dramatický soubor DO „JIRASEK“ z Nového Bydžova se přihlašuje do soutěže LUT pro rok 1957 ve skupině C s novinkou Marie Kubátové „Jak přišla basa do nebe“, a uvede ji dne 25. března 1957.

Tak — a teď vlastně je to hotovo a je pokoj, ne? Omyl, občane, omyl! Teď to teprv začalo! Jestliže schůzky byly dříve náhodné a ne tak časté, teď se s tím vším roztrhl pytel. Ty starosti si ani neumíte představit. Svátý Petr samozřejmě musí mít svatozář a čertí kotle, aby do nich hodili ty dva poctivé české muzikanty. Co dřív? Smrt s kosou nebo basa a klarinet, hejno čertů a zase nadýchnutý oblak nebeský (bude těch peřin dost?), tamhle zase poctivá česká muzika a létající oblaček, který čepuje pivo, „ale ílemnický, jako šenkují v hospodě U jarmary,“ hejno andálků, kůry andělské, které pějí blaženým pro potěšení.

To nebývá, vidíte, abyste čekali na Smrt, až přijde zase prohánět muzikanty za všechny ty nesnáze, které jí připravili? Radujeme se, jak čeští muzikanti tu Smrt napálili, ale jdou za to do věčného zatracení s celou parádou. Do toho blesky, plameny, řeči rouhavé... a už tu máte peklo horoucí a hejno umazaných čertů. Ani v pekle to s muzikanty nevydrželi. Jdou tedy do nebe a o tom už jsem vám vyprávěl. Málem bych zapomněl: ten mladý muzikant má ke všemu ještě před veselkou a holka za ním přijde až do nekle. Jak to všechno skončí? Nebojte se, dobře.

Pak spadne opona a řekneš — je konec. Ale velký omyl! Teď se stane věc, která není v divadle pravidlem. Obecenstvo zůstává na svých sedadlech a potleskem si vynucuje znovu a znovu opakování závěrečné písničky „Sami dva za pecí líháme“, která hne i tím největším škarohlídem. Když konečně hlediště utichne, je to konec jen pro diváka. Ty si odnášíš v srdci domů tu figurku, kterou sis zamuloval, se kterou ses po dlouhé večery mazlil. Ta zůstala v duchu s tebou, i když už usvětlovací mistr dávno zhasil poslední nebeskou duhu a kruchta pro muzikanty zeje prázdnotou. A jako zloděj se kraděš do ztemnělého jeviště, abys ještě jednou pohladil tu bručavou basu tam na vžičáku a spolu s Tuláčkem si s ní naposled pohovořil: „Tak vidíš, káčo milá, tak jsme se z toho přece dostali.“ Odcházíš zadním vchodem divadla a nahoře v provazišti ještě jako by za tebou znělo:

„Tak to vlastně není žádnéj velkej rozdíl mezi nebem a tou krásnou českou zemí, svatej Petře...“

Pak vyjdeš do tmavé noci. Věříš, že ta polka, při které tak hezky v bratrouchovské hospodě vytáčely holky doleva, bude brzy vytáčet na mnoha našich ochotnických jevištích, protože ta basa si to zaslouží. V té chvíli se ti derou na rty slova, která jsi četl v záhlaví knížky při studiu Mahenovy „Ulíčky odvagy“:

„Jdi, knížko, a pobav české lidi.“

A to basa dokáže.

Zdeněk Smutný



Autorka M. Kubátová přišla mezi nás. Na snímku v první řadě vedle režiséra J. Matějovského

O UVÁDĚNÍ ZAHRANIČNÍCH DĚL

V poslední době vzrostl zájem ochotnických souborů o uvádění děl zahraničních autorů. V roce 1956 bylo již také inscenováno mnohem více těchto děl než v letech předchozích. Nepochybuji, že repertoár ochotnických souborů bude stále bohatší a náročnější. A v této pestré kytici budou hrát jistě významnou roli díla zahraničních autorů. Vždyť nám podávají obraz o životě v ostatních zemích, seznamují nás s problémy lidí celého světa, spojují nás a pomáhají vytvářet pouta přátelství. Bude tedy na místě pohovořit si i o tom, za jakých podmínek může dojít u nás k uvedení zahraničního díla.

Náš zákon 115/53 Sb. o právu autorském přiznává v § 61, odst. 3 ochranu dílům cizích státních příslušníků podle mezinárodních smluv, a není-li jich, tedy na podkladě vzájemnosti. Československá republika je členem Bernské unie, jejímž základním aktem je tak zvaná Bernská konvence, k jejímuž podepsání došlo 9. září 1886. Československo k ní přistoupilo v roce 1921. Konvence byla pak v průběhu let několikrát revidována. Význam a důvody přistoupení ČSR k této Unii zasloužily by si zvláštního článku. Pro tuto stať je nutno alespoň konstatovat, že Konvence je nejdůležitější mezinárodní smlouvou, zabezpečující zahraničním autorům ochranu jejich práv u nás a naopak našim autorům v členských státech. Ochrana poskytovaná Konvencí trvá po dobu autorova života a dále pak padesát let po jeho smrti. Ovšem ne všechny státy poskytují ochranu majetkových práv ještě padesát let po smrti autora, některé mají dobu ochrany delší, jiné kratší. Pro takové případy stanoví Konvence, že nemůže být požadována delší ochrana než je poskytována v zemi původu díla. Pro objasnění příklad: Ve Švýcarsku je ochrana 30letá, v ČSR 50letá. Bude-li u nás uvedena hra švýcarského autora, od jehož smrti uplynulo více jak 30 let, nebude takové dílo chráněno, ačkoli u nás je ochrana padesátiletá.

Ze států, jejichž díla jsou u nás provozována, nejsou členy Unie Sovětský svaz a Spojené státy severoamerické. Se Spojenými státy je prováděna ochrana na podkladě vzájemnosti. Jinak je tomu se Sovětským svazem, Ochrana majetkových práv se neprovádí, takže díla sovětských autorů mohou být u nás volně provozována.

Z toho, co bylo uvedeno, vyplývá, že bez komplikací mohou být u nás uváděna díla zahraničních autorů, od jejichž smrti uplynulo zpravidla více jak padesát let a dále díla sovětských autorů. V zájmu přesnosti je ovšem nutno upozornit, že i některá díla sovětských autorů mohou být u nás chráněna, a sice ta, která byla prvně vydána na území některého z členů Bernské unie. Ovšem jde o případy výjimečné, zejména z oblasti operní, a tak pro ochotnické soubory může platit zásada, že díla sovětských autorů mohou bez překážek provozovat.

Tím jsme si také vymezili okruh

děl, k jejichž uvedení je třeba souhlasu autora a kdy tedy musí být uzavřena smlouva. Takovou smlouvu uzavírá se zahraničním autorem nebo jeho zástupcem výhradně Divadelní a literární jednatelství. Smlouvy o provozování zahraničního díla jsou zpravidla uzavírány na dobu pěti let. A tu bych chtěl upozornit všechny pořadatele na jednu důležitou zásadu: chcete-li inscenovat zahraniční hru podle textů, které nejsou rozmnoženy DILII nebo vydány v Orbisu, dotazte se předem v jednatelství, zda je možno dílo provozovat. A dále dotazte se i na ta díla, která sice byla DILII rozmnožena nebo Orbisem vydána, ale jejichž texty jste si zakoupili před delší dobou. Jedině tak se vyhnete všem nepříjemnostem. Protože není-li uzavřena smlouva nebo skončila-li její platnost, nemůžete dílo uvádět.

K otázce her ze „šuplíku“. Je skutečně nutno k nim sahat? Myslím, že nikoli. Projděte si katalogy DILIE a uznáte, že to skutečně není třeba. Zahraniční hry rozmnožovány jsou a soubory jich mají k dispozici čím dál více.

A nyní k operetě. Marian Wendt v druhém čísle tohoto časopisu v článku nazvaném „Opereta čeká na svou renesanci“ uvádí celou řadu operet. Samozřejmě ne na všechny jsou uzavřeny smlouvy, ne ke všem operetám jsou k dispozici hudební materiály. A dále ne všechny jsou vhodné pro ochotnické soubory a některé z nich si mohou dovolit inscenovat jen opravdu vespole soubory. Není možno přehlédnout, že s. Wendt píše o obtížnosti nastudování a dobrého provedení operety, že sám nedoporučuje ochotnickým souborům na příklad Lehárovy operety. Myslím, že uvedený článek je v naprostém souladu s dovětkem redakce, který hovoří o tom, že je jen málo souborů, které mohou dobrou operetu dělat. Proč toto uvádím. Z praxe vím, že některé soubory se takto na uvádění operet nedívají a že by snadno mohli dojít k inscenacím, které by operetě slávu neudělaly.

DILIA vycházela z daného stavu a učinila opatření, které je dle mého soudu za současného stavu operetních souborů jediné správné. Při žádosti o povolení té které operety žádá totiž předložení repertoáru, ze svých záznamů zjistí dosavadní činnost souboru a pak po dohovoru s Ústředním domem lidové tvořivosti dá nebo nedá souhlas k provozování. Jedině tak je možno zamezit, aby nedocházelo k představením opravdu nízké umělecké úrovně.

DILIA vydá v nejbližší době katalog operet a her se zpěvy, který bude souborům jistě dobrou pomůckou při sestavování repertoárů.

Pokusil jsem se nastínit základní podmínky, které musí být splněny, má-li dojít k uvedení chráněné zahraniční hry. Myslím, že mohu v závěru konstatovat, že nic nestojí v cestě uvádění opravdu hodnotných zahraničních her našimi ochotnickými soubory.

J. Würtherle

Dilia

Československé divadelní a literární jednatelství Praha II, Vyšehradská 18, rozmnožilo pro vás tyto novinky:

V. Dyk: KRYSAŘ. Jevištní báseň o 2 dělech. Zdradistoval E. F. Burian. 16 m, 10 ž. Scéna: ve člunu na řece, dílna, krčma, jizba, ve městě, ložnice, u řeky, síň, hostinec, náměstí, hora Koppel.

P. Petrovič: UZEL. Veselohra z vesnického prostředí odehrávající se v Lice. 3 dějství, přeložil J. Urban. 3 m, 3 ž. Scéna: selská světnice.

I. Prachař: INTERMEZZO. Lyrická komedie, odehrávající se v malém městě poblíž Prahy. 3 dějství, 5 m, 3 ž. Scéna: hala malé rodinné vilky.

K. Simonov: PŘÍBĚH JEDNÉ LÁSKY. Hra o 3 dějstvích, odehrávající se v roce 1939 v Moskvě. Přeložila E. Štolcová. 7 m, 2 ž. Scéna: v nemocničním stanu, obývací pokoj.

B. Brecht: KAVKAZSKÝ KRÍDOVÝ KRUH. Hra o 5 dělech s předehrou. Přeložil R. Vápeník, texty písní L. Kundera. 34 m, 11 ž, děti, velký kompars. Scéna: vesnice zničená válkou, náměstí s kostelem, nádvoří paláce, v horách, chatrč, jizba, u potoka, chýše, dvůr, na silnici, výčep.

M. Holková: O VESELÉM PĚVCI. Pohádková hra o 3 dějstvích. 7 m, 5 ž. Scéna: před kráem u podhradí, ve hradním vězení, les před skalou.

J. Vysušíl: PASÁČEK ONDRA. Hra pro mládež (podle lidových pověstí) o 4 dějstvích. 10 m, 5 ž. Scéna: stará světnice, okraj lesa, světnice bohatého kupce, skály v lese.

E. Klenová: HEJTMAN TALAFÚS. Veršovaná hra z roku 1450. Hudbu složil M. Krejčí. 7 m, 2 ž, kompars. Scéna: v Žilině v domě Bodorovských, Na Muráni, hrad Spiš, kostelík v Lechnicích.

★

K VYDÁNÍ MATKY KURÁŽE

V poslední době vydal Orbis v edici Divadelní hry několik svazků, které by neměly scházet ani v žádné ochotnické knihovně. Vydání Dykova Zmoudření dona Quijota a Dvořákova Krále Václava IV. seznámí mnohé z nás s velkými díly naší klasické literatury, Hauptmannova hra Před západem slunce patří k velikým dramatickým dílům literatury světové.

Z více jak třiceti her B. Brechta poznali jsme až do nedávna jen protifašistickou aktovku Pušky paní Carrarové (vydal Orbis v Hrách lidového jeviště) a v úpravě E. F. Buriana Žebráckou operu a Pana Puntilu. Až na tyto výjimky přecházela naše dramaturgie kolem Brechtova díla nevšimavě. Díky libeňskému divadlu S. K. Neumanna zhlédli jsme v této sezóně další — slavnou hru Matku Kuráž — její děti — celých 18 let poté, kdy ji Brecht v emigraci napsal a v Curychu měla premiéru. Dramaticko-epická rapsodie z dob třicetileté války — přitom hra o každé zločinné válce — je z těch děl, jež patří do dějin světové kultury. Drsnou kroniku výjevů, jejímž hlavním motivem je tragédie ženy-markytánky, která z války žije, vleče za ní svůj vozík, až posléze ztratí v ní všechno, proč žila — své děti, a nikdy nepochopí ani smysl obětí, ani to, že povinností slabých je válce se bránit... tuto epopej napsal Brecht jako varování před novou světovou válkou.

„Nezáleželo mi na tom, aby prohlédla matka Kuráž“, píše Brecht v doslovu ke knižnímu vydání, „záleželo mi na tom, aby prohlédla divák“.

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA



Jubilant V. Sedláček z Hýskova radí, jak na to

HÝSKOV. V. Sedláček ze ZK Prefa Hýskov oslavuje letos 66. výročí ochotnické činnosti a 84. narozeniny. Již v roce 1911, kdy oslavoval dvacítku let divadelní práce, měl za sebou 728 představení. Ochotnickou činnost začal na Kladně v roce 1891, byl zakládajícím členem spolku „Tyl“ a funkcionářem družstva pro vystavení divadla na Kladně (nyní městské divadlo). — Ochotnickému divadlu zůstal dodnes věren, je členem výboru ZK a místopředsedou dramatického odboru a lze říci, že se bez něho u nás v Hýskově, kam se přestěhoval v roce 1938, neobejde ani jedno představení. Zúčastnil se dvanácti zájezdů, které soubor uskutečnil po berounském okrese, byl se souborem před dvěma lety na národní přehlídce v Chebu i v Hronově. Jeho zvláštní zásluhou je práce s dětmi, s nimiž studuje představení a připravuje tak souboru dorost. A že je láska k ochotnickému divadlu dědičná — to se ukazuje i na něm. Vždyť v našem souboru hrají jeho vnuk, vnučka, dcera i zeť!

A. Žáček

★

VRČEŇ U NEPOMUKA. V zdařilém představení polské komedie Svátek pana ředitele bylo z 15 účinkujících 8 z řad naší venkovské mládeže. Zájem mladých lidí byl probuzen vhodným výběrem hry, zapojili se do práce s elánem a věříme, že po prvním úspěchu bude mladých v našich řadách stále přibývat.

A. Veličkin

★

LIBAVSKÉ ÚDOLÍ. Soubor osvětové besedy uvedl do soutěže (v kategorii A) Štolbovu komedii Na letním

bytě. V úspěšné inscenaci mladého režiséra J. Kuthana zvláště vynikala Zdenka Prokopcová v roli presidentky Česalové. Mladý soubor dal svým představením dobrý příslib do budoucna a zaslouží si péči místních činitelů i domu osvěty v Sokolově.

J. Makrot

★

DRAHOTUŠE. Dne 10. dubna t. r. náhle zemřel Ad. Šťastný, dlouholetý člen, režisér a herec našeho souboru osvětové besedy. Byl svou ukázněností, pracovitostí, nevšední obětavostí a optimismem příkladem všem mladým ochotníkům. Čest jeho památce!

C. Bláha

★

PROSTĚJOV. V posledních dvou letech začali společně J. Liebscherová a PhDr. C. Zbořil soustavně pěstovat s kruhem mladých i starších ochotníků umělecký přednes a soustředili svou práci v okresním domě osvěty J. Wolkra. Počátky byly neutěšené, avšak zájem o práci byl u mládeže tak veliký, že bylo časem třeba rozdělit účastníky do dvou kroužků. S nejlepšími z nich byly již uspořádány dva večery poesie, z nich poslední byl nazván „Sloky plné lásky...“ a byl věnován milostné poesii různých autorů. V tomto roce se kroužek zúčastnil krajské soutěže „I. Wolkrov Prostějov 1957“, kde získal 2 vítězná místa a 1 čestné uznání. Kromě toho připravuje večer básní Milana Kundery obsažených v jeho sbírce „Monology“.

★

DOBROVICE. Dramatický odbor závodního klubu cukrovaru uvedl s velkým úspěchem Turečka-Jizerského „Muziky-muziky“ v režii Fr. Cypriana.

★

PATOKRYJE. Obec Patokryje na Mostecku má jen 300 obyvatel; divadelní sál má 120 míst a velmi malé jeviště bez jediné herecké šatny. Při představení se herci tísní na ploše 7 m², kde se převlékají, líčí, a kde jsou umístěny i všechny rekvizity, potřebné k představení. Výprava se pořízuje ze starých, několikrát předělávaných kulis a při přestavbě scény musí být kulisy umístěny venku na dvoře. Světelné a vůbec technické vybavení scény je minimální. V zimních měsících zkouší členové místního souboru „Alois Irásek“ v nevytopeném sále při několikasupňovém mrazu. Soubor, který byl založen v roce 1950, nemá tedy pro svou práci ideální podmínky. Co vlastní, pořídil si z výtěžku své činnosti; nic mu zadarmo do klína nespadlo. Při zájezdech činí potíže doprava kulis a herců, kteří často chodí na představení až 10 km pěšky. Tento nedostatek byl odstraněn teprve v poslední době při zapojení souboru do závodního klubu ČSSS v Mostě, který na zájezdy půjčuje auto. Soubor očekává v nejbližší době

od ZK pomoc v práci, neboť na vesnicích hraje hlavně pro zaměstnance a brigádníky státních statků. Uvážíme-li všechny potíže, je až k neuvěření, že soubor mohl inscenovat tak náročné hry jako: Lucerna, Paličova dcera, Vojnarka, Paní Marjánka, Samota, Otec, Kolébka, Úklady a láska, Pygmalion, Léto a mnoho dalších, jejichž uvedením se zvýšila kulturní úroveň diváků a umělecká úroveň souboru. Doposud nastudoval 25 her, jejichž inscenace zhlédlo na 8000 diváků. — Příčina úspěchů je v lidech, kteří ze srdce milují divadlo, dovedou se rvát s překážkami a s láskou konají svou práci. A soubor směřený v pevný kolektiv takové lidi má. V průběhu let společné práce jich vyrostlo mnoho: Dlubal, Pešek, Kubáčová, Baxa, Vávra, Kunstová, Krejčárková, Kvítková, Klein, Kubáč, manželé Ryčlovi, Kabičkoví a další, kteří svou prací přinášejí lidem radost a poučení. Dnes má soubor 30 členů. Na zájezdech při rozhovorech členů souboru s vesnickými diváky poznáváme, že lidé mají divadlo velmi rádi. Je proto třeba s plnou odpovědností hrát pro ně divadlo dobré, které je realistickým obrazem života. — V současné době uvádí soubor komedii polského klasického autora A. Fredra Dámy a husaři, jejíž premiéra byla 9. března. O velkém úspěchu svědčí třikrát zaplněné hlediště v Patokryjích. Celkem má již komedie 7 repris a další jsou připravovány. Byla uvedena též do soutěže LUT skupiny B. A další práce? Ke zvýšení umělecké úrovně souboru budou pro členy pořádány kursy základů herecké práce, režie a líčení, na kterých budou přednášet členové Krajského divadla pracujících v Mostě. Vbrzku se začne zkoušet Pražský flamendr J. K. Tyla, který zajisté bude dalším obohacením repertoáru souboru.

J. Máj



A. Fredro, Dámy a husaři. Uvedl soubor „Jirásek“ — Patokryje

K VÝROČÍ

VELKÉ MOSTECKÉ STÁVKY

Dramatický odbor „Tyl“ ZK ROH dolu Vrbenský v Souši si byl vědom velkého významu tohoto čtvrtstoletého výročí. Vždyť většina členů prožívala ty bouřlivé dny, kdy na soušské silnici mohutný proud horníků, pochodujících na tábor do Mostu, narážel na četnický a dragounský kordon, který zastavil valící se vlnu pracujících, protestujících proti propouštění havířů a úplnému zbídačení všech hornických rodin. A když padly první výstřely, byl prvním mrtvým právě soušský soudruh Jan Kříž. — Vzpomínáme této velké mostecké stávky, protože ukázala, co znamená jednota dělnické třídy, jednota pracujícího lidu.

Souští divadelníci nastudovali k výročí hru Vojtěcha Cacha, laureáta státní ceny, autora našeho kraje, „Paní Kalafová“ (Vzplanutí), obraz zápasu dělnické třídy v roce 1920 a jeho odraz v měšťácké rodině na Kladně. Premiéra hry byla 10. března v Souši v rámci 25. výročí VMS a 17. 3. znovu opakována. Dále byla hra uvedena na dole Zd. Nejedlý, Jan Šverma a A. Jirásek. V rámci slavnostního zahájení oslav 25. výročí mostecké stávky bylo uspořádáno v sobotu 23. března v Dol. Jiřetíně slavnostní představení. Je ctí našeho závodního klubu, že pro tuto slavnostní příležitost bylo krajským výborem oslav vybráno právě představení hornického souboru ze Souše.

Režisér s. Aubrecht se úspěšně snažil o bystré tempo a spád představení, které dobře využilo dramatické účinnosti Cachovy hry. Titulní postavu vytvořila soudružka Lancová. Svým výkonem překvapila obecenstvo i soutěžní komisi, která se vůči ní netajila mimořádným obdivem. K ní se řadili ucelenými a pevně uchopenými postavami s. Zeman v roli Fidrmuče, Brožkovce jako Martin, Sobotková v Marii, Ulrichová v Blaženě, Zdímalová v Lidce, Bratršovský ve Filipovi, svazačka Petráchová v roli Amálky a další. Celkově je možno říci, že

KRITIKY

představení splnilo svůj úkol a sklidilo úspěch u obecenstva.

Souští ochotníci uvedli hru 23. dubna ve festivalu ZK Korda Litvínov již po sedmé!

V předvolební kampani vystoupil soubor několikrát v agitačních střediscích s velmi dobrým programem. Jest si jen přát, aby soubor, který má mezi sebou celou řadu mladých nadšenců, zvláště v letošním roce 40. výročí Velké říjnové revoluce došel k dalším úspěchům a zůstal nadále dobrým hornickým kolektivem.

Josef Kůrka

*

K NOVÝM ÚSPĚCHŮM

Kdo sleduje život pražského ochotnictva alespoň několik let, vzpomene si snad ještě na I. celostátní festival v Praze v roce 1953, kdy v Realistickém divadle vystoupily naše nejvýspělejší ochotnické soubory. Tenkrát byl mezi nimi smíchovský soubor ZK TISK, který dosáhl mimořádného úspěchu s krátkým vaudevillem Některá „Petrohradská lichvář“. Na úspěchu smíchovského souboru nic nezměnila okolnost, že nebyl oficiálně uznán. Soubor patřil i dále k tomu nejlepšímu, co jsme tenkrát v ochotnictvu měli.

Přešla léta — a jak už se stává, vyměnilo se z velké části celé členstvo smíchovského souboru. Neúnavný režisér, zasloužilý ochotník Jan Dvořák spolu s několika dalšími zkušenými pracovníky (bratři Appeltové, J. Kvardová) vydupal přímo ze země soubor nový, na řadě inscenací vyzbrojil jeho nové herecké kádry a představil se nám koncem dubna zajímavou inscenací Prachařovy hry Domov je u nás. I když představení mělo poněkud sestupnou úroveň a druhé a třetí dějství už nedosáhla silné účinnosti prvního aktu, vyrovnal se celek většině pražských souborů, kte-

ré letos soutěžily ve skupině C. Není zde možno představení podrobně rozebírat, ale je třeba se alespoň zmínit o velmi dobré režijní práci J. Dvořáka a dvou hereckých výkonech, které na mne zapůsobily zvláště silně. Byla to J. Kvardová v roli staré Bezděčky, již se podařilo vedle přesvědčivé charakteristiky vesnické stařeny vyjádřit i to nejtěžší a nejdůležitější na této roli — aktivní účast na Jahanině boji za udržení rodiny. Slova uznání plně zasluhuje i představitel Cyrila, pod jehož opilou tvář už v I. aktu cítíš lidské neštěstí, z jehož rozmachu pantokem ve II. aktu na tebe dýchne hněv člověka spravedlivého a za jehož III. aktem jasně vidíš jeho světlou budoucnost.

Přednosti a slabiny představení nejsou zde však tím podstatným. Tím je radostná skutečnost, že se početné velmi malá skupina kvalitních pražských souborů rozrůstá. J. Beneš

*

SPLATÍME DLUH DĚTEM?

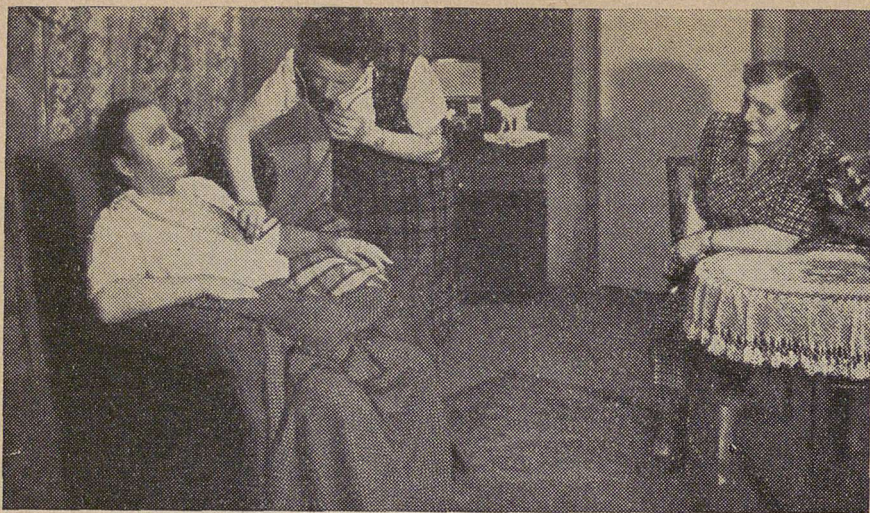
Jak nalézt nějakou zaklínací formuli, která by přinutila některé pražské soubory, hrající dětská představení, aby jim dávaly to, co jim patří? Viděl jsem v této sezóně na příklad druhou inscenaci v Divadle na Slupi. Domníval jsem se, že bude lepší než pohádka Zlatý vrch, ale byl jsem zklamán. B. Schweigstilla „Zakletý princ“ byl jen ledabyle načrtnut. V celé pohádce nebyl jediný světlý bod. Podprůměrné, narychlo sestehované představení, které snad v dětských očích zachraňoval populární Kašpárek. Ke všemu ještě Zlá královna (O. Svobodová) se v jednom momentě marně snažila zamaskovat nepatřičný smích otočením zády k hledišti. Děti o této „milé“ příhodě v přestávce živě debatovaly. Výtvarník L. Moucha měl se scénou velmi málo práce. Královská síň byla téměř tatáž jako na začátku sezóny ve Zlatém vrchu a scéna lesa byla téměř nevkusná. Nejvíce mě překvapilo, že za 14 dní se měla hrát další pohádka a vedoucí souboru ještě nevěděl, která to bude. Je možné, že by soubor Lidové demokracie studoval pohádku méně než 14 dní? Věřím, že v příští sezóně v Divadle na Slupi budou dětským představením dávat alespoň totéž, co hrám pro dospělé.

V lidovém divadle ve Strašnicích jsme zhlédli inscenaci Erbenovy pohádky „Švec a čert“, kterou zdramatizoval Fr. Bartík. Pohádka je pro děti láková svým názvem, ale lze ji těžko zdramatizovat tak, aby byla divadelně účinná. Ani zde se to dramatisátoru nepodařilo a k tomu ještě v pohádce hráli sami nezkušení herci. Představení bylo podprůměrné. Na začátku sezóny jsem viděl veselohru „Kuba a loupežníci“ a její provedení bylo ještě slabší. Hovořil jsem o nedostatech dětských představení s jedním členem ZK Vozovny Strašnice a ten mi slíbil, že v příští sezóně budou pohádkám věnovat větší péči a postarají se, aby v nich hráli též zkušenější a dobří herci. Jsem zvědav, jestli daný slib bude dodržen.

V divadelní sezóně 1956/57 jsem vi-



Soubor dolu Vrbenský v Souši uvedl V. Cacha Paní Kalafovou



Záběr z Hirschovy veselohry *Jen na lékařský předpis* v provedení souboru ZK Utex Ústí n. O. — Kerhartice

děl 13 dětských představení osmi pražských souborů a s politováním musím konstatovat, že jen u dvou souborů OB v Praze-Žižkově (Malá scéna a ROJ) lze mluvit o umělecké úrovni. Jistě ještě několik pražských souborů dělá pro děti dobrou práci, ale vcelku mají pražští ochotníci u dětí velký dluh. Doufám, že v příští sezóně, kdy bude pravděpodobně plně rozjeta celopražská soutěž dětských představení, se situace podstatně změní k lepšímu. Kéž by tomu tak bylo! Pražské děti, které plní ochotnická divadla do posledního místečka, si to plně zaslouží.

Petr Hořký

*

NEJVYSPĚLEJŠÍ SOUBOR PARDUBICKA V SOUTĚŽI

V kategorii C soutěžily v kraji Pardubice v období 1956—57 čtyři soubory: ZK Eva Chrudim, DO Čáslav,



Šestáková a Kolínský z Tylovy *Paličovy dcery*. — RK Tepna, Náchod-Plhov

ČSD Česká Třebová a ČKD Chocně. Všechny tyto soubory mají již dlouholetou tradici, ochotnické divadlo v Chrudimi sahá svou tradicí až do počátků ochotnického hnutí, v Čáslavi byl založen první ochotnický spolek už roku 1841, stará tradice ochotnického hnutí je i v České Třebové a v Chocni. Všechny tyto soubory pracují podle přesných dramaturgických plánů, hrají pravidelně a věnují se nejen divadlu, ale i zájezdům malých estrádních uměleckých skupin při důležitých celostátních akcích, jako byla předvolební kampaň. Tyto okolnosti jsme považovali za nutné zdůraznit, protože soutěžní představení není možno brát odtržené od ostatního kulturně společenského působení souboru.

ČKD Chocně uvedl jevištní přepis Puškinova Eugena Oněgina — výběr jistě obecně dobrý, ale — jak se ukázalo — příliš náročný pro tento soubor. Ovšem na druhé straně je nutno vysoce hodnotit zapojení nových, mladých členů do souboru, dobré zvládnutí veršů, snahu o prožitý, nenásilný projev. V každém případě soubor má předpoklady růstu a i tato hra jim k tomu hodně pomohla, vždyť lidé rostou jen na velkých úkolech. Naproti tomu si vezmeme soubor DO Čáslav. Sahrál celkem nenáročnou hru Otto Ernsta: *Flachsmann* vychovatel. Hru, která sice není zásadně špatná, ale její umělecká úroveň nestojí příliš vysoko a dalo by se opravdu uvažovat o tom, zda byl tento výběr vhodný pro soutěžní představení jednoho z nejvyšších souborů v kraji. A zase zde musíme vzít v úvahu všechny okolnosti, které soubor vedly k výběru této hry. Soubor si hru nevybral pro soutěž, ale k příležitosti Dne učitelů. První, zároveň soutěžní provedení bylo na slavnostním shromáždění učitelstva celého okresu. A bylo až překvapující, jak dobře toto obecenstvo hru přijalo. Problémy hry byly mu blízké, některé pro ně dodnes aktuální, chápalo i drobné narážky a vtipné situace, prostě ke Dni učitelů a pro učitele nebylo v současné situa-

ci souboru vhodnější hry. A když ještě uvážíme, že loni byl soubor značně rozladěn názorem krajské poroty, která odsoudila jejich výběr náročné hry Kruczkovského — „Sonnenbrücke“ (Němci), nebudeme se naprosto divit, že soubor nevybíral hru pro soutěž, pro národní přehlídky nebo pro Hronov, ale pro své potřeby v místě působnosti. V minulých letech měl úspěchy. V roce 1949—50 zvítězil s hrou Molièrovou „Jeho urozenost pan měšťák“, v roce 1952—53 s Gusjevovou „Slávou“, ovšem ani v sezóně 1954—55 ani v loňské sezóně se nedozvěděl ani pořadí v soutěži. To přirozeně zanechalo v souboru rozladění a je kladem, že soubor přesto pracoval se stejným elánem dál.

Dalším souborem v soutěži byl soubor ČSD Česká Třebová — soubor, který loni byl rovněž zklamán soutěží. Soutěžil se Schillerovou hrou „Don Carlos“, která byla současně na repertoáru Východočeského divadla. Členové Východočeského divadla souboru s nácvikem hry pomáhali, v porotě krajské byli také členové Východočeského divadla, kteří velmi kladně hodnotili představení České Třebové. A v národní přehlídce ve Svitavách se Třebovští dočkali zdrcující kritiky a trpkého zklamání. Jistě se nemůžeme souboru divit, když letos si do soutěže vybral Shawova „Čokoládového hrdinu“, veselohru, když neuspěl s tragedií. Hru správně pochopil, pobavil obecenstvo, dobrými výkony představitelů manželů Petkovových a kapitána Bluntschli přesvědčil diváka o vysoké úrovni Shawova humoru.

Nakonec jsme si nechali vítězný soubor v letošní soutěži ZK Eva Chrudim, který soutěžil s hrou Viléma Wernera „Lidé na kře“. Zde totiž je nejvíce námětů k přemýšlení o výběru hry. Předpokládáme, že bude o tom hodně diskutováno a hodně rozdílně.



ZK Sigma v Hranicích uvedl hru F. Sokola-Tůmy Gorali

ných názorů i na národní přehlídce v Přerově. Hra sama o sobě je jen obrazem doby, který si nečiní nároků na kritiku, ukázání příčin stavu ani na ukázání perspektivy. Autorovi, který byl představení přítomen, ani o to nešlo. Chtěl hrou dokázat a položit divákovi otázku, proč to tak bylo a jaké bylo jediné správné východisko. Úsudek si zde musí tedy udělat sám divák. A zde jsme u toho, proč se domníváme, že tento výběr byl pro tento soubor velmi vhodný. Jedině vyspělý soubor mohl hru sehrát tak, aby si divák udělal politicky správný úsudek, aby hra zapůsobila aktuálně, aby měla širší společenský dosah. Podle názoru naší krajské poroty — všechna čest Chrudimským, že se jim to podařilo. Dobře vybrané typy, charakterově promyšlené a prožité postavy, dobrý dramatický spád, dobře vytvořené atmosféry vzájemných vztahů jednajících postav, to vše vytvořilo silné představení, které nezanechá diváka chladným, ale nutí ho k přemýšlení. — S tímto odůvodněním

jsme soubor vyslali na národní přehlídku.

Ukázali jsme si na dramaturgický výběr soutěžních her našich nejvyspělejších souborů a i když jsme si jej zdůvodnili, přesto vše jistě se tento stav musí zlepšit. Soubory nejvyspělejší si pro příští soutěž musí vybírat hry ještě cílevědoměji, nebát se her současných, nebát se her náročných, ale promýšlet, zda ta která hra je pro soubor únosná, zda má co říci jejich divákovi! Jestliže srovnáme repertoár těchto našich souborů s repertoárem vítězných souborů jiných krajů, vidíme, že jsme pozadu a toto zaostávání musí být odstraněno. Jeho příčiny jsou příliš složité a není možno je snadno poznat ani snadno odstranit, ale je nutno se o to snažit. V našem kraji, který má velkou ochotnickou tradici a v kterém pracuje přes 270 divadelních souborů, se těchto problémů nebojíme a budeme se snažit je řešit tak, abychom docházeli k stále větším a větším úspěchům.

Emil Augustin, metodik KP LUT

DĚJINY DRAMATU V KOSTCE

VI.

ANGLICKÉ DRAMA

OD RESTAURACE K SHERIDANOVÍ

Když Cromwellova puritánská revoluce uzavřela roku 1642 londýnská divadla, postihovala už útvar velmi se lišící od národního charakteru divadla a dramaturgie shakespearovské. Tak jak se národ, t. j. měšťanstvo, rozcházel s králem, bylo divadlo, vždy sympatisující s korunou, strháváno do stále užšího sepětí s dvorem a aristokracií. Rozchod puritánského měšťanstva s králem znamenal i rozchod s divadlem. Znamenal, po vítězství puritánů, zákaz divadla. A znamenal, do třetice, okamžité otevření divadel po návratu (restauraci) Stuartovců na anglický trůn (1660).

Puritánská prudérnost a přísnost mravů vyvolala prudkou společenskou reakci, kterou ještě podpořil pofrancouzštělý dvůr restaurovaného krále. Rozmařilost, požitkářství, úpadek mravů charakterizuje novou vládnoucí vrstvu. A divadlo, bytostně spjaté s aristokracií a jejich příživníky, přejímá mravy (spíše nemravy) svého obecenstva. Od dvojsmyslnosti přes lehtivost až k oplzlosti, všechno je divadlu dovoleno a všechno se žádá. Pikantnost erotických situací je zvyšována přitažlivou novotou: ženami na jevišti (klasické alžbětinské divadlo nezná hereček, ženské role tam hráli mladíci a chlapci). Je v tom cynickým amoralismu ovšem i něco zdravého, kus pravdivého obrazu této hořečné se vyžívající kasty, která jako by cítila, že se vrátila jen na krátko. Je v restauračních aristokratických komediích, které prostě ignorují střední stav, i mnoho obratné divadelnosti, hodně vtípu a konverzační lehkosti, nejsou to skládání nijak neobratná, i když jsou často dost ledabylá. Navazují spíše na linii komedie jonsonovské než shakespearovské — nemají ani dostatek básnivosti a psychologické jedinečnosti charakterů, jsou to spíš komedie šlechtických „typů“. Bezprostředním inspirátorem je Molière, právě tvořící svá vrcholná díla, ovšem Molière společensky přetvořený, okleštěný a na druhé straně konverzačně přibroušený.

Připomeňme dvě jména restauračních komediografů, vcelku neznámá na našich jevištích. *William Wycherley* (1640—1716), vychovatel dětí Karla II., je autorem svazku básní a čtyř her, z nichž jednu dělal podle Calderona a tři podle Molièra. *Venkovanka* (The Country Wife) hraji právě na londýnském jevišti: značná necudnost této komedie je založena na postavě muže, jenž předstírá, že je vykastrován. Druhým autorem je *William Congreve* (1670—1729), zajímající se, zcela ve stylu doby, o osudy svůdců, zhýralců, podvodníků a lehkých žen. Nejlepší jeho komedií je *Takový je svět* (The Way of the World), poněkud zamotaná milostná historie koketní a vtípné Millamanty.

Absolutistické a rekatolizační choutky Stuartovců vyvolaly odpor parlamentu, nakonec i novou revoluci a nastolení nové dynastie, která už bude vládnout konstitučně. Cromwellovská měšťanská revoluce dospívá k opožděnému vítězství. A divadlo prožívá novou změnu kursu, dialektika vývoje je dovršena: puritáni zakázali nemravné divadlo, Stuartovci ho na truc demoralisovali až k výstřelkům — a výsledkem je moralistní sentimentalismus, plačtivý, kazatelský, setrvávající v počestné průměrnosti. Puritánští měšťáci resig-

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ

VLADIMÍR SEMRÁD

- CONFITEOR (z latiny), čti konfiteór — vyznávám se, zpověď
 CON (z italštiny), čti kon — s, con amore — s láskou atd.
 CONCEPTO IMMACULATA (z latiny), čti koncepcijó imakuláta — neposkvrněné početí
 CONQUISTADOR (ze španělštiny), čti kon-kistadór — dobyvatel
 CONSILIIUM ABEUNDI (z latiny), čti konzilijum abeundý — pokyn k odchodu, k opuštění (na př. školy)
 CONSORTIUM (z latiny), čti konzorcijum — sdružení
 CONFESSIO (z latiny), čti konfesijó — vyznání
 CONSTABLE (z angličtiny), čti konstéjbl — strážník
 CONTRADICTION IN ADIECTO (z latiny), čti kontradikcijó in adjektó — rozpor, vzniklý spojením pojmů, jež si odporují
 CONSONANS (z latiny), čti konsónans — souhláska — zčeštěný tvar; konsonanta
 CONTE (z italštiny), čti konte — hrabě
 CONTESSA, čti kontesa — hraběnka
 COPYRIGHT (z angličtiny), čti kopyrajt — značka pro autorské, či vydavatelské právo
 CORAM PUBLICO (z latiny), čti kóram publikó — před tváří lidu, veřejně
 CORPUS DELICTI (z latiny), čti korpús deliktý — doličný předmět
 CORNET (z francouzštiny), čti kornet — nejnižší důstojník jízdy
 COTILLON (z francouzštiny), čti kotyjon — tanec
 COUP DE THÉÂTRE (z francouzštiny), čti kú d'téatr — nenadálý obrat ve hře
 COUSIN (z francouzštiny), čti kuzén — bratranec, COUSINE (čti kuzín) — sestřenice
 CREDO (z latiny), čti krédó — věřím; vyznání víry, názory
 CROUPIER (z francouzštiny), čti krupjé — bankéřův zástupce ve hře (v ruletce atd.)
 CRICKET (z angličtiny), čti kriket — anglická míčová hra, při které jedna strana se snaží zbourat míčem t. zv. wicket — vátka z pěti hůlek, čemuž druhá strana brání
 CROQUET (z angličtiny), čti kroket — anglická hra s dřevěnou koulí, která je hnána dřevěnými paličkami
 CROQUETTE (z francouzštiny), čti kroket, zčeštěný tvar kroketa — smažená příloha k masu, plněná sekaným masem, vejci, kořením atd.
 CULPA (z latiny), MEA CULPA, MEA MAXIMA CULPA, čti mea kulpa, mea máxíma kulpa — vina, moje vina, moje největší vina
 CUM GRANO SALIS (z latiny), čti kum gránó salis — se zrnkem soli, opatrně, s jistým omezením
 CURRICULUM VITAE (z latiny), čti kurikulum víté — běh života, životopis
 CUTAWAY (z angličtiny), čti kutevej — žaket
 CUI BOŇO (z latiny), čti kuji bonó — komu na prospěch?

Č

- ČERVONĚC — sovětský papírový peníz v hodnotě 10 rublů
 ČIKOŠ — maďarský pastevec koní, také druh čapky

novali na zákaz divadla, přetvořili si ho k obrazu svému. Tento přelom není arci okamžitý, programově je vlastně nastoupen až v půli 18. století dvěma romány Samuela Richardsona *Pamela* a *Clarissa*, které nesmírně ovlivnily nejen příbuzné literární druhy v Anglii samé, ale zasáhly literaturu celého kontinentu, konstituovaly vpravdě typ měšťanského rodinného románu, který je dodnes nejčetnějším literárním druhem a už dávno byl zkomercialisován do podoby „dívčích románek“ a „Červených knihoven“.

Ta poněkud nudná a učená morální atmosféra, nepřející smíchu, zato vášnivě milující pathetický pláč, není ovšem výmyslem Richardsonovým, drama jí je zatíženo už od počátku 17. století a zároveň s policejními a vládními zákroky proti nemravnosti a drzé kritičnosti divadla, plačtivá komedie získává stále výsadnější postavení. Proti cynické brutalitě předcházející éry prohloubila sice citové jádro komedie, ale vzápětí ztratila míru, hluboký lidský cit se změnil v přecitlivělost, která zabíla humor. Jak už název napovídá, „plačtivá komedie“ je protismyslný, hybridní útvar, který nemůže mít dlouhého trvání. Alespoň ne v této podobě a s touto etiketou. Mění se záhy v to, co nazýváme hodně nepřesně a mátlivě „činohrou“, t. j. vážnou hru se smírným koncem — jevisti útvar dnes nejběžnější.

Působili-li sentimentalismus ve směru zvažnění komedie, jak se teprve mohl uplatnit na tragedii! Zde sice neměl co pokazit, protože restaurační tragédie byla snůškou lživé pathetiky a bombastu, opičícím se po Racinovi a Voltairovi. Tato doba, která založila shakespearovský kult (i když si neodpustila velkého mistra upravovat podle svých klasicistických norem), nevytvořila tragedii rovnou třeba jen stínu tragedií Shakespearových. *John Dryden* ustavil sice typ „heroické tragédie“, ale vznosná estetická teorie zůstala nenaplněna pravdivým dílem. Není divu, že se proti bombastické tragedii a pompésní opeře (Händel) zdvihla bouře odporu, z níž — vedle jednoho díla Sheridanova a mladistvých děl budoucího slavného romanopisce Henry Fieldinga — vyrůstá známá, dodnes v různých úpravách hraná *Žebrácká opera Johna Gaye* (1728), ostrý pamflet nejen estetický, ale především společenský, mířící na nejvyšší místa státního aparátu. Z těch míst přišla také za devět let odveta v podobě t. zv. Licensing Act (1737), jímž byla zavedena preventivní censura divadelních her, převzatá pak i státy kontinentálními a udržující se v nezměněné podobě prakticky dodnes.

Postupující nápor sentimentalismu (rozumějme: měšťanského pohledu na skutečnost) znamenal zároveň určité zreálnění tragických konfliktů. Máme na mysli ten fakt, že tragedií *George Lillo Londýnský kupec* (1731) vstupuje na tragickou scénu jako titulní hrdina příslušník střední vrstvy, zde dokonce učedník, jenž propadne neřesti a zlu a nakonec vraždí svého hodného strýce. Tato nijak nadprůměrná, příšerně sentimentální hra je mezníkem v dějinách dramatu; do té doby směly být tragickými hrdiny jen osoby urozené a tragickými konflikty jen vášně a činy, povýšené nad všední neřesti a zločiny. Ani Shakespearova tragédie nevymkla se ještě této reguli.

Ale pohybujeme se stále ve formách teprve se vyvíjejících, které dozrají v jiný čas a na jiných místech (Lessing, Schiller). Hotovým uměleckým dílem, významným dramatickým činem je dílo dvou autorů, kteří se z druhé poloviny 18. století vracejí k formám století předcházejícího, nedbajíce slzavého přívalu doby vlastní: *Oliver Goldsmith* (1728—74) oživuje romantickou komedii alžbětinců, *Richard Sheridan* (1751—1816) restaurační komedii mravů. Goldsmith stvořil fraškovitý *Omyly jedné noci* snad nejlepší anglickou komedii 18. století, v níž nám ani moc nevádí malá pravděpodobnost základní situace — hrdina považuje dům svého budoucího tchána za hospodu — jako nám nevádí ani v Shakespearových komediích tohoto typu. Richard Sheridan, neúspěšný divadelní ředitel a úspěšný parlamentární řečník, věděl velmi dobře, jak napsat účinnou komedii, a zvítězil několikrát na komickém jevišti, přestože doba intelektuální ironii příliš nepřála. Ve *Škole pomluv* napsal neostýchavou satiru na špinavé pokrytectví společenských vztahů, založených na pomluvě, zlomyslnosti a úskočnosti. Wildovsky britký dialog se nezdržuje psychologickým zpracováváním citového života postav, už proto ne, že v této klepařské džungli není na cit místa; ale i tam, kde by se měl a mohl objevit, Sheridan ho nevidí, neumí vidět, na to je příliš racionalistickým odpůrcem módního sentimentalismu. Kromě *Školy pomluv* (1777) připomeňme ještě prvotinu *Rivalové* (1775) a satiru na pathetickou tragedii *Kritik* (1779). Z téhož roku jako *Škola pomluv* je i slabší komedie *Výlet do Scarborough*, nedávno uvedená pražským Realistickým divadlem pod názvem *Jak ty mně, tak já tobě*.

Jestliže je největší anglický dramatik 18. století spíše dovršením epochy minulé než výrazem soudobých vývojových proudů, našlo si 18. století přece jen svého divadelního reprezentanta, po prvé v historii divadla mezi herci. Jmenuje se *David Garrick* (1717—79), psal také dramata, upravoval dokonce Shakespeara, což je ovšem méně důležité než to, že Shakespeara hrál, že ho začal hrát jako hlubokou, přemýšlivou studii lidského osudu, že založil Shakespearův kult, působiv svým mohutným vlivem proti francouzské inspiraci staré tragédie restaurační. Tento malý, nevzhledný mužík s nepředstavitelnými schopnostmi mimickými je prvním z dlouhé řady hereckých genů, kteří se rvali se Shakespearem a o Shakespeara, kteří v Hamletovi, Richardovi, Learovi hledali podobu člověka. Největší dramatik novověkých dějin stvořil svého herce; a stvoří jich v příštích dvou stoletích ještě mnoho, náš Vojan bude mezi nimi.

JINDŘICH ČERNÝ



BERTOLT BRECHT

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-02682

O B S A H

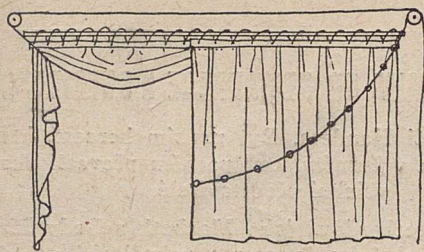
M. Bartoš: Estrádním uměleckým skupinám	121
H. Fischer: Dopis z NDR o Brechtovi	123
Ochotnické divadlo ve třech světadílech	126
F. Ege: Divadlo ve Finsku — živé lidové divadlo	127
J. Beránek: Profesor Mamlock	128
P. Grym: Bílá nemoc po dvaceti letech	129
Alexej Arbuzov mezi pražskými ochotníky	131
J. Černý: William Shakespeare	132
Podnětná kniha herce o herectví	133
J. Šaršeová: O svalovém napětí a relaxaci	134
Výsledky II. části literární soutěže LUT	135
Náš typ	135
V. Sochorovská: Jeden autor — dva objevy	136
P. Grym: Bezejmenné hvězde na cestu	136
J. Chmelík: Příležitost pro ochotníky	137
Z. Smutný: Jak přišla basa do nebe (fejton)	138
J. Würtherle: O uvádění zahraničních děl	139
Z ochotnického života	140
Kritiky	141
J. Černý: Dějiny dramatu v kostce (Anglické drama od restaurace k Sheridanovi)	143
Náš slovníček	143

Na II. straně obálky Ochotnické vteřiny, na III. straně obálky rubrika Starý sál — nové divadlo, na IV. straně obálky obrazový doprovod k Dějinám divadla v kostce.

Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině května, vyšlo dne 17. 6. 1957

STARÝ SÁL NOVÉ DIVADLO

JINDŘICH DUŠEK

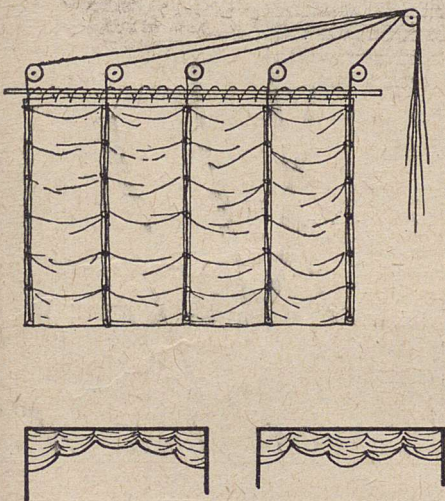


Obr. č. 5: Francouzská opona

Opona konturová (ruská)

je opona shrnovaná směrem nahoru několika vertikálními stahovacími lany. Lana jsou vedena kruhy našitými na popruh, který zároveň řasí oponu směrem zdola nahoru. Délku vytahovacích lan lze upravit tak, že po vytážení vznikne určitá kontura opony (obr. č. 6).

Opony navíjené na spodní nebo vrchní válec jsou nákladné, těžkopádné a nespolehlivé.



Obr. č. 6

HORIZONT A VÝKRYTÝ

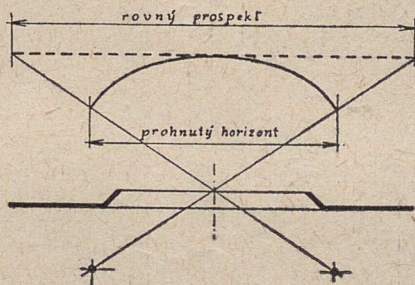
K základnímu vybavení jeviště náleží soustava výkrytů, většinou textilních, které souvisle vykryvají celý prostor jeviště. Funkce výkrytů je podle použitého materiálu obvykle tato:

1. horizont modrý — plátěný, znázorňující oblohu,
2. horizont černý — nejlépe sametový, pohlcující světlo,
3. závěsy barevné — pozadí pro estrádní vystoupení nebo součást určité dekorace.

Vykrytí se provádí různou kombinací rovných nebo kruhových závěsů, bočních šál a suffit. Samotné vykrytí jeviště by bylo úkolem velmi jednoduchým a poměrně lehce proveditelným. Výkryty však musí být instalovány s ohledem na funkci ostatních jevištních přístrojů a zařízení s přihlédnutím na transport a stavbu dekorace a v neposlední řadě nesmí být zapomenuto na nástup herců.

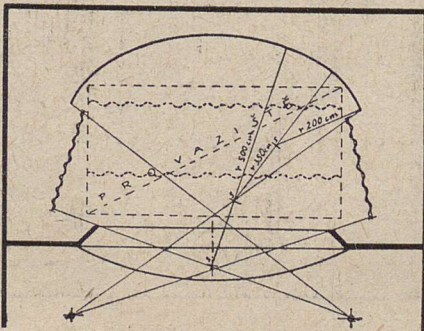
Nejobtížnější instalovatelný druh výkrytu je modrý horizont. Nejjednodušším, ale také nejméně vyhovu-

jícím druhem modrého horizontu je prospekt zavěšený na tahové trubce. Nastavení tohoto horizontu modrou boční šálou nepůsobí dobře a černé šály způsobí tvrdý přechod v místech, která se těžko maskují dekorací. Také kruhový horizont, používaný na velkých scénách, je pro malá jeviště nevhodný, i když je proveden nejdokonalejším způsobem — navíjený na vertikální válec. Tento horizont zmenšuje hrací plochu, omezuje nástupy, velmi těžce se osvětluje a působí tísnivě, protože nemá dostatečný odstup zvláště v bocích jeviště. Malým scénám nejvíce vyhovuje kombinace mírně prohnutého modrého horizontu s černými sametovými bočními šálami a suffitou. I nepatrné prohnutí dráhy horizontu zvětšuje jeho plochu (obr. č. 1).

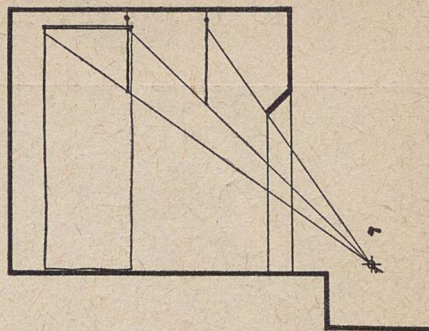


Obr. č. 1: Poměr velikosti rovného a prohnutého horizontu při stejné veliké vykryté ploše

Dráhy horizontu a výkrytů nesmí omezovat pohyb tahů. Každá křivka zahnutí dráhy modrého horizontu musí mít poloměr nejméně 350 cm. Křivky o kratším poloměru lze těžko rovnoměrně osvětlit. Pouze na kraji horizontu lze poloměr křivek zkrátit. Umístění, velikost a tvar výkrytů i horizontu musí být zkontrolováno na půdorysu pomocí zrakových přímek krajních diváků v první řadě. Umístění a velikost suffitu na řezu jeviště ukazují obr. č. 2 a 3.

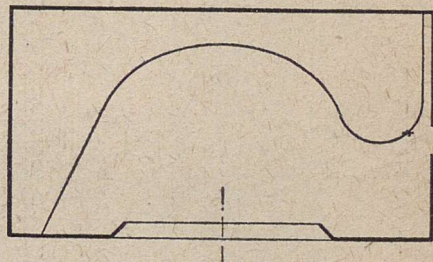


Obr. č. 2



Obr. č. 3

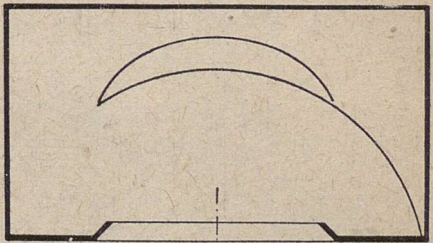
Plátno na modrý horizont musí být obarveno před sešitím nejlépe anilínovou barvou. Na horní straně je horizont přišit k popruhu, na kterém jsou našity karabinky nebo tkalouny, na spodní straně je kapsa pro zatížení, nebo popruh s pery nebo gumou a karabinkami pro vypnutí. Dráhu pro stálé horizonty tvoří vhodně stvorená trubka, na kterou se horizont uváže. Odstraňovací horizont musí mít dráhu ze železného nosníčku I s běžící jako opona. Dráhu pohyblivých horizontů je výhodné prodloužit do stran, aby horizont šel odstranit úplně ze zorného pole diváků a zbytečně se nemačkal. V tomto případě může být jediná dráha pro modrý i černý horizont (obr. č. 4). Modrý



Obr. č. 4:

Prodloužení dráhy horizontu dopředu dozadu

horizont shrnováním velmi trpí, proto tam, kde je to možné, je lépe modrý horizont instalovat nepohyblivý a dráhu černého horizontu vést blíže k hledišti a na jedné straně ji upravit pro shrnování (obr. č. 5). Černý ho-



Obr. č. 5

rizont je vždy zhotoven ze dvou překrývajících se dílů, které jsou přišity na popruh. Boční černé šály zhotovujeme vždy stahovací, a to nejlépe ovládané šňůrou jako opona. Také větší boční šály je výhodné zhotovovat ze dvou dílů nahoře pevně přišitých na popruh. (Pokračování)

DĚJINY DRAMATU V KOSTCE



ANGLICKÉ DRAMA OD RESTAURACE K SHERIDANOVÍ

Garrick v roli Hamleta. Byl prvním hercem, který hrál Hamleta v černém, což po něm převzali skoro všichni představitelé

Garrick a Pritchardová jako Macbeth a Lady Macbethová. Na obrázku je patrna nehrdinská postava velkého herce. Všimněme si zároveň, že herci hrají tuto tragedii z raných skotských dějin v aristokratických kostymech 18. století, tedy vlastně v soudobém „civilu“. Garricka se ještě nedotkly snahy o historičnost divadelního kostymu, které začínají pronikat právě v jeho době a vrcholí o sto let později, v druhé polovině 19. století (Meiningenští). Podívali-li se z této historické perspektivy na různé ty civilní Hamlety a Kouzelné flétny, snad se nám nebudou zdát tak modernistickými výstřelky



Vlevo: Scéna z Gayovy Žebrácké opery (obraz Hogarthův) Vpravo: John Philip Kemble (1757—1823), příslušník slavné herecké rodiny, představitel Shakespearových postav, herec chladného rozumu a přísné pečlivosti