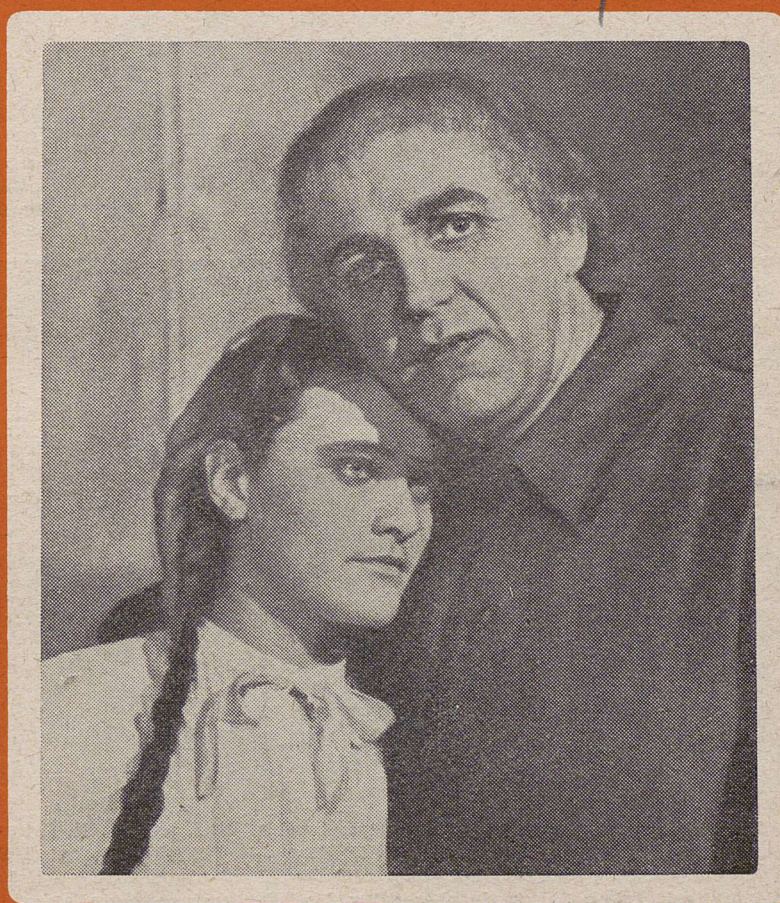


OCHOTNICKÉ DIVADLO

397/5



1

ROČNÍK IV-PRAHA 1958



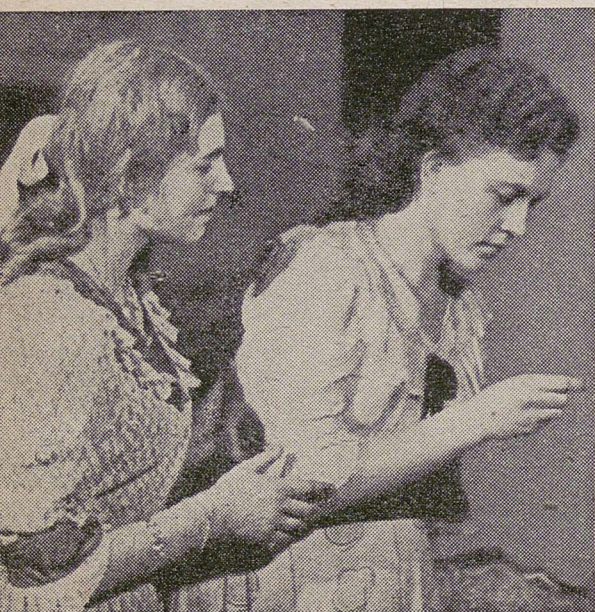
TÁBORSKÝ FESTIVAL

Na sklonku roku oslavili táborští ochotníci 100 let své činnosti. V rámci oslav se uskutečnil týdenní festival souborů Českobudějovického kraje.



Na snímcích K. Mince jsou záběry z těchto představení: foto č. 1: Krškova dramatisace Srámkova Stříbrného větru (ZK Jitex Písek), č. 2 a 6: A. Arbuzov, Dům na předměstí (DO Jindřichův Hradec), č. 3: V. Martínek, Jakub Oberva (soubor DO v Týně

n. Vlt.), č. 4: A. N. Ostrovskij, Viníci bez viny (Kulturní klub JZD Pokrok v Sezimově Ústí), č. 5: Al. Jirásek, Lucerna (ZK Elektroisola Tábor) a Jiráskův Emigrant v provedení ČSD Tábor (snímek na titulní straně).



OCHOTNICKÉ DIVADLO

IV. ročník

PRAHA 1958

Ochotnické divadlo, ročník IV, vydávalo nakladatelství Orbis, národní podnik, Praha 12, Stalinova 46. Řídil vedoucí redaktor Jiří Beneš a redakční kruh: František Kubr (+ 23. 5. 1958), Ladislav Lhota, E. Armandová, Valerie Sochorovská, Pavel Vavruch, Klementina Rektorisová, Vladimír Semrád, Ludmila Pelikánová, Ivo Gübel, Ludmila Pokorná, Josef Koenigsmark, Marie Votavová, Josef Pasovský, Václav Lohniský, Jaroslav Černý, Bohuš Cirnfus, František Čuba.

OBSAH

Adámková E.: Brněnská Chirana mezi ochotníky v NDR . . .	232	Josková Zd.: Dramaturgie divadla pro děti a mládež (I. a II.) . . .	225, 274
Bartoš M.: Ve jménu života i krásy! . . .	97	Vážné slovo ostravského festivalu . . .	256
Beneš J.: Jak dál s našimi soutěžení? . . .	169	Jurák M.: Litera scripta manet . . .	161
K významu a smyslu ochotnické práce . . .	26	Kabzan J.: IV. národní přehlídka v Krnově očima pořadatele . . .	149
Mladý Hronov . . .	193	Kmječ P.: Bratrské ochotnické hnutí . . .	62
Probojovat kritiku v ochotnickém divadelnictví . . .	76	Kohn P.: Střídavě oblačno v ochotnickém divadle pro děti a mládež . . .	156
Beránek J.: Nazar Stodola . . .	57	Kokta Zd.: K ochotnické dramaturgii . . .	83
Blažek J.: Jak jsem se připravoval na Wolkrův Prostějov . . .	158	Kopecký J.: V Monte Carlu za ochotnickým divadlem . . .	15, 38
Bláha C.: Kam čert nemůže . . .	80	Korčová A.: Divadlo na balicím papíře . . .	30
Czabanová V.: Divadelní část soutěže tvořivosti mládeže 1958—59 . . .	245	Kropáček J.: Kapitoly z dějin kostýmu . . .	11, 59
Čeporanová D.: Co hrát do celostátní soutěže . . .	227	Kružlík T.: Poznejme se hlouběji navzájem . . .	178
Dvě Pavlíčkovy hry pro mládež . . .	202	Kubr Fr.: Do dalších padesátek . . .	39
K situaci dobrodružné dramatiky pro mládež . . .	110	O nové pojetí dramaturgické práce . . .	1
Nad dílem Franka Tetauera (Zapomenutá díla předválečných českých dramatiků II.) . . .	276	Poslední článek . . .	148
Zapomenutá díla předválečných českých dramatiků (I.) . . .	58	Langášek M.: Ochotnické hnutí čeká na svého historika . . .	25
Černý J.: Dějiny českého dramatu v kostce . . .		K řízení ochotnické práce . . .	265
I. Staročeské drama předreformační . . .	23	Maršálková P.: Alespoň 200 repris! . . .	3
II. Drama XVI. a XVII. století . . .	47	Martinec J.: Dělník divadla . . .	145
III. Lidové drama pobělohorské . . .	71	Síla naší skutečnosti . . .	176
IV. Počátky novodobého dramatu . . .	95	Zapsáno v NDR . . .	17, 62, 106
V. Drama předbřežnové . . .	119	Morozova L.: Dopis z Leningradu . . .	170
VI. Třicetiletí přechodu . . .	143	Müller Vl.: Ledová sprcha . . .	162
VII. První generace Národního divadla . . .	167, 191	Najman J.: O lásce k divadlu . . .	137
VIII. České drama od devadesátých let . . .	215	Nezval J.: K problematice hereckých kádřů ochotnického hnutí . . .	248
IX. České drama kolem světové války (Drama první republiky I.) . . .	239	Úspěchy a problémy souborů IV. národní přehlídky . . .	180
Drama první republiky II. . .	263	Pernica B.: Švejk a prezident USA . . .	233
X. Drama první republiky III. . .	287	Plch P.: Šerm a jeho použití na jevišti . . .	61, 84, 134, 206
Černý J.: Voláme Pelhřimovi! . . .	127	Pluček V.: Dramatická tvorba Majakovského . . .	243, 266
Dolanská S.: Kouzelníci humoru . . .	175	Pokorný D.: Scéna s definitivou . . .	113
Kutná Hora a Jablonec n. N. očima redakce . . .	151	Sloh a materiály . . .	163
Vzhůru po Río Botičo . . .	284	Prádlér V.: Tisíc premiér . . .	159
Zastavení u Hronova . . .	195	Punčochář V.: Za Jiřím Vopršalem . . .	30
Dušek J.: Starý sál — nové divadlo . . .	1/III. str. ob.	Semrád Vl.: Tyl — vyřešený problém? . . .	34
Výprava — jeviště — výtvarník č. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12/III. str. ob.		Schellingová V.: Proti vyšlapaným cestičkám . . .	177
Egner M.: Kam, proč a jak . . .	105	Scherl Ad.: Moskevské studentské divadlo a naše studentské ochotnictví . . .	241
Grym P.: Pražský divadelní zápisník 10, 41, 65, 90, 108, 124, 201, 251, 273 . . .		Sobota E.: IV. národní přehlídka v Přerově očima osvětáře . . .	150
Zrodila se komedie . . .	233	Sochorovská V.: Dilia 18, 40, 66, 94, 118, 138, 163, 190, 210, 234, 258, 283 . . .	
Halada Vl.: Stanovisko přednášeče . . .	79	Sochorovský J.: Divadlo z bambusu . . .	172
Hámpel V.: Hovory o divadle pro mládež . . .	130	Stacey R.: Ochotnické divadlo ve Velké Británii . . .	174
Ochotnické divadlo ve světle paragrafů . . .	282	Svěrdlin L. N.: Beseda s přítelem hercem . . .	73
Hartl K.: Jak začít? . . .	80	Šarševová J.: O dynamice pohybu herce . . .	14, 37
Havlíček D.: Píseň v estrádním pořadu . . .	280	O prostorovosti působení herce a jeho pohybového projevu . . .	112, 210
Hemmi J.: Finsko — země ochotníků . . .	88	Šterc J.: Repertoárové semináře v Pražském kraji . . .	2
Holub St.: Škola hronovského vítěze 5, 32, 55, 86, 132, 204, 228 . . .		II. Šrámkův Písek — úspěch ochotnického mládí . . .	184
Jirousek V.: Soutěžit — nesoutěžit? . . .	75		

Taub V.: Poučení z Brechtova divadla	123, 171
Tomis L.: Hovory o divadle pro mládež	130
Trojan J.: Klub umělců 1938	13
O Františku Bidlovi	160
O ochotnících před 40 lety	271
O písničkách, které si hoši sami skládali	208
O soudnickářích	109
První režisér Švejk	64
Vavruha P.: Ústřední poradní sbor ustaven	136
Vedral R.: O Kohoutově hře Taková láska	4, 28
Wiesner P.: Opomíjené bohatství jednoaktových her	82
Umělecký přednes prózy na II. Wolkrově Prostějovu	102
Zbavitel D.: Mezi bengálskými ochotníky	252
Zenk J.: Herec, který má rád ochotníky	3
Poznámky z tábořského festivalu	12
Zvoníček St.: Z jedné vody na čisto	154
Žáček V.: Páté kolo u vozu	278
Československá premiéra sovětské hry na ochotnické scéně	159
Čtyřicet let plzeňského Lidového divadla	278
Divadelní hry a knihy o divadle	85
Do nové etapy ochotnických soutěží	222, 246
Dva hovory o divadle pro mládež	36
Dvě knihy z historie našeho divadla	179
Hledáme viníky s vinou	18
Jak šel život	146
Jediná podmínka	37
Jeřábí táhnou	283
Kritici mezi sebou	230
Křížovka	279
Literatura o divadle a divadelní hry	57
Mars contra Země	278
Na chvíli s autorem Patricie	232
Náš typ	23, 47, 71, 95, 119, 143, 167, 191, 215, 239, 263, 287
Než vstoupil na scénu Graziano	106
Nositel řádu	249
Ochotníci v uniformě	186
Oj, ty vínko jiskřivé...!	247
Pan Prtáček se představuje	230
Pan Prtáček zasahuje na podporu lidových vypravěčů	258
Pan Prtáček zasahuje pohronovskou elegií	230
Pan Prtáček zasahuje do malých forem	284
Pardubický festival dětských her	131
Pavel Kohout vyprávěl	231
Píši nám mladí	109
Pořad XXVIII. Jiráskova Hronova	153
Potřebujeme Hry lidového jeviště?	123
Pozdrav z Itálie	89
První kroky	121
První představení s postavou V. I. Lenina	245
Scénická hudba na magnetofonovém pásku	81
Scénografická laboratoř	138
Shakespeareova doba a divadlo	90
Tatrováček po kritice	230
Tečka za Hronovem	250
Třicet a ten poslední	148
U nás	198
Učitel a ochotnické divadlo	49
V ochotnickém kursu v NDR	16
Vodítko pro dramaturgickou činnost poradních sborů	250
Všem učitelům kdekoliv v Čechách a na Moravě	51
Výsledky XXVIII. Jiráskova Hronova	194
Vzpomínka na soudruha Kubra	147
Z myšlenek Z. Dintra o divadle pro děti	203
Z novinek Orbisu	272
Ze západního Německa	88
II. Wolkrově Prostějov — a jak dál?	125
2 hodiny 30 minut	162
80 let Zdeňka Nejedlého	29

ANKETA

Barták J.	220
Benišková O.	254
Běhounek V.	255
Cach V.	218
Deyl R.	255
Dřevo V.	255
Formáček F.	270
Grym P.	219
Hraše J.	269
Hudeček J.	269
Kokta Z.	220
Kordíková V.	220
Kopecký J.	220
Kurš A.	254
Lehuta E.	218
Maršálová P.	218
Marvan K.	269
Pázler K.	220
Pober J.	269
Prokoš B.	219
Saitl V.	221
Smetana M.	269
Šafránek O.	218
Štěpánek Sl.	221

DISKUSE O PRÁCI SOUTĚŽNÍCH POROT A DIVADELNÍ KRITICE

Dostál B.	7
Gabriel M.	7
Jurák M.	35
Šterc L.	52
Veselá M.	9
Zenk J.	54
Zima V.	53

SVĚTLA A STÍNY OCHOTNICKÉ SOUTĚŽE

Beneš J.	101
Dostál B.	128
Hájek Fr.	101
Jurák M.	129
Koenigsmark J.	98
Lhota L.	100
Mikeš Fr.	99
Půlpytlková E.	102
Sobota E.	99
Sokol Fr.	129
Suchá M.	101
Zenk J.	128

ZE ŽIVOTA OCHOTNICKÝCH SOUBORŮ

Batelov	140
Benešov	117, 211
Bělá p. Bezdězem	236
Bělá u Jevíčka	236
Běloves	287
Bílá Třemešná	67
Bílovec	142
Bílovecko	69
Blatnice	142
Bojnice	139
Bosonohy	19
Bozkov	19, 139
Brandýs nad Labem	237
Bratislava	70
Brněnský kraj	260, 285
Brno	142, 213, 237, 285
Brodce	20
Brodek	42, 117
Broumov	235

Brumov	165	Malenovice	20
Bystřice pod Hostýnem	43, 213	Mariánské Hory	116
Cigelná	262	Mariánské Lázně	22
Čáslav	237	Mikulov	43
Česká Třebová	187, 261	Míroslav	46
České Meziříčí	142, 237	Mladá Boleslav	67, 114, 235
Český Krumlov	140	Nalžovské Hory	91
Dětmorovice	42	Napajedla	114
Dobruška	114	Nechanice	237
Dolany	111	Nová Paka	259
Dolní Počernice	213	Nové Dvory	67
Dolní Rychnov	142	Nové Město nad Metují	141
Domažlice	69	Novoborsko	165
Drahotuše	261	Nový Bydžov	188
Drmlovo Pole	21, 42	Nový Hrozenkov	139
Dymokury	190	Nymburk	115
Frenštát pod Radhoštěm	188	Olešnice	114
Gottwaldov	19, 238	Olomouc	94, 117
Havířov	286	Oráčov	92
Hodkovice	19	Pardubice	70, 236
Holice	69, 116, 190	Plzeň	44, 236
Hostinné	114	Poděbrady	68
Hradec Králové	213	Polička	69, 92, 115, 164
Hrádek u Rokycan	93, 238	Postřekov	212
Hradiště	262	Praha	19, 21, 43, 44, 46, 68, 91, 92, 94, 237, 238, 263
Hranice	91	Prácheň	214
Hranicko	286	Pražský kraj	235, 261
Hronov	235	Prostějov	22
Hrušov	93	Přerov	167
Hustopeče	166	Rokytnice nad Jizerou	188
Hvozdná	187	Rumburk	116
Cheb	139	Seč	214
Chomutov	4	Sedlčany	165
Chornice	260	Sedmihorky	259
Jablonec nad Nisou	140	Slaný	285
Jablonecké Paseky	211, 213	Slavíčov	214
Jaroměř	287	Slavkov	69
Jeseník	42	Sloup	92
Jevíčko	261	Slovensko	118, 239
Jihlava	68	Sluhý	259
Jihlavsko	117	Smržovka	68, 189
Jindřichohradecko	262	Souš u Mostu	236, 262
Kamenice nad Lipou	164	Stonařov	67
Kamenický Šenov	70	Strakonicko	115
Kanice	189	Šenov	260
Karlovarsko	19	Tachov	43
Kladno	238	Tábor	117, 140, 189, 212
Kladno-Dubí	139, 214	Trněný Újezd	4
Koloděje	93	Třebíč	45, 164
Košov	91	Třešť	141
Kralovice	139	Turnov	261, 285
Kralupy nad Vltavou	42	Turnovsko	261
Křivoklát	187	Týn nad Bečvou	259
Kutná Hora	93, 115, 236	Týn nad Vltavou	92
Ledeč nad Sázavou	167, 91, 141, 235	Uherské Hradiště	20, 211, 238
Ledečsko	260	Ústí nad Orlicí	69
Libavské Údolí	116, 164	Vimperk	42, 213
Liberec	69	Vizovice	139
Liberecko	259	Vrhaveč	259
Libodřice u Kolína	215	Zábřeh	212
Libochovice	189	Zbiroh	19
Litvínov	165, 259	Zeleneč	259
Litvínovsko	190	Znojmo	261
Lochovice	187	Zabčice	259
Loket	116	Začlív	70, 166
Luby u Klatov	45, 114, 115, 140	Žarošice	93
Luhačovice	94	Zatecko	188
Maďarsko	188	Žďár nad Orlicí	91, 188
Makov	238	Želetice u Znojma	91
	259	Želnavá	235
		Židlochovicko	164

O NOVÉ POJETÍ DRAMATURGICKÉ PRÁCE

FRANTIŠEK KUBR

Ochotnický repertoár je dnes neporovnatelně kvalitnější než v předválečné době. Čestně je v něm zastoupen klasický i současný autor, soubory uvádějí autory nové, veřejnosti dosud neznámé. Až na nízké procento zmizel z ochotnických jevišť dříve zde bezpečně zabydlený brak. Všechno by se zdálo v naprostém pořádku. Když ale zkoumáme věc přesněji, není situace zdaleka tak dobrá, jak se zdá na první pohled. Mezi nejhranější hry se protlačily plytké operetky a ne právě nejlepší veselohry Šamberka, Štolby, Štecha a jiných méně známých autorů starých dob, které ve špatném provedení nahrazují vymizelý brak. V horažďovickém okrese povoloval osvětový inspektor bez námitek brakový repertoár, který během půl roku získal 60 % v celkovém profilu a posunul celý Plzeňský kraj v tomto směru na první místo. Z toho pramení pozhánání, že politicky škodlivému braku se čelí buď cestou administrativní, anebo pouze z umělecko-estetických hledisek, což je stejně nedostatečné. Hry à la „Ferda šéfem“ jsou nejhrubším kalibrem měšťácké ideologie, určeným k politickému ohlupování mas. Připočteme k tomu místy apolitický a k potřebám doby málo přihlížející liberalismus agentury Dilija, která vydává Wernerovy staré kýče a bezideové hříčky jako jsou Patrného „Muži nestárnou“ a jinou dramaturgickou bižuterii předválečných starých dob.

Kvalitní dramaturgická práce, ať v souboru, poradním sboru či metodickém zařízení (Ústřední dům lidové tvorivosti nevyjímaje), začíná pojetím významu této práce. Měnit poměr k dramaturgické práci znamená měnit hodně ustálených názorů a zvyklostí, na příklad mínění, že dramaturgická práce sestává toliko z výhledového dramaturgického plánu, výběru vhodné hry a některých menších úkolů (na příklad náměty na studijní literaturu, úvodní slovo k obecnstvu). Nepochybně jsou tyto úkoly v dramaturgické práci souborů nadmíru důležité, stejně jako v poradních sborech a metodických zařízeních vydávání repertoárových seznamů, rozborů dramaturgických plánů v seminářích a práce soutěžních porot. Každý takový úkol, provedený aktivně, poučeně a samostatně, přispívá k dobré dramaturgické práci, jejíž pravidelnost a soustavnost se stává silným činitelem vzestupné ideové a umělecké úrovně. Proč však máme takových činitelů dosud nemnoho a proč se vyskytuje v dramaturgické práci tolik slabín a nedostatků? Proč se do popředí prodírá tolik prostředností a v čem se projevuje? A v čem je výše uvedené běžné pojetí dramaturgické práce málo dostatečné?

Především v pasivním, úzce kumštýřském, často bez-

ideovém plnění úkolů dramaturgické práce. Výběr hry i celý dramaturgický plán se scvrkne na hmat po hře úspěšného profilu z repertoáru profesionálních či jiných ochotnických souborů. Ve výběru stále hrají velkou roli osobní sklony a záliby režiséra s malými nebo vůbec žádnými ohledy na jiná a další hlediska, různé předsudky a dokonce pověry o hrách šťastných a smolařských. Pověr je vůbec mnoho, více než je zdrávo k práci s jasnou hlavou v divadle, které se chce účastnit současného života a vědomě naň působit.

Celým repertoárem posledního roku pronikají krušné slabiny, které se lepí v souborech na celý způsob práce. Jednou z nich je silný rys epigonství v jeho záporných formách. V repertoáru se žije na úvěr z cizí iniciativy. Nejde o to být za každou cenu originální — budeme vždy hospodařit se značným rozsahem stejného repertoáru v profesionálním a ochotnickém divadle — ale podle mnohých souborů bychom v každém divadle dělali jedno a totéž. Ani za groš úsilí o vlastní podobu a samostatnější cestu! — Jinou slabinou je jisté velikašství ve výběru repertoáru. Po hronovské výhře Čapkova „Loupežníka“ a Ibsenovy „Nory“ jakoby se roztrhl pytel s velkými klasickými dramaty v ochotnickém repertoáru. Devět souborů hrálo „Othella“, ale jen jediný dosáhl poměrně dobrého výsledku. Odvaha a drzost. Obojí jsou lidské vlastnosti. Ta první je však lidštější a bližší člověku i umění. — Třetím rysem, ze kterého je nejméně radosti a drží se nás jako staré pověry, je konservativnost a opatrné pohodlnictví. Doslova crčí z repertoárových přehledů. Nehledat, neriskovat, nepokoušet se o nic, o nové nebojovat, sebe a své okolí nezneklidňovat! A naříkat na všechno, jenom ne na sebe! Jenom proto najdeme tolik konvence a tak málo opravdové tvůrčí odvahy a skutečného novátorství, jaké by naše společnost v současném divadle potřebovala.

Dramaturgická práce je prvořadou prací ideologickou. Zde dramaturg politicky myslí a straní — ať chce nebo nechce. Zde se mu v dramatických dílech střetávají ve svárech a protikladech celé světy společenských tříd a vrstev v jednajících lidech, myšlenkách a idejích. A to vše v dějích, jak je přináší život s věčnými prameny revolučních myšlenek a neméně výbušnými zdroji citů a pudů, jež tvůrčí fantasie autora přetváří v umělecké útvary. Jako v ideologické práci se nevyplácí žádná povrchnost, podečňování a dogmatismus, musí se nevyplatit i v dramaturgii. Odstraňovat shnilý liberalismus, otevírající dve-

ře dokořán měšťácké ideologii, odstraňovat ponižující ne- tvořivé epigonství, nezdravé velikašství a konservativní uzavřená okna všemu novému, připravit a vyzbrojit naše soubory i obecnost k výboji za socialistické divadlo dneška — to jsou ideologické úkoly nového pojetí dramaturgické práce v souborech, poradních sborech a metodických zařízeních lidové umělecké tvořivosti. Socialistická dramaturgie je soustavná uvědomovací a vzdělávací činnost, cílevědomá teoretická i praktická každodenní práce uvnitř i vně divadelního souboru. Může se bohatě poučit ze zásad socialistického světového názoru, z výsledků marx-leninské uměnovědy i z pokrokových poznatků shromážděných v minulé společnosti.

Přemýšlíme-li nad „Hamburskou dramaturgií“, komu adresoval G. E. Lessing své bojovné studie jako dramaturg hamburské scény, vidíme, že hercům, autorům, obecnstvu, provozovatelům, kritikům a všem lidem, kteří by chtěli, mohli a měli mít vůli bojovat s bídou a úpadkem tehdejší německé divadelní kultury. Všimněme si Zdeňka Nejedlého, jeho bojů o Jirásku, Smetanu a operní dramaturgii Národního divadla, vzpomeňme na jeho články, studie, přednášky, semináře i besedy, kde všude vedl boje bez ústupků a kompromisů jakékoliv polovičitosti. Nebo dramaturg, autor, kritik a esejista Jiří Mahen se svými bojovnými statěmi a letáky, úvahami, kritikami a přednáškami, ve kterých bojoval o nové cesty v divadle, literatuře a v mnoha odvětvích veřejné kulturní činnosti! — Ochotníci měli své poučené průkopníky ve V. K. Blahníkovi a Fr. Spitzerovi, abych uvedl příklady z dosud živé paměti současníků. Celé české divadlo má vzor jedinečný v Josefu Kajetánu Tylovi, jak a oč všechno vedl celý život tvrdý průkopnický zápas. To jsou příklady a cesta.

Průkopnická dramaturgická práce otevírá souborům stále nové výhledy, má pro ně stále nové úkoly, vidí je v plné účasti na současném životě i v té nejmenší vesnici. Směr je do souboru, obecnstva, veřejnosti, ve spojení se všemi silami naší socialistické výstavby! Nebojme se otevřít lastury, ve kterých jsme v mnoha souborech tak pevně pro sebe uzavřeli! Nebojme se zápasů a kritik! Nejsme ústřice, neumíráme, nakape-li na nás někdo citron.

Socialistické umění anebo takové umění, které chce být

v dnešní době uměním pokrokovým, prožívá nyní etapu kvasu, hodnocení, neklidných tvůrčích sporů i krise. Díla vytvořená v nedávné minulosti se zkoumají pod lupou nových pohledů. Objevila se vlna pochybností. Znovu se hledá opodstatnění, vysvětlení tvůrčí metody socialistického realismu. Oprávněně se boří všechen dogmatismus v pojetí jakýchkoliv pouček a pravidel, které se ukázaly jhem pro tvůrčího umělce. Socialistický realismus je tvůrčí metodou umělců, kteří chtějí ve svém uměleckém díle vytvořit pravdivý odraz skutečnosti v jejím revolučním vývoji. Není právě lehkým tvůrčím úkolem zachytit obraz skutečnosti v jejím bouřlivém kvasu a ztvárnit jej v plné umělecké formě, blízké životnímu pocitu dnešního člověka s jeho myšlením naplněném rozporů. Jsou to rozporů starého s novým, kapitalistického světa s novým světem socialismu a komunismu. Staré strhává jej zpět, působí v něm krise a deprese, nové v něm směřuje daleko vpřed a sedlá jeho fantasií k velkolepým perspektivám beztržní společnosti s vysoce produktivní ekonomikou a nevidaně vyspělou technikou. Málo ještě uplynulo vody u nás, abychom měli plné ruce socialistických uměleckých děl. Je proto ještě poněkud brzy volat, kdeže jsou vynikající díla socialistického realismu. Deset let v umění nelze měřit se staletím. Výhonky, které se objevují, přesvědčují nás, že umění socialistické epochy nebude menší předešlých.

Dopis, kterým se obrátil ústřední výbor Komunistické strany Československa k příslušníkům strany, organizacím Národní fronty a ke všemu pracujícímu lidu, je adresován též do řad ochotnického divadla. Hovoří o otevřených dveřích pro milionové masy ke vzdělání, kultuře, o nebyvalých předpokladech pro rozvoj všech odvětví kultury a umění socialistického společenského řádu. Prostředky, jimiž lze ideově působit, mají se plně účastnit boje, v němž jde o to, aby socialistické myšlení ovládlo celou naši společnost. Nejde o propagaci socialistických ideologických principů. Tím stonala dřívější tvorba, zamořená schematismem a neznající skutečný život. Život střetává každodenně potřeby nového světa se starým kapitalistickým světem dravčího egoismu. Zbytky tohoto způsobu myšlení působí socialistické výstavbě těžké škody. Je pozdě setkat se s nimi u lidových soudů. Musí být vyhlazovány z vědomí lidí prostředky ideologického boje již mnohem dříve. Umění není a nesmí být mezi nimi z posledních.

*Výtah z autorova brněnského referátu
o dramaturgické práci v ochotnickém divadle*

REPERTOÁROVÉ SEMINÁŘE V PRAŽSKÉM KRAJI

Prvé dva repertoárové semináře byly uspořádány v Kolíně a na okrese Praha-západ. Pracovníci domů osvěty připravili rozbor dodaných dramaturgických plánů. Bylo jich poměrně dost, i když zdaleka ne všechny soubory pracují podle předem připravených plánů. Nelze však považovat za neúspěch, že jsme měli možnost posoudit plány přibližně dvou třetin souborů z uvedených okresů. Dává nám to předpoklady působit s pomocí poradních sborů na skladbu repertoáru, který zatím odpovídá dosavadnímu celostátnímu průměru.

Příklady obou okresů ukazují, že 60 % souborů pracuje konvenčně, že rysy objektivnosti zde zcela chybějí. Tato část však na druhé straně volí vesměs hodnotné hry. Mnohem horší je to asi s 30 % souborů, které si doslova libují ve hrách únikových, nenáročných, v operetkách a j. Tak se nám jeví na okrese Praha-západ na příklad soubor OB Řeporyje, Sokol Nučice a na Kolínsku soubory OB Dolní Chvátiliny, OB Ohaře a — což je zvláště zarážející — i soubor Domu osvěty v Kolíně.

Radostnou skutečností jsou zbývající soubory. U nich už můžeme hovořit o vytváření repertoáru, o zamýšlení se nad posláním ochotnické práce. Na okrese Praha-západ je možno dát za vzor soubor ČSM při OB Ořech, na Kolínsku pak několik souborů skupiny B, jako OB Kouřim

a především cílý vesnický soubor OB Libodřice. Jsou to soubory, které si uvědomují význam současné a sovětské hry, které nezapomínají na mládež a na pestrost repertoáru! Jde teď jen o to, aby tyto skutečně hezké a bohaté dramaturgické plány byly splněny anebo v nejnnutnějších případech prováděny změny jen tak, aby hodnota repertoáru neutrpěla.

Velikým problémem je určitá nekritičnost souborů k vlastním možnostem. Máme upřímné pochybnosti o tom, zda soubor skupiny A, soubor nezkoušený a nezralý, si může dovolit zařadit do plánu mimo jiné Ibsenovu Noru, Kvapilova Oblaka a Šrámkův Měsíc nad řekou (OB Ohrada), zda začínající vesnický soubor může hrát s úspěchem Schillerovu hru Úklady a láska nebo Moliérova Lakomce (OB Malotice), nebo zda soubor skupiny A může zvládnout dokonce Čechovovy Tři sestry (OB Bečváry). Myslím, že by neškodilo podívat se při výběru kriticky na vlastní schopnosti.

Je velkou zásluhou repertoárových seminářů, že o všech těchto nedostatecích a kladech víme a lze si jen přát, aby poradní sbory na všech okresech přistoupily k soustavnému svolávání podobných aktiv, kde by se probíraly otázky dramaturgie. Byl by to určitě velký krok ke zlepšení repertoárového profilu v celostátním měřítku.

Luboš Šterc



Herec, který má rád ochotníky

To jsem si zase jednou listoval v kurtiskách Karla Čapka. A věřte nebo nevěřte, ale otevřel jsem Čapkovu knížku „Ratolest a vavříni“ právě tam, kde autor svým nenapodobitelným způsobem vítá do devátého křížku Bernarda Shawa. Od napsání té Čapkovy blahopřejné apostrofy uplynulo víc jak dvacet let. Bernard Shaw už není na tomto světě, ale nejedna z Čapkových vět o něm může být dnes připsána i k osmdesátce Jaroslava Hůrty. Ostatně tento velký Ir je také jednou z trvalých lásek našeho jubilujícího českého herce. Vždyť Jaroslav Hůrta byl prvním představitelem popeláře Doolittle v Shawově „Pygmalionu“ na scéně pražského Národního divadla. A jestliže Čapek vyhlásil tenkrát Shawa za duchem skvělého neposedu, který se nemůže oddat radostem odpočinku, nemůže tak učinit ani Jaroslav Hůrta ve své osmdesátce.

Právě o Hůrtovi bylo a bude psáno, že byl nejen výborný herec a znamenitý režisér, nezapomenutelný pedagog na dramatické konservatoři, zasloužilý propagátor mluveného slova v rozhlase, že dovedl i perem zachytit postřehy a zásady dnes již obecně platné, ale sotva kdo z nás může plně docenit, čím je Jaroslav Hůrta divadelním ochotníkem na Tábořsku. Usídlil se v tomto husitském Táboři před osmnácti lety, aby zde, tak jako jeho slavný předchůdce Josef Šmaha, trávil svůj odpočinek. Ale se zlou se potázel. Tábořští ochotníci mu nedali odpočívát. Právem přivábili tak význačného a zkušeného umělce mezi sebe. A už tady byly režie ochotnických představení, školení ochotníků i vystupování s nimi. Ani ta jeho osmdesátka je nezařadila. Oslavil ji s nimi v tábořském divadle, kde si s chutí zahrál Držičova „Dundo Maroje“, dokonce titulní roli. Nu, klobouk dolů, mistr je mistr.

A proto nejen tábořští ochotníci, ale celá naše velká ochotnická rodina přichází k němu s upřímnou gratulací, jež je z hloubi našich srdcí vroucím díky-vzdáním za jeho nezměrně obětavou a věrnou lásku k našemu ochotnickému divadlu. Duchem aristokrat, vzdělanec, jakých na jevišti málo, ale srdcem lidový člověk. Stále vzpomínáný umělec našich předních scén, host rozhlasu i televise, který mohl hrát ještě včera v Praze a jemuž není za těžké dnes či zítra zajet s ochotníky třeba na vesnici. Slovem poctivec. A těžko bys hledal podobného. Protože Jaroslav Hůrta ve své neutuchající a vřelé lásce k divadlu je jenom jeden.

Josef Zenkl

Alespoň 200 repris!

Je to vždycky oříšek, má-li herečka psát o své práci. Vůbec nerada mluvím o svých rolích. S. K. Neumann sice říká, že „umělec, který neteoretisuje, nemůže být umělcem“, ale domnívám se, že nejvlastnější obsah této pravdy je v tom, že umělec se musí především neustále pokoušet i bičovat svou fantasií přímo v práci na úkolu, tedy herec ve střetnutí s postavou, kterou má vytvořit, ať je to již na představení, ve zkouškách nebo při přípravě. Mám ráda režiséry, kteří říkají hercům: moc hezky povídáš, ale udělej to! Shrnutí tedy: jsem pro zásadu, že výsledek práce na roli musí hovořit za herce a nikoliv herec za svůj výsledek.

Přiznám se, že se i nějak stydím odhalovat ty okamžiky beznaděje i strachu anebo opět chvíle skutečného tvůrčího zanícení, kdy všechny pochybnosti mizí a zůstává jen radost a veliká nekoněčná touha rozdat něco z té radosti všem.

Tedy o matce Kuráži. Jsem už — zdá se mi — člověk jednoduchý a prostý a s těmi vlastnostmi přistupuji ke každému novému úkolu. Nikoli však bez obav. Mám-li být upřímná, musím přiznat, že jsem se za 16 let své herecké práce nesetkala s tak těžkým úkolem. A stejně tak jako se vzhledem k úkolu znásobily moje obavy, chytila mne i postava matky Kuráže za srdce a zaměstnala moje myšlenky daleko mocněji, než kterákoliv jiná role. Od prvního dne studia nedokázala jsem myslet vlastně na nic jiného než právě na charakter a osudy své role. Nečetla jsem skoro žádný pomocný materiál mimo Grimmelshausenovu Vojnu, Brechtovu poesií a různé historické statě o třicetileté válce. Ale to nebylo tak důležité. Za nejpodstatnější pokládám to, že mne matka Kuráží neopustila ani na okamžik — budila mne i ze spánku — že se mne zmocnila ona a nikoliv, že bych se já zmocnila jí. Naučila mne chodit, mluvit, jednat. A tak se dělo, pokud vím, i některým mým partnerům a hlavně režiséru Václavu Lohniskému. Žili jsme v tomhle období zkoušek nějak jinak — tvůrčí atmosféra byla až slavnostní. Působily na nás myšlenky Brechtovy, dýchalo na nás ovzduší jeho hry a to vše formovalo život okolo nás. Ne my — ale Bertolt Brecht ovlivnil naši inscenaci Kuráže až ke konečnému dnešnímu výsledku. Síla Brechtova umění nemohla nás nechat vlažné a naší ctižádosti je, aby i divák byl stejně vzrušen na představení jako my v celém průběhu práce.

Byli jsme na návštěvě v Berlíně a viděli jsme tam inscenaci Matky Kuráže v režii Bertolta Brechta a s paní Helenou Weigelovou v titulní roli tři neděle před naší premiérou. Nikdy jsme se netajili tím, že pro nás bylo představení v Berlíně velkou vzpruhou a inspirací. Nejen pro to nové, o čem jsme mohli obohatit svou fantasií, ale i pro nezvratné zjištění, že jsme již před zhlédnutím představení v Berlíně došli ke správné režijní

konceptu hry, že jsme pochopili Brechtovu Matku Kuráží a že jsme nemuseli nic bořit ani v tom, co pro jiné podmínky našeho divadla a mentalitu našeho diváka muselo být odlišné od berlínského představení.

Také při besedě s paní Weigelovou v Berlíně i v Praze jsme si ujasnili, že dvě různé inscenace musí se shodovat ve dvou hlavních věcech, jež jsou přímo určeny osobností Bertolta Brechta jako režiséra-dramatika: v inscenačním přístupu k dílu a ve výsledku díla — tedy v působení na diváka. Několik málo kritiků psalo o naší inscenaci takovým způsobem, jako by šlo o kopii berlínského inscenace v celku i detailech; je příznačné, že právě ti divadelníci, kteří skutečně viděli berlínského představení, uměli citlivě rozpoznat, co je to poučení z velkého příkladu a kde by mohla začít kopie.

Moje práce na matce Kuráži ovšem zdaleka neskončila. Tříhodinový rozsah role, jedenáct let života markytanky, které její vlastní spekulativství a kšeftaření připravuje o děti a drtí jí tak srdce, mohutné klenutí Brechtových myšlenek, to je takové bohatství pro hereckou práci, že se již dnes bojím dne, kdy se budu muset dozvědět, že matku Kuráží hraji naposled. Přála bych si alespoň dvě stě repris, alespoň polovinu, kolik se jich dočkala již berlínská inscenace, protože už dneska vím, že při poslední reprise, až potáhnu zase sama svůj vůz ve dvanáctém obraze, až spadne opona, budu chtít znova začít. Takové vědomí je pro herce snad největší štěstí, ale i největší bolest.

A proto už raději nechci myslet na poslední reprisu, ale chci myslet právě na nejbližší představení, kterému musím dát všechno beze zbytků, všechno, co jsem si při 35 reprisách již ověřila a všechno nové, co teprve musím dovršit. Vždyť divákovi se musí rozbušit srdce největší možnou nenávistí, jaké je člověk schopen: musí žít, tvořit a jednat proti válce!

Pavla Maršálková,
herečka Divadla S. K. Neumanna



O Kohoutově hře „TAKOVÁ LÁSKA“

RUDOLF VEDRAL,
režisér Realistického divadla
Zd. Nejedlého

Dostal jsem dnes dost těžký úkol: napsat o Kohoutově divadelní hře „Taková láska“ a o inscenačních postupech, kterých při jejím nastudování použilo Realistické divadlo. Je to těžký úkol, neboť od chvíle jejího prvního uvedení na naší scéně uběhlo ještě málo dní k tomu, aby jeden ze zainteresovaných ztratil tak trochu sentimentální vztah k práci, která naplnila jedno poměrně dosti dlouhé období jeho krátkého života. Málo dní na to, aby zkorigoval vztah, který mu ani dnes ještě nedovoluje podívat se na výsledek práce jenom objektivněma očima pouhého profesionála. Na druhé straně uteklo již dost času na to, abychom vyslechli spousty názorů a absolvovali spousty diskusí na thema „Taková láska“. Slyšeli jsme názory všelijaké — názory příjemné i nepříjemné, divadelníků i takyodobníků, diváků upřímných i neupřímných. Musili bychom být náramně pevní a sebejistí, abychom jeden den nejasali nad úspěchem, kterého jsme dosáhli, a druhý den si nenadávali za to, že ještě zdaleka jsme nedošli tam, kam jsme mířili. Pochopíte tedy, že je pro mne těžké psát o něčem, s čím nejsem ještě úplně vyrovnan. Věřte mně, že bych se hrozně rád znovu s „Takovou láskou“ popral (anebo s jinou podobnou hrou) — upřímnou, mladou, prokouklou.

O čem to vlastně Pavel Kohout v Takové lásce psal? Dovolte mi, abych si s vámi zopakoval příběh hry. Lída Matysová, jednadvacetiletá studentka, slíbí manželství Milanu Stiborovi. Nepadne mu hned kolem krku. Rozmýšlí se, než řekne své slovo. Dobře zná Milana, zná jeho chyby i klady — a zná i jeho maminku, která do chvíle, než poznal Lídu, znamenala pro Milana všechno. A dobře cítí i osten jejího vztahu k ženě, která by měla nastoupit na její místo. Rozmýšlí se a nakonec manželství slíbí. Slíbí, protože se jí zdá, že má Milana ráda. Nemůže ho ale milovat tak, jako milovala svou první lásku, s kterou se rozešla.

Zdá se jí, že tak velká láska už nikdy nemůže přijít. Nic tak silného a plného už přece nemůže nikdy prožít. A má proto zůstat stranou a čekat — a jen čekat, kdyby náhodou zase něco takového přišlo? A Milana má ráda, není to tak velké, silné — ale ráda ho má. Ke svatbě svolí... Ale nedojde k ní. Matka Stiborova, Milan a svědek Majka Hrabětová marně čekají na Lídu. Lída na radnici nepříjde. Co se stalo? — Večer před svatbou se setká Lída s Petrem Petrusem, se svou první velkou láskou. Setká se s ním ve chvílích svatebních příprav — v době, kdy Milan Stibor je jist neznitelností jejich vztahu a příslušně „mužsky“ se chová ke své Lídě. Petr Lídu pozve na víno a Lída jeho pozvání přijme. Minulá setkání, společně prožité chvíle vzrušujícího štěstí, velká láska, která naplňuje celý život — to vše znovu ožívá s novou

silou a nadějí. Je to chvíle, kdy se Lída ani Petr nezeptají toho druhého, co bylo v těch čtyřech letech, kdy se neviděli. A až rozbřesk rána jim připomene, že nejsou sami na světě — že s jejich životy jsou spojeny i životy jiných lidí.

Začínají problémy a otázky. Jak se zachová Petrus k Lídě? Jak zakončí Lída svůj vztah ke Stiborovi? Co tomu všemu řekne Stiborova maminka? Co udělá Lída, až se doví, že Petrus je ženatý? Svolí Petrusova manželka k rozvodu? Najdou se lidé, kteří poradí? Jsou schopni poznat, jaká je láska Lídy k Petrusovi a Petrusova k Lídě? Může ovlivnit veřejné mínění lásku Lídy a Petrusa? Jak se rozhodne Petrus, když pozná lidské kvality své ženy? Neovlivní jeho rozhodování lákáva možnost vědecké práce v Číně?... Příběh končí smrtí Lídy Matysové, která ztratila sílu k životu ve chvíli, kdy poznala Petrusovu slabost a zradu.

Znáte málo podobných případů? Málo je takových propletenců lidských vztahů? Většinou ale nekončí smrtí — vlastně jen zcela výjimečně jí končí.

Proč tedy tolik křiku kolem hry, která má za základ tak obyčejný příběh a k tomu celkem „netypický“ konec? Říká se, že je to ve formě, kterou Pavel Kohout zvolil, aby tenhle „banální příběh“ mohl vůbec spatřit světlo světa. Vymyslel si Pán v taláru a pomyslné soudní řízení — a vydává se za odhalování viníků a hledáním příčin dnešních milostných tragedií. Pán v taláru zahajuje řízení, vznáší obžalobu, krok za krokem rekonstruuje všechny události, vyvolává z obecenstva svědky a nakonec — nenachází paragraf, podle něhož by bylo možné někoho odsoudit. Jen gestem naznačí, že soudit bude nikoli zákon, ale svědomí každého jednotlivce a diváci v hledišti.

Pavel Kohout útočí na hlediště otázkou: Kdo je vinen? Nenese nikdo z vás v hledišti vinu na tragediích citů, které nemusí vždycky končit smrtí, ale „jen“ zklamáním a rozčarováním, která se těžko a dlouho léčí a z kterých se někteří slabí hned tak nevzpamatují?

Osobně jsem přesvědčen o tom, že úspěch hry a její ohlas tkví v tom, že Pavel Kohout si položil velmi přesný umělecký úkol. Zmobilisovat v každém z nás odpovědnost v lásce i k lásce. Vždyť proto přepisuje „Takovou lásku“ všem, kteří „si dnes a denně osobují právo pořádat divadlo z cizích osudů, aniž současně cítí povinnost pochopit je z tisíciny tak, jako dovedou chápat svoje. Kterí se při dovršených tragediích otřesou, aby na ně zítra šťastně zapomněli a pozítří začali připravovat nové. Taková láska je pochopitelně připsána i těm, kdo dovolí, aby pokřik diváků

přehlušil hlas vlastního srdce a svědomí. Není pochyb, že se tragickými postavami denních dramát stávají ze své viny.“ Umělecký postup, retrospektivní analýza nebo — chcete-li — forma, je nutnou a neododdělitelnou součástí jeho uměleckého úkolu. Tak soudím už z autorské poznámky napsané v úvodu hry: „Nemyslete si, že lidé chodí do divadla jen za zábavou. Vede je tam i přirozená touha nahlédnout do nitra jiných lidí a soudit jejich nejtajnější myšlenky.“

Vyjděme jim tentokrát vstříc; nepředstírejme hru, upusťme od zbytečných zvyklostí a podrobností, jakými jsou dramatická stavba či dekorace. Pokusme se jim na očích obnažit a konfrontovat několik osudů, obracíce se při tom na ně a dovolávající se jejich zkušeností i citu tak zaslouženě a útočně — až konečně pochopí, že jsou míněni sami.“

Měl bych teď vytáhnout do boje proti těm, kteří hru a inscenaci kritizují. Měl bych silnými a logickými argumenty hájit koncepci Kohoutovu a naši. Měl bych na jedné straně dokazovat, že jsme vlastně hráli to, co od nás kritikové chtějí a na druhé straně jiným dokazovat, že nemůžeme hrát to, co autor nenapsal a nechtěl napsat. Ale nečekejte nic takového. Pokusím se jen co nejupřímněji zopakovat si znovu celý postup práce na této hře, znovu si protrpět to režisérské trápení, pro které divadelník svou práci miluje a znovu a znovu se do ní zamilovává.

(P o k r a č o v á n í)

TRNĚNÝ ÚJEZD. Divadelní soubor místní jednoty požární ochrany vykazuje ve své činnosti stále větší úspěchy. Na své schůzi v říjnu minulého roku si dali členové závazek, že si sami adaptují bývalý obecní dům, kde je národní výbor a také zbrojnice požárníků, aby mohl sloužit též jako rudý koutek, kde by bylo možno půjčovat knihy, pořádat menší kulturní podniky a hlavně zkoušet divadlo. Vždyť zač stojí zkoušení v nevytopeném lokálu hostince, neustále rušené ostatními hosty! Nežďstalo jen při slibech. Tvářnost příslušné místnosti se od základu změnila. Plíne ruce brigádníků zavedly elektrické osvětlení, rozšířily okna, vymalovaly, nastěhovaly regály... Pomáhal kdekdo, i někteří důchodci. Obec má 40 požárníků — 29 z nich odpracovalo v závazku 1100 brigádnických hodin.

V. Gloss

*

CHĚB. Soubor činohry Domu osvěty v Chebu je z těch ochotnických kolektivů, které nezapomínají na důležitou zájezdovou činnost v pohraničních vesnicích. V uplynulém roce jezdil se Selskou láskou M. Stehlíka, letos s Nerudovou Prodanou láskou. K nejvýraznějším úspěchům souboru dosud patří Schillerovo drama Úklady a láska. Pro oslavy Velké říjnové socialistické revoluce nastudoval Uljaninského aktovku Na zastávce. Brzy po rozhlásově premiéře uvedl hru A. G. Pettermanna Premiéra se odkládá. V pravidelné a poctivé ochotnické práci dosáhl soubor už cenných úspěchů.

A. V.

ŠKOLA HRONOVSKÉHO VÍTĚZE

STANISLAV HOLUB, herec gottwaldovského Divadla pracujících

1. LEKCE

Myšlenka uspořádat režisérský kurs pro ochotníky není nikterak nová. V mnoha dosavadních pokusech jsme postrádali živý kontakt autora — zpravidla profesionálního odborníka — s praxí života konkrétního souboru. XXVII. Jiráskův Hronov přinesl vítězné vavříny gottwaldovskému souboru ZK Svit, jehož instruktorem byl Stanislav Holub, jeden z těch členů Divadla pracujících, kteří v minulých letech udělali ve spolupráci s poradnou kus dobré práce pro rozvoj hnutí na Gottwaldovsku. Představitel Prochra z vítězného představení, Karel Půlpytel, nám napsal: „Prodělal jsem různá ochotnická školení, ale takovou školu, jakou mně dala tato inscenace, takovou bych přál každému poctivému ochotníku. A tak mne napadá, když to naše ochotnictví krok za krokem jde a stále musí jít kupředu, že žádný vyspělý ochotnický soubor, který má před sebou velké cíle, neobejde se bez takového způsobu práce, jaký do našeho kroužku přinesl soudruh Holub...“ — Přečetli jsme dopis, jednali se soudruhem Holubem a dnes vám přinášíme první lekci našeho nového kursu.

R e d a k c e

V roce 1941, 13. srpna před osmou hodinou večer, jsem stál na jevišti Jiráskova divadla v Hronově a očekával, rozechvěný a neklidný, začátek představení. Dramatický spolek „Jirásek“ z Nového Bydžova hrál na XI. Jiráskově Hronovu Nezbedného bakaláře od Zdeňka Štěpánka. Bylo mně devatenáct roků a hrál jsem primána. Za šestnáct let, 23. srpna 1957, jsem před osmou hodinou večer na stejném místě stál se stejnými pocity. Tentokrát na XXVII. Jiráskově Hronovu hrál dramatický kroužek Závodního klubu Svit Gottwaldov Gorkého Vassu Železnovovu. Bylo to představení, na kterém jsem spolupracoval jako odborný instruktor souboru. Místo čtyř ochotnických představení v roce 1941 měl jsem za sebou čtrnáct let praxe profesionálního divadelníka, ale mé obavy, vzrušení i radost byly větší než tenkrát. Ze tří důvodů. Za prvé: význam a úroveň Jiráskova Hronova za 16 roků nesrovnatelně stoupla a požadavky se zvýšily, za druhé jsem zde vystupoval ne jako herec epizody, ale jako spolutvůrce celého představení, a cítil jsem odpovědnost a trému za celý soubor, a konečně za třetí, odvážili jsme se vyzkoušet své síly na autorovi nesmírně krásném, ale také obtížném.

Byli jsme si jisti dvěma věcmi. Láskou ke Gorkému a tím, že jsme na představení pracovali s poctivostí, jaké jsme byli schopni. Očekávali jsme s rozechvěním a napětím, jak naše představení bude na hronovské přehlídce přijato a po návratu do Gottwaldova jsme si s ulehčením a šťastně řekli: Snad jsme přece jenom Gorkému přišli neublížili, snad jsme mu sloužili dobře.

Práce na hře Maxima Gorkého Vassa Železnovova prošla několika zajímavými stadii jak v období zkoušek před premiérou, tak po premiéře i po návratu z Hronova. O některých zkušenostech budu postupně psát v Ochotnickém divadle. Chci upozornit, že jsou to zkušenosti ryze subjektivní, které si zdaleka nedělají nárok na to, aby byly pokládány za obecné. Řeknu ve svých článcích, co podle dosavadních zkušeností pokládám za správné a co za nesprávné,

jak jsme ke hře přistupovali, jak na ní pracovali — a budu velmi šťasten, pomohou-li tyto zkušenosti některým ochotnickým divadelníkům k tomu, aby si divadelní práci ještě více zamilovali a dělali ji stále lépe.

Chceme-li československému divadlu odpovědně sloužit, pak musíme milovat svůj lid, milovat život, ztotožnit se s velkými cíli své společnosti. Pro divadelní práci jsou nezbytně nutné dvě věci: za prvé láska a pokora, za druhé talent a práce.

Láska proto, že bez ní práce ztrácí smysl a cíl. Musíme vědět, proč tuto práci děláme, pro koho ji děláme. Láska k lidem, ke svému národu je hlavním náplní naší práce, jejím hlavním obsahem, inspirátorkou a hybnou silou našeho úsilí. Svou divadelní práci musíme mít rádi, musíme cítit, že bez ní bychom žili chudě. Takovýto přístup k divadelní práci potom samozřejmě přináší s sebou i druhou stranu této hlavní zásady — pokoru. Neboť svou lásku nejlépe projeví tím, že budu oddaně a ze všech svých sil sloužit a pomáhat rozkvětu a štěstí toho, co miluji. Jen lidé, kteří s takovýmto čistým srdcem přistupují k práci na jevišti, mají nárok hrdě se nazývat českým divadelníkem a mají právo navazovat na krásné a velké tradice našeho lidového divadla. Jen takové pracovníky přijmeme do kroužku, jen takový svěřujeme pracovní úkoly! Netrpíme v souborech primadony a individualisty! Rozejděme se s lidmi, kteří neslouží divadlu, ale chtějí, aby divadlo sloužilo jim, kteří nemilují svou práci, ale milují sebe. Takoví lidé nejen že ztěžují práci svou domýšlivostí, nedůtklivostí a pravidelně také pracovní nekázní, ale také kazí mladé lidi, kteří přicházejí do souboru a teprve si vytvářejí obraz o divadelní práci. Aktivní pokora, která je ochotna obětavě překonat všechny překážky a přinést všechny oběti pro to, aby práce souboru prospěla co nejvíce společnosti, je nejen základní povinností, ale také ozdobou každého divadelního pracovníka.

Talent proto, že divadlo je umění a k tomu musí být určité schopnosti. Avšak talent není nic nadpozemského.

Talent je především práce, práce a práce. Vrozené schopnosti, třeba veliké, se dají lajdáctvím nebo nezájmem zničit, znehodnotit. A třeba průměrná nebo menší schopnost se soustavnou dřinou dá rozvinout k překvapujícím výsledkům. Dokladů pro to je na sta. Nejmarkantnějším příkladem je největší herec naší minulosti Eduard Vojan. A kdo z divadelníků by neznal životní zpověď velkého režiséra Stanislavského, Můj život v umění. Kolik dřiny a námahy bylo třeba, než se dostavily výsledky, které tohoto umělce proslavily po celém světě! Nevěřme teoriím „herců spadlých s nebe“. Ti neexistují! Jsou jen umělci, kteří na svých schopnostech pracují více nebo méně, ale bez potu a těžké práce se ještě nikdo nikdy umělcem nestal. Ano, jsou lidé, kteří na základě svých určitých schopností a zkušeností se, jak se říká, „dovedou k věci šikovně postavit“. Ale to ještě není umění. Mají-li tito lidé opravdu schopnosti, jakých výsledků by se museli dopracovat, kdyby tyto schopnosti rozvíjeli a pěstovali soustavnou prací! A za druhé, šikovnost opravdu není umění. Podvodníci jsou také šikovní a přece je nechválíme.

Tyto pravdy jsou staré jako divadlo samo. Píší o nich proto, že je to první a hlavní zkušenost, kterou jsem ve své práci získal a uplatňoval. Chci-li pracovat se souborem, pak jenom soubor sjednocený na těchto zásadách zaručuje plodnou a krásnou práci.

★

Pro svou společnou práci v souboru jsme si vybrali Gorkého Vassu Železnovovu. Proč Gorkého? Vycházeli jsme z několika základních předpokladů. — Gottwaldovský kraj, kde budeme svá představení hrát, trpí stále ještě silně přežitky batovské éry, kdy hlavním smyslem života bylo urvat co nejvíce pro sebe. Batovský systém vychovával dlouhá léta velmi rafinovaně v lidech obdiv ke kapitalismu a amerikanismu jako k nejvyšší a nejlepší organizaci života společnosti. Na venkově, ať už na bohatém Slovácku, Haně, nebo chudém Valašsku, hrají peníze a majetek stále ještě ve vztazích lidí podstatnou úlohu, i když za dvanáct let lidové moci se mnoho změnilo. Peněžní svazky právě v tomto kraji byly v minulosti velmi silné. Ne nadarmo se nejotřesnější díla naší dramatické tvorby, Mrštíkových Maryša, hry Gabriely Preissové i některé romány Jarmily Glazarové, kde peněžní svazky jsou příčinou lidských tragédií, odehrávají právě zde. Z těchto dvou příčin, amerikanismu ve měšťtě a zaostalosti venkova v první republice, jsou posice kapitalismu v myšlení lidí našeho kraje ještě silné. Který autor by měl působivěji a přesvědčivěji do těchto posic udeřit, ne-li „bouřlivák revoluce“, největší

proletářský spisovatel Maxim Gorkij!

Soubor chtěl důstojně oslavit 40. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Ruskou klasiku ještě nehrál. Někteří členové kroužku znali Gorkého hry a byli strženi jejich revolučním pathosem, myšlenkovou silou a uměleckou působivostí. Vzpomínali na jejich představení, obdivovali Gorkého, seznamovali se s jeho dílem. Vytvořili si velmi krásný vztah ke Gorkému a to rozhodlo o tom, že se pokusíme, přes obavy a strach z náročnosti Gorkého díla, o některou z jeho her.

Spojili jsme tedy kulturně politickou potřebu místa působit s chutí a láskou souboru k určitému autorovi, v našem případě Gorkému. To je další cenná zkušenost, protože vztah k autorovi může být rozhodujícím momentem úspěchu nebo neúspěchu práce. Hledáme taková řešení, kde můžeme spojit problém, ke kterému chceme promluvit, se zájmem souboru o určitého autora nebo hru. Avšak nepodléháme živelnosti, naopak usměrňujeme a vytváříme předpoklady pro vznik zájmu o potřebného autora. To je důležitý úsek práce dramaturga nebo vedoucího souboru. Jsou-li jasné kulturně politické úkoly, pak se pokusíme řídit zájem kroužku vhodně volenou četbou, společnou návštěvou filmů nebo divadelních představení, organisováním společného poslechu rozhlasových her nebo televise tak, abychom vyvolali zájem souboru o určitého autora nebo hru, kterou potřebujeme. Je veliký rozdíl, přistoupíme-li k autorovi nebo hře proto, že ji někdo vybral, nebo proto, že soubor má do toho chuť. Vztah k autorovi a ke hře je nutno vypěstovat. Jsou dvě cesty. Buď při výběru autora a hry, nebo strhnout soubor během zkoušek. Domnívám se, že první cesta je jistější a lepší, neboť druhý způsob se může podařit jen zkušenému a schopnému režisérovi, který má plnou důvěru dobrého souboru.

Ani výběr ze sedmnácti dokončených a dvou nedokončených her, které Gorkij napsal, nebyl lehký. Rozhodli jsme se pro Vassu Železnovovu, protože jsme došli k přesvědčení, že je to hra, která bude z Gorkého odkazu mluvit nejjasněji a nejpersvědčivěji k problému kapitalismu v myšlení našich lidí a že je to hra, kterou náš divák nejnázne pochopí a které porozumí. Za druhé jsme ze všech Gorkého her mohli Vassu nejlépe obsadit. Měli jsme v souboru velmi schopnou herečku pro hlavní roli i vhodné představitele pro několik dalších důležitých postav.

★

Výběrem autora a hry přistupujeme k realizaci inscenačního záměru. K tomu je třeba podrobně poznat zvoleného autora.

Maxim Gorkij je klasikem proletářské literatury, je zakladatelem socialistického realismu. Jeho dílo je charakterisováno dvěma základními znaky, socialistickým humanismem a obrovskou aktivitou. O svém díle píše Gorkij: „Pasivní úlohu jsem vždycky

pokládal za nedůstojnou literatury. Věděl jsem, že se říká: nenadávej na zrcadlo, když máš křivou hubu, ale já jsem si domýšlel, že huba není křivá proto, že by chtěla být křivá, ale proto, že v životě působí síly, které ji křiví a mrzačí. A že je třeba ukázat právě tyto síly a nikoliv samu zkřiveninu.“ Proti nietzscheovské morálce: Padajícího přistrčí, Dostojevského: Pokoř se, hrdý člověče, vytvořil si svou vlastní morálku: Vstávajícího podepři. Měl obrovskou víru v život, v lid, v jeho sociálně očistné a tvůrčí síly, aktivnost a vysoké lidské možnosti. Věřil a hlásal, že každá národní masa je zdrojem zázračných možností, kde pod tíhou násilí hynou desítky geniů, sta velikých lidí. Svým dílem vedl aktivní boj za ideály svobody, sociální spravedlnosti, za nové vztahy mezi osobností a společností. Avšak v žádném svém díle neřeší toto velké thema jako soukromou záležitost, ale jako boj společenských sil o ideály žítí.

O svém díle říká Gorkij, že jím chce provolat slávu životu a člověku. Prohlašuje, že umění musí zasahovat aktivně do života. „Musíme lidi naučit milovat a vážit si toho, co je opravdu lidské, musíme být hodni sami sebe. Utrpení je hanbou lidstva a je třeba je nenávidět, abychom je mohli vyhladit.“ Mluví-li o tvůrčí metodě socialistického realismu, pak říká, „že kreslí lidi v neustálém pohybu (vývoji), v činnosti, v nekonečných srážkách mezi sebou, v boji tříd, skupin, jednotlivců“. O dramatu je přesvědčen, že potřebuje pohyb, aktivnost, hrdinů, silných citů, musí být přísně a veskrze plně činorodosti. Od herců žádá, aby byli zrovna tak rovnocennými tvůrci představení jako autor: „Herec musí prohloubit autora tím, že tlumočí hlouběji a přesněji autorovu ideu a dává jí výraznou formu.“

Socialistickým humanismem a obrovskou aktivitou je prochnuto celé Gorkého dílo. Je mu nesmírně vzdálený a cizí naturalismus. Gorkij není autorem bezvýhodnosti. Prostudujeme-li pozorně jeho dílo, musíme dojít k závěru, že divadelní představení Gorkého hry musí mít všechny znaky jeho díla, musí být činorodé, plné silných citů, ostrých konfliktů, výrazné formy a přesvědčivosti. Tím je určen pro režiséra základní přístup ke hře i hlavní cesta pro vytváření představení a výběr výrazových prostředků.

★

Zamýšlíme-li se nad kteroukoliv klasickou hrou, musíme se na ni dívat ze tří hledisek. Za prvé z hlediska doby, kdy se hra odehrává, za druhé z hlediska doby, kdy hra byla napsána, a za třetí z hlediska doby, kdy ji inscenujeme. Skloubení těchto tří hledisek nám pomůže dojít ke správnému pochopení a výkladu hry.

První samostatná varianta Vassy Železnovové vznikla asi v roce 1910 a má podtitul Matka. Odehrává se přibližně v roce 1906 a jejím obsahem je nevýslovně krutý, rafinovaný, zavilý boj o záchranu majetku rodu, který má být po smrti prostopášného

Železnova rozdroben mezi členy rodiny. Vassa promyšleně a nemilosrdně odstraňuje jednoho příslušníka své vlastní rodiny za druhým, aby uchránila celistvost majetku. Je zřejmé, že podtitulem Matka chtěl Gorkij vyburcovat svědomí diváků proti „otrokům kapitálu“ jako je Vassa, kteří v zajetí peněz nezají, ubíjejí a hanobí svými nelidskými činy i jeden z nejsvětějších citů člověka — mateřství. Hra byla napsána po prohrané revoluci 1905, je uzavřena v rodině Železnovových, která je pevně spjata krunýřem kapitálu svého podniku, krunýřem, ze kterého není úniku a který ničí životy a city lidí. V roce 1936 měla být Matka uvedena, ale Gorkij požádal o zastavení zkoušek, protože chtěl učinit ve hře změny, neboť „neviděl důvodů, proč by se měla tato nepodařená hra dnes hrát“. Tyto původně zamýšlené změny byly tak podstatné, že vlastně tvoří naprosto samostatnou hru, tak zvanou druhou variantu Vassy Železnovové, která od té doby slaví velké úspěchy na jevištích Sovětského svazu i za hranicemi. Gorkij se nyní na rozpad kapitalistické rodiny nedívá očima prohrané revoluce roku 1905, ale očima vítězné revoluce 1917 a dvaceti roky budování socialismu v sovětské zemi. Mění základní myšlenku hry. Krunýř kapitálu, který svírá a ničí životy a city, je sice navrchu pevný, ale uvnitř zrezivělý. Vassa, ač je ještě silná, musí s vypětím všech sil zvládat nejen svou rodinu, ale i nápor mohutných sil, které ji ničí zvenčí. Všichni cítí, že takto žít dál nelze, každý hledá, jak by prolomil tento krunýř, aby si zařídil život podle svého, ale pevné svazky nedovolují opustit tento způsob života a plodí další zločiny a násilnosti. Život se vyvíjí v prostopášnostech, zákeřnosti, anarchii. A vedle nich rostou síly, které znají cesty, jak krunýř rozlomit, jak žít lépe, jak vrátit člověku/jeho důstojnost. Společenské síly kapitalistického řádu se rozkládají, rozkládají se i rodiny „ze železa“. Rozklad kapitalistické společnosti nelze zadržet ani porážkou revoluce v roce 1905. Ačkoliv se hra odehrává ve stejném roce jako první varianta a myšlenková náplň zůstává v mnohém stejná, mění se, pohledem z nových historických skutečností, hlavní motiv a myšlenka hry. Rodina Železnovova se nerozpadá na základě boje o udržení celistvosti majetku, ale na základě rozpadu společenských sil. Rodinné drama se mění v mohutný obraz historického střetnutí dvou tříd. Takový byl tedy pohled Gorkého na tento problém v roce 1936, když psal druhou variantu hry.

Náš dnešní pohled na tuto hru z hlediska dnešní politické situace, v době existence dvou světových soustav kapitalismu a socialismu, v době ideologického útoku kapitálu v podobě revisionismu proti pokrokové ideologii, jen Gorkého myšlenku zvýrazňuje. Ukažme těm, kteří ještě podléhají vábnému kapitalistickému „ráje“, i těm, kteří stojí s námi na posicích socialismu, jaký je nutný a zákonitý způsob života a morálky kapitalismu a jeho nevyhnutelný konec!

Bohumil Dostál

Štíty

Diskuse o práci soutěžních porot, která se na stránkách našeho časopisu rozvinula, zaměřila se v minulém ročníku na způsoby práce při hodnocení souborů kategorie A—C. Trochu se zapomnělo na to, že máme i mládežnické soubory a žákovské soubory na školách, které se také zúčastní celostátní soutěže a které hodnotit nejenom že není jednoduchým úkolem, ale právě naopak nutně s sebou nese řadu problémů, se kterými se jinak v práci soutěžních porot neshledáme.

Nový soutěžní řád počítá s těmito soubory a předem určuje porotám hlavní úkol: Dále rozvíjet zájem, podchyvat a správně usměrňovat tvořivost dětí a mládeže, poskytnout souborům potřebnou odbornou pomoc a předkládat návrhy na další uplatnění souborů v soutěži. — Dělat divadlo s dětmi, to již samo o sobě se vymyká běžným zvyklostem režijní práce. Škoda, že část dosti bohaté literatury o režijní práci se nezabývá právě tímto problémem. Režisér dětského představení musí být opravdovým kouzelníkem, poněvadž tu nestačí jen hru prostudovat, rozkouskovat na jednotlivé části, vytáhnout podtexty a všechno to ostatní, co děláme normálně. Tu je nutno především prostudovat duši každého dítěte, se kterým budeme na hře pracovat, jeho mentalitu, záliby a sklony a podle nich obsazovat role. Žel, že je málo her, ve kterých by děti mohly hrát samy sebe. A mají-li představovat někoho jiného, na př. staršího, pak nutně role vypadne tak, jak ji režisér s dítětem přímo nacvičí.

Již těchto několik poznatků stačí k tomu, abychom viděli, že i práce poroty dětského představení nebude záležitostí jednoduchou. Má-li dítěti rozumět režisér, musí mu rozumět i porotce. Porotce musí znát všechny problémy nastudování takového představení, než se před soubor postaví, aby jeho práci hodnotil. Při posuzování dětského představení musíme pak rozpoznávat jeho dvě složky: 1. vlastní práci dětí (zvládnutí textu, způsob hry, mluva atp.) a 2. práci režiséra a ostatních jeho dospělých spolupracovníků na představení. Proto také je podle mého názoru nutno rozdělit hodnocení na dvě části. V první se budeme za přítomnosti celého souboru, tedy i dětí, zabývat hodnocením představení jako celku s vyzvednutím kladů jednotlivých postav, ve druhé části pak při diskusi pouze s dospělými pracovníky hodnotíme jejich práci na představení. Již také proto, abychom případnou negativní kritikou nezlomili před dětmi jejich autoritu. Každá tato část má pro hodnocení představení svůj význam. Nemůžeme dávat před-

nost jedné před druhou, ale naopak jejich skloubením získáme a zhodnotíme co možná nejúplněji představení.

Rozhovor se všemi účinkujícími, tedy i dětmi, bude veden v mezích chápavosti těch, se kterými jednáme a neobejde se bez toho, abychom nepohovořili o vzniku té které hry, jakož i o vlastním cíli, který autor sledoval. Na to ovšem musí být porotce řádně připraven. Necháme i děti, aby nám pověděly, s jakou chutí hrály jednotlivé postavičky, co se jim ve hře nejvíce líbilo a proč, co se jim podle jejich soudu povedlo a co ne atp. Právě z takového rozhovoru může si porotce učinit nejlepší obrázek o tom, jak režisér představení dovedl podchytit a rozvíjet zájem o představení, zájem o vlastní práci na hře. Samozřejmě musí také porotce sám pronést svůj soud o představení. Věřte, že děti na to dychtivě čekají a jsou hodně zvědavé, poněvadž pojem soutěžení jim dnes není neznám. Je to ale pro porotce úkol nejobtížnější. Musí předem správně rozlišit, jaká kritika má své oprávnění pro to, aby byla vyslovena před dětmi, a kterou si ponechá jenom pro dospělé tvůrce představení. Nechci tím říci, že by před dětmi měl představení jenom chválit. To ne. Musí však správně rozlišit, na kterých chybách a nedostatecích nesou vinu děti-herci, a které naopak byly způsobeny režijí. Pak může s dětmi hovořit přímo o kladech i nedostatecích, zase ovšem ne formou přísného kritika, ale člověka, který rozumí nejen své věci, ale i duši dítěte. V této části není porotce ničím jiným, než vychovatelem. V druhé části vyloučíme z dalšího jednání děti a pohovoříme si s režisérem a jeho spolupracovníky. Tu již hodnotíme celkovou práci režiséra podle všech podmínek, jak jsme tomu zvyklí z posu-

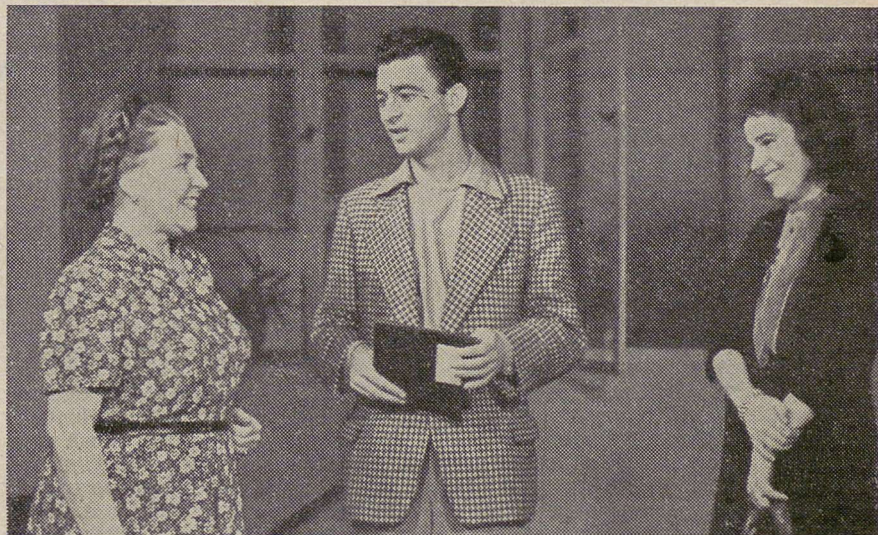
zování představení dospělých. Nesmíme však při tom nikdy zapomenout na specifickou práci s dětským kolektivem a musíme ji sice kriticky, ale po zásluze ocenit.

Miroslav Gabriel

Jilemnice

Nejsem dlouholetým ochotnickým pracovníkem. Spíše náhodou než po zásluze jsem měl příležitost zúčastnit se se svým souborem několika okresních a krajských soutěží a konečně i národní přehlídky a vrcholné soutěže, Jiráskova Hronova. Zůstalo mi několik dojmů z práce soutěžních porot. Proto se zájmem sleduji tuto diskusi a již po několik týdnů bezděčně přemýšlím a uvažuji o uveřejněných příspěvcích. Ponoukán těmito úvahami a hlavně povzbuzen opětovnou výzvou redakce odvažuji se napsat i trochu svých názorů.

Ochotnické soutěže ve všech stupních jsou jistě velkou školou pracovníků v lidové umělecké tvořivosti. Kladné výsledky jsou nesporné. Neměl by však být bez výhrad přijímán názor, že jsou školou kritiky. Okolnost, že mnoho souborů po účasti zejména v nižších soutěžích odmítá v budoucnu soutěžit, nelze vysvětlovat jen jejich neuvědomělostí a malou sebekritikou. V mnoha případech je to přímý — a z hlediska souboru nakonec i oprávněný — důsledek špatné činnosti soutěžních porot. V jednom z uveřejněných příspěvků je správně kladen důraz na teoretickou a praktickou připravenost kritika, autoritu kritiky a její předpoklady. Tyto podmínky v mnohých porotách splněny zdaleka nejsou. Mělo by se vycházet ze zásady,



S Rozovovou hrou Šťastnou cestu zvítězil ZK Vagonka Tatra Smíchov v pražské soutěži o nejlepší inscenaci sovětské hry. Snímek Minc



*Pražský soubor RK Propagační tvorby uvedl Štejnovu hru
Hotel Astoria*

*A. Kornejčuk: Chirurg Platon Krečet. Hrál ZK Technolen
v Lomnici n. Pop. Snímky Sochor*

že kritika má být dobrá, nebo vůbec žádná. Dosud byla zásada často spíše opačná: raději alespoň nějaká porota, než žádná. Věnuje se mnoho péče a nákladů na školení ochotnických pracovníků, režisérů i herců. Snad by bylo dobře uvědoměle a soustavně školit porotce. Dobrý herec i režisér, kteří mají všechny odborné předpoklady pro režijní a hereckou činnost, nemusí být ještě dobrými kritiků. Školení kritiků mělo by se provádět teoreticky i prakticky. Budoucí porotci měli by cvičně posuzovat k tomu účelu vybraná představení za vedení zkušených odborníků. Teprve vycvičení a vyzkoušení kritici by měli být posíláni do soutěžních porot. Bylo by to snad nákladné a zdoluhavé. Ale jistě by se to vyplatilo. Špatně provedené představení je chybou. Dobrá kritika může přispět k podstatnému zlepšení. Může mnoho napravit. Je-li však představení souboru špatně posouzeno, stane se chyba mnohonásobně větší a její důsledky jsou často těžko napravitelné. Lze spíše omluvit vadné představení, než jeho špatnou kritiku.

Je pravidlem, že ochotnická představení mají větší nebo menší nedostatky, stává se, že se souboru vždy představení nepovede. Ale neměli bychom se smířit s tím, že se obdobně nemusí podařit porotě kritika. Přijmout takový názor, bylo by totéž jako omlouvat pravidelné chyby lékaře při léčení nemocného — i když mýlit se, je lidské. Nemocný se podrobuje často bolestnému a téměř vždy nepříjemnému léčení a přijímá rád rady lékaře s důvěrou, že se jeho stav zlepší. Lékař přistupuje k léčení pacienta po jeho dokonalé prohlídce a vyslechnutí a na základě svých teoretických a praktických znalostí. S podobnou odpovědností by měl ke své práci přistupovat kritik i třeba v okresní přehlídce. Svědomitý porotce se musí pracně připravovat na svůj úkol — píše F. Kubr ve svém článku „Kritika a ochotníci“. Ale tento požadavek je splněn málokdy. Ochotník, který své-

domitě studuje roli pro několik předhlídek, v nichž se požadavky stupňují, zná nakonec celou hru, autora a jeho dílo tak dobře, že někdy příliš snadno pozná jen povrchní přípravu porotce v tomto směru. S tím dojmem přijímá pak kritiku jen vlažně a s nedůvěrou. Říká se, že kritik se může mýlit, že kritikové mohou mít rozdílné názory a p. Ale je těžké mít důvěru ke kritice, která výkon v krajské soutěži hodnotí v superlativech a týž výkon (spíše ještě více dotvořený mnoha zkouškách a cvičných představeních) porotce ve vyšší soutěži naprosto odmítne pro zásadně špatné pojetí role. V takovém případě je dost divné vysvětlovat rozladěnost ochotníka jeho špatnou sebekritikou.

Píše se, že kritické články v novinách musí být často z mnoha důvodů stylisovány stručně a krátce. Často jsou opravdu zcela stručné a krátké. Je pravda, že kritikové mohou mít a mají na stejné výkony zcela odlišné osobní pohledy a kriteria. Naopak je zase v jednom z příspěvků velmi pěkně uváděn příklad klasických kritiků J. Nerudy a J. Vodáka. Tyto kritiky jsou v každém případě autorem výstižně, přesně a přitom stručně zdůvodněny. Čtenář i herec se z takové kritiky dozví, proč je posudek kladný nebo záporný. Dnes není vyloučeno, že v kritikách představení vrcholné hronovské soutěže čteme stručný posudek jednoho kritika vyznívající o určitém výkonu kladně a na jiném místě druhý kritik napíše o stejném výkonu opak. V obou případech jsou posudky tak stručné, že si čtenář těžko může udebat svůj názor, protože mu není jasné, co ve výkonu herce ovlivnilo ten či onen osobní pohled kritikův. A herec? Z takové kritiky nemá vůbec nic. Nedozví se, co vlastně dělal dobře a co špatně. Záleží pak na něm, do jaké míry (a často ke své škodě) je sebekritický a kterou z kritiků přijme. Kritikové mohou mít osobní názory a jistě nemají vždy možnost psát své posudky obsáhle. Neměly by však být

uveřejňovány tak „stručné“ posudky tím spíše, když se absolutně liší. Takové kritiky nejsou účelné a spíše škodí zejména ochotníkovi, na nějž veřejná kritika působí z mnoha důvodů nesporně silněji, než na profesionálního herce. Jestliže přiznáme, že i kritik se může mýlit, měli by být i kriticující sebekritičtí. Často čteme, že soubor neměl dost sebekritiky a s nechutí a námitkami přijímal posudky poroty. Řidší jsou již případy, že by porota zrevidovala svůj názor po námitkách členů souboru a změnila svůj původní posudek jako mylný.

Myslím, že všechno to jsou již známé problémy, věčně ožehavé a nedořešené. Chtěl bych však zakončit slovy, která ve své knize „Má pouť životem a uměním“ napsal národní umělec Václav Vydra:

„... Správná kritika je herci zrcadlem, v němž se vidí, ať čistě nebo skresleně, vždy však může z nastaveného obrazu něco získat, má-li špetku autokritiky a je-li kritik opravdu kritikem a ne kritikářem nebo pouze literátem. Se svého hereckého stanoviska mám plné právo žádat od kritiky, aby dovedla herecký výkon posuzovat se stejnou důkladností, aby viděla do hercových tvůrčích možností, technických i uměleckých, stejně odborně a jasně, jako se dovede dívat do díla básníkovy a posoudit je po literární stránce. Ale tak tomu, bohužel, nebývá. Kritik dovede velmi často mluvit inteligentně, bystře, informovaně a odborně o díle autorově, ale nevidí pak už zdaleka tak dobře do díla hercova — —.

Proto se tak často ve svém názoru na herecký výkon zcela diametrálně rozcházejí. Co je jednomu dobré, jinému se jeví špatně a herec má právo se tázat: tak kdo z vás, páni, tomu rozumíte a kdo nikoli? Ať se tu nikdo nevymlouvá na osobní názor. Pravda je jen jedna: buď je věc černá, nebo je bílá a kdo není barvoslepý, rozdíly rozezná...“

Zde je vyjádřen názor a požadavek

umělce na kritiku. I když jednostranný, je jistě oprávněný. Požaduje kritiku dobrou, pravdivou, odbornou a tvůrčí, která má jediný účel: postihnout uměleckou hodnotu díla nebo výkonu a pomoci získat víc, než bylo dosud dosaženo. A takovou kritiku si jistě přejeme i v ochotnickém divadelnictví.

Marie Veselá

České Budějovice

Sledovala jsem velmi pozorně diskusi, která probíhá na stránkách našeho časopisu. Objevilo se v ní mnoho různých názorů a postřehů a jistě všechny byly vedeny upřímnou snahou pomoci vyřešit problémy i konflikty, které se objevují mezi kritikou a soubory. Pracuji již řadu let v krajských porotách a sama jsem prožila diskuse plodné i takové, které vedly až k dočasnému nepřátelství mezi porotou a souborem. Nejdříve bych ráda řekla několik slov k diskusnímu příspěvku s. Křemena. Myslím, že jeho návrh na uskutečnění diskusí až druhý nebo jiný den je neproveditelný. Je příliš málo porotců a příliš mnoho souborů na to, aby se mohlo jezdit do souboru dvakrát za sebou. A nejsou na to také finanční a dopravní prostředky. A ještě něco, soubor Křemene, nějak se mne hluboce a nemile dotkl váš názor na členy divadel, kteří nám pomáhají při hodnoceních. Myslím si, že názor, že členové porot jezdí za soubory pro peníze, je nereálný a tak trochu urážlivý. A ještě jsem se nesetkala s nikým, kdo nemá upřímný vztah k ochotnickému divadlu, že by někdy na nějakou porotu jel. (Vždyť za estrádu je 150 Kčs a návrat ve 23 hod. a z poroty ve 3 ráno a za 40 Kčs!) Moje připomínky budou tedy vycházet z praxe a ze spolupráce s lidmi obětavými, kteří divadlu rozumějí a souborům LUT chtějí opravdu pomoci.

A přece i tito lidé procházejí mnohdy ohněm vzájemného neporozumění. Špatná atmosféra při diskusi má několik příčin. Jedna z nich je přílišná touha souboru jakýmkoli způsobem zvítězit. Pak nastává situace, že vlastně není o čem diskutovat. Režisér je veden utkvělou myšlenkou, že „porotě se musí vyhovět“ a souhlasí se vším, co členové poroty namítají. Pak to vypadá tak, že porota káže, soubor horlivě přikyvuje, a představení se po kritice změní i tam, kde třeba porota pravdu neměla. Pak dochází k těm udivujícím překvapením ve vyšších soutěžích, kde představení, které mělo svou tvář a atmosféru, je mechanickým plněním ne dost prodiskutovaných námětů dřívější poroty narušeno. Soubor od poroty očekává připravenost a hlubokou znalost hry. Správně. Porota musí být připravena. Ale co si má porota myslet o režisérovi, který na hře několik měsíců pracoval a svůj názor pokorně změnil na první námitku poroty? Jde takovému režisérovi o dopátrání se podstaty hry nebo o postup?



Z inscenace souboru Domu osvěty v Chebu: F. Schiller, Úklady a láska. V roli lady Milfordové V. Avratová

Druhým extrémem je chování opačné. Nepřijmout ze zásady žádnou připomínku. A přece je to tak jednoduché. Oběma diskutujícím partnerům musí jít především o dobré divadlo a pak se musí dohodnout. Pak odpadne vzájemné podezřívání, že porota chce za každou cenu prosadit ten či onen soubor, že prosazuje z patriotického popudu soubor z onoho a ne jiného města. Podezření, které se táhne všemi soutěžemi až do Hronova. Soudruh Benda z Hronova dává několik příkladů a téměř všemi příspěvky se toto podezírání táhne jako červená nit. Nemyslím si, že hlediska, která přivedla na Hronov Noční službu, Křídla nebo Inteligenty, byla „neumělecká“. Protože čistě „umělecké hledisko“ odpoutané od dramaturgie



M. Mazáčová (OB Králova Lhota) jako princezna Marička

nesmí existovat a naštěstí také neexistuje. A já osobně vyměním dokonalé provedení „10 malých černoušků“ za méně dokonalé, ale upřímné a uvědomělé provedení „Inteligentů“. A žádná porota nesmí být zbavena svého práva někdy se mylit nebo se nechat strhnout myšlenkou a žhavostí provedení některé současné hry. I my jsme v našem kraji měli několikrát takový případ. Naposledy v minulé soutěži. Těsně po maďarských událostech uvedl soubor DO v Jindřichově Hradci své soutěžní představení „Bílé nemoci“. Atmosféra, kterou přinesli do divadla diváci i soubor, byla stejná, a v této spolupráci vzniklo strhující představení, žhavé a dnešní, které získalo souboru prvenství v kraji. To, že v představení bylo mnoho chyb díkčích, připadalo všem jako maličkost lehce odstranitelná. Ale národní přehlídka byla až za půl roku. Síla, kterou dal představení fašismus, řádící v naší bezprostřední blízkosti, nějak vyprchala a technické nedostatky se nezlepšily, ale někde i zhoršily. A představení bylo velmi správně a zdůvodněně porotou národní přehlídky kritizováno. Myslím si, že toto je průvodní zjev mnohého uvedení současných her. Protože kupodivu s jinými se žádné převratné změny nedějí. Můžeme ale vinit poroty z neuměleckých hledisek a tím naznačovat, že není správné prosazovat současné hry proti hrám jiným, protože to je podtext těch připomínek o uměleckých a jiných vlivech.

Jsem přesvědčena, že každá porota rozhoduje o úrovni představení dle svého nejlepšího uměleckého i politického vědomí a svědomí. Je ovšem velmi běžné, že poroty mívají k některým souborům lepší vztah než k druhým. Ale čím je tento dobrý vztah vytvořen? Rozhodně ne patriotismem nebo osobním přátelstvím, ale prací souboru, který si dokázal získat sympatie i úctu. Nechci a nikdy nebudu omlouvat chyby, ke kterým došlo a stále bude docházet, protože i když je to neuvěřitelné, i porotci jsou lidé, a to lidé chybující. Chyby zůstanou chybami, i když byly udělané s dobrým úmyslem, ale nikdy nemohu souhlasit s tendencí, kterou má mnoho souborů: na všechno říci „to my bychom taky a líp, ale nás holt nemají rádi“. Mezi soubory nesmí být revnivost, ale spolupráce, a hledisko na soutěž i její poroty musí být širší než vlastní. Já několika jedinců v souborech. Mám za to, že na soutěžních představeních se scházejí divadelníci, jedni na jevišti a druzí v hledišti, a když nebudou chtít být jedni na druhé příliš chytří, když vzájemně nebudou mít jiné cíle než dobré, plnokrevné a bojovné divadlo, musí se navzájem dohodnout. Vždyť jejich funkce se soustavně mění. Dnes sedí v hledišti jedni, zítra přijde řada na ty, kteří jsou dnes kritizováni. A trampoty, které znají oba partneři, trampoty, jež jsou spojeny s hraním divadla i jeho hodnocením, měly by vzájemné důvěře a dohodě pomoci.

POSLEDNÍ DISKUSNÍ PŘÍSPĚVKY
PŘIJÍMÁ REDAKCE
DO KONCE LEDNA.

PRAŽSKÝ

divadelní zápisník

Vycházíme ve své práci z názoru, že profesionální a ochotnické divadlo jsou dvěma větvemi jediného a jednotného československého divadelnictví. Tvůrčí úspěchy profesionálních divadelníků jsou nám zářivým vzorem, neúspěchy, které nutně provázejí umělecké snažení, mohou nám být školou. Zavádíme v časopisu tuto novou rubriku, která chce z tohoto hlediska sledovat měsíc od měsíce nejvýznačnější premiéry alespoň pražských

divadel. Kritické nároky, které přitom na představení klademe, odpovídají pocho-pitelně výši, na níž bychom chtěli naše profesionální scény mít. Chceme jak tou-to rubrikou, tak neochabujícím úsilím o získání většího počtu profesionálních divadelníků za spolupracovníky Ochot-nického divadla dát svůj přínos vzájem-nému dobrému vztahu a plodné spolu-práci profesionálních a ochotnických di-vadelníků.

Redakce

Ústřední divadlo čs. armády uvedlo jako světovou premiéru a nejvýznam-nější novinku pražského divadelního listopadu Leonovovu „Metelici“. Hra čekala na své první provedení plných osmnáct let. Snad proto, že je příliš odvážná, příliš problematická. Příběh bratří Syrovarových, který ukazuje, že pod maskou čestného a úspěšného pracovníka se může skrý-vat zločinec a že naopak zatracovaný a nenáviděný zločinec v sobě tají ve-likou mravní sílu, touhu po nápravě omylů, že tento opovržený člověk na sobě nese velikou křivdu — tedy ja-kési převrácení hodnot odkrytím je-jich rubu — už sám o sobě není při-během všedním. Režijně i herecky se Vinohradským podařilo vystihnout Leonovovu myšlenku o nesmyslnosti povrchního, paušálního posuzování lidí i vnější naplněnou linií děje. V základní koncepci bylo představení správné. Setkali jsme se tu však — a také to může být velikou školou pro každého divadelníka — s malým pochopením pro žánr díla. Leonovo drama je hrou básnického rozma-chu, je plně nápovědí, zámlk, metafor a symbolů (symbolem je i název hry). Na vinohradském jevišti se však proměnilo ve šfavtnatě realistic-ký obraz, přidržený nízkou a země. Básnický rozlet se ze hry ztratil. Re-žie hledala Leonova ve vnějších pro-jevech, ve vnějších akcích, s křikla-vou halasností zdůrazňovala podruž-né komické scény a tím z představení eliminovala lyričnost a meditativnost Leonovova textu. Zbytečné zúžení vý-razového rejstříku! Do nitra hrdinů se režie skoro nedostala — ač v tom je základ této hry — a tak se o re-lativní úspěch představení zasloužilo několik vyhrocených scén polodetek-tivního charakteru a výtečný herecký soubor. Leonovovi však nejde o vněj-ší scény a konflikty, ty jsou až dru-hořadé. Provádí analýsu charakterů. Ve hře najdeme řadu velkých v n i t ě-ních, osobních dramat — vezměme tu jen boj Kateřiny o sebe samu, že-nu plnou nejistoty a váhání, vzpíra-jící se, ale závislou na Štěpanovi až do Porfiriova příchodu, nebo těžkou krizi Porfirije Syrovarova, rozervaného Lopotuchina, Zoju a ostatní. K du-šším hrdinů a k básnickému výrazu jejich citů se podle mého soudu re-žie nepropracovala.

Režisér Lohniský měl v libeňském Divadle S. K. Neumanna k dispozici soubor, který má s komorním oborem menší zkušenosti než herecké těleso vinohradského divadla, a přece se mu podařilo Čechovovým „Rackem“

vytvořit představení, které je věrněj-ší nejen autorově myšlence, ale i du-chu jeho díla, specifickým vlastnos-tem Čechovovy dramatiky. Základní otázkou „Racka“ je problém talentu a poslání umělce. Jak mnoho důleži-tosti tomuto tematiku Čechov příklá-dal, je vidět z toho, že se jím obíral i ve své povídkové tvorbě a že mu v „Rackovi“ věnoval celé drama. Hned několik postav tu ilustruje základní problém hry, jak Nina, Treplev a Tri-gorin, tak i Arkadina. Že se režisé-rovi nepodařilo dojít ve výkladu hry až do konce, spadá spíše na vrub herců. Trigorinovi tu scházel rys slav-né osobnosti, u Arkadinu nebylo cítit skutečnou, neafektovanou bolest při dočasně ztrátě Trigorina. Z jemné, rozpačité, naivně toužící Niny vyrost-la v závěru málem tragická postava. Tragické rysy minulosti zaclonily tak-řka úplně její všepřekonávající úsilí. Odvržení bolestné minulosti a jasná perspektiva tohoto druhého racka, racka, který se nedal ubít, nevyzněla tu dost silně. Ale přes tyto nedostatky byl to správně pochopený Čechov, představení, zabírající hluboko do du-ší hrdinů, lyricky ztišené a přece pů-sobivé, a nadto Čechov bez obvyk-lého vulgárního karikování.

„O p t i m i s t i c k á t r a g e d i e“ Vsevoloda Višněvského se znač-ně vymyká běžným formálním káno-nům. Strohými charaktery hrdinů, úryvkovitostí textu, svým ilustrujícím a didaktickým charakterem má blíž k mysterii než k běžnému dramatu našich dnů. Tento oslavný a ilustrační charakter hry dobře vystihl sovětský režisér, kteří hru nastudovali s čino-hrou Národního divadla. Opírajíce se o nejlepší síly Národního divadla, ze-životnili postavy hry včetně pathetic-kých staršinů — vypravěčů, a poda-řilo se jim jak ve scénách s menším obsazením, tak v masových výstupech [pokud to dovolila nevalná jevištní technika Národního divadla] vytvořit slavnostní, vzrůsným pathosem i vzru-šujícím dějem naplněné představení. Zdůraznili citové stránky hrdinů, do-kreslili postavy řadou gest, přízvuků a akcí, v textu sotva tušených. Proto také „Optimistická tragédie“ vyzněla v Národním divadle nejen jako slav-nostní vyprávění o hrdinech občanské války, ale jako svébytné drama. To byl příklad skutečně tvůrčího dobá-snění textu.

Divadlo komedie uvedlo povídku F. M. Dostojevského „Strýčinkův sen“ ve starší dramatisaci B. Vrben-ského. Tuto premiéru bylo by možno přivítat jako záslužnou připomínku

díla opomíjeného klasika. Divadlu ko-medie se však dost dobře nepodařilo vystihnout specifické rysy tohoto díl-ka. Ty vidím především v řezavě iro-nickém humoru, s nímž se tu autor podíval na degenerovanou společnost kolem sebe, a v útrpném soucitu se Zinaidou, oslabenou kramářským pro-středím, neláskou a sobectvím okolí. B. Bohdanová vytvořila v Zinaidě váž-nou, lítost vzbuzující postavu trpící dívky, ostatní postavy však dostaly lehké veseloherní ladění a kritický osten hry se ztratil. Hra v režii K. Svobody se až příliš přiblížila kon-versačně francouzského typu a jmé-no Dostojevského jakoby k ní ani ne-patřilo. To představení hodně ublížilo, zkrátilo jeho myšlenkový dosah, a ani výtečný výkon B. Vrbského, přiklad-ný ve využití všech detailů komické charakteristiky, nemohl podstatně zmírnit nedostatky celkové koncepce tohoto představení.

Kohoutova hra „S b o h e m s m u t - k u“ se už po plzeňské premiéře se-tkala s četnými výtkami. V Ústředním divadle čs. armády byla režijně i he-recky dobře disponována, protože však neprošla podstatnou revisí, vy-znělo úsilí režiséra i souboru celkem naprázdno. Herecký temperament V. Chramostové, J. Bláhy a J. Švorcové se zasloužil aspoň o vnější úspěch představení, které vcelku silně dopla-tilo na slabiny textu. Kohout se v této hře obírá vážným problémem dnešní-mu manželství, ukazuje však jenom jednu stránku věci. Dramatik by si měl upřímně položit otázku: je dů-vod rozkladu dnešního manželství především v nezaměstnanosti žen? Snad v několika případech, snad v případech manželek vojáků, tak jak je ve hře dramatik ukazuje. Sub spe-cie celé společnosti to však není ty-pické. A z tohoto zúženého pohledu na svět pramení malá přesvědčivost díla i jeho žánrová rozpolcenost. A řešení? Dramatik si usnadňuje zá-věr vyumělkovanou poesíí májového rána a májového průvodu. Dosazení operetní závěr nemůže úspěšně ko-rnovat rozehrané tragické motivy. Kohoutova hra má řádku vtipných detailů. Ale na drama to nestačí. Ne-stačí ani bohaté charakteristiky hrdi-nů, postaví-li je dramatik do neprav-děpodobného světla. A toho s postu-pem hry neustále přibývá. Domnívám se, že v Kohoutově díle to budou jiné hry, které by se měly stát součástí repertoáru našich nejlepších souborů.

PAVEL GRYM

KAPITOLKY Z DĚJIN KOSTÝMU

JAN KROPÁČEK

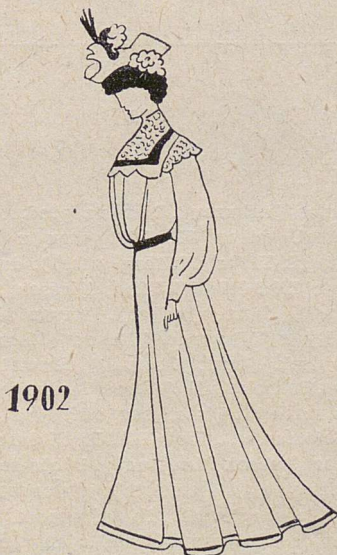
18. LÉKCE

V dnešní lekci mám za úkol pokračovat v popisování secesní módy. Proč zrovna tuto módu, tento módní sloh, rozšiřuji na dvě lekce? Většina reper-toáru v dobovém kostýmu se odehrává právě v této módě. Čechov, Gorkij, Wilde, Šrámek atd., to všechno vyžaduje znalost secese a obleků z té doby. Nejtypičtějším autorem té doby je Čechov a hry M. Gorkého, jako jsou Nepřátelé, Vassa Železnovova a pod. U těchto autorů jde o secesi měšťáckou a prostou, která pro ruské měšťáctvo té doby byla typičtější právě jednoduchostí a střízlivostí. Jde-li o nějakou výjimku (jako Raněvská v Čechovově „Višňovém sadě“), je to v textu hry většinou zvlášť uváděno. Bohatě Rusky se oblékaly v Paříži. Secese pro Wildovy hry a pro mladého Shawa je jiného stylu; je daleko nákladnější a rafinovanější. Zvlášť ve hře, jako je „Ideální manžel“, „Vějíř lady Windermere“, lze použít všech možných i nemožných výstřelků, které secesní móda připouští; ba lze použít i takových, které móda a lidská morálka nepřipouštěla. V secesi, jako v každé předcházející a jako v každé budoucí módě, se uplatňuje opět národní vkus. Jelikož ale dopravní prostředky a poštovní spojení se zdokonalilo, národní vkusy se více smísily a nejsou již tak výrazné, jako byly v dobách dřívějších. Móda se sjednocuje a tak je mnohdy rozdílná pouze v dovednosti místních řemeslníků. Vznikají různé krejčovské a hlavně střihačské školy, jako škola mnichovská, drážďanská, vídeňská atd. Vznikají i ve Francii a Anglii. Dokonalý pánský oblek musel být tenkrát střížen v Drážďanech, ušit v Praze a vyžehlen ve Vídni. Na každé solidní a prvotřídní firmě v elegantní Vídni byl nápis: „Zaměstnáváme české krejčí!“ A tak my jsme se stali v té době vrchními dodavateli nejlepších krejčí. Nejen ve Vídni, ale i v pařížských salonech mělo zvuk naše krejčovské umění. Protože se móda stala mezinárodní, bylo umožněno toto vandrování českých krejčí po světě. Proto národní vkus byl na ústupu a v pánské módě téměř zmizel. V dámské módě se to ovšem nestalo v úplné míře, neboť dámy si jednak prosazovaly své nápady, přání a názory a jednak byly omezovány příjmy svých manželů. Nositelé módy, zbytky feudální šlechty, byli již před naprostým úpadkem. Měšťanská třída, pokud to nebyla vyloženě buržoasní třída, byla vychovávána k domácímu pracím a stále je uplatňovala alespoň v doplňcích své garderoby; mimo to znala tato vrstva cenu peněz a nevyhazovala je na zbytečnost. Proletariát, který začal na začátku tohoto století slítn, byl čím dále tím více sužován a neměl na módu vůbec peníze. Secesní móda byla stále dost drahá, i když levnější než předcházející móda biedermeieru a honzíku. Proto pouze začátek secese je výstřednější



a nákladnější, ale to brzy poklesá a odpadá a celá secesní móda se stále zjednodušuje. Nastává onen zlom k jednoduchosti v roce 1894, jak jsem jej popsal v minulé lekci. Pokračuje i dále, i když se módní malíři a módní salony snaží o znovuvzkříšení náročnosti secesních šatů.

Základní princip secesní módy se až do let první světové války nemění. Stále zůstává dlouhá, přes boky upnutá sukně. Někdy se nepatrně prodlouží do šlepu, někdy se nepatrně zkrátí nad špičky bot. Jakýkoliv pokus o větší zkrácení je ihned likvidován. V roce jedenáct se móda pokusila u dam o jakési kalhoty, které se podobaly tureckým šarivarám, ale tento pokus se vůbec neujal a myslím, že se na ulici ani v jednom případě neobjevil. Snad pár módních manekýnek na dostihách přišlo v tomto módním výstřelku, ale to bylo asi vše. (Dostihy byly současně nepřímé

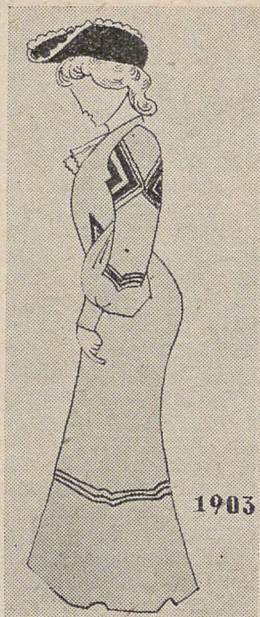


přehlídky módy, zvláště ve Francii a v Anglii se této příležitosti používalo k reklamním účelům velkých módních domů.) Tvar sukně se tedy celkem neměnil, co se týče délky. Od roku 1904 se sukně začala rozšiřovat v kolenou. Do té doby byla dost těsná a dámy musely doslova cupítat, aby sukně neroztrhly.

Ale po roce 1905 sukni v kolenou rozšířily a už sukně nahradily držení sukně. Toto držení sukně je typickým gestem secesní módy a každá herečka, hrající v šatech této doby, musí dokonale umět držet sukni a patřičně ji upravit. Sukně se vzala — většinou levou rukou (vdané dámy chodily tenkrát po levici pánově) — za zadní záhyb kousek nad koleno a celý zadní našasený díl sukně se rukou přenesl dopředu přes bok. Tím se opět širší sukně ohepnula kolem boků a hlavně vzadu. Kolem dolní části nohou se vytvořilo množství látky, které tam tvořilo zajímavou a bohatou draperii. Sukně se musela vzít i se spodničkou, která byla vždy v doplňkových barvách k šatům anebo bílá, s krajkovými volány. Tím bylo spodničku vždy vidět, neboť byla dlouhá jako sukně, dále byla vidět i botka a někdy i kotníček nebo dokonce i punčocha. Tato výstřední pikanterie byla zřejmě velmi oblíbená, neboť ji používala i rakouská císařovna. Prádlo bylo v secesi velmi důležitou módní složkou a velmi choulostivou, i když bychom se mu dnes smáli. Ale to je složka pro naše jeviště již nepotřebná. Pro nás je důležitá pouze spodnička, kterou je při chůzi stále vidět a proto musí být. Zrovna tak střevíčky jsou typické a těžko je nahrazujeme. Nosily se většinou vyšší, přes kotníky, šněrovací nebo na háčky. Většinou byly černé, ale nosily se také kombinované bílou kůží. Tato botka nám někdy vytvoří i z dnešních delších šatů šaty secesní. Je to jeden z nejtypičtějších znaků secese.

Bez šněrovačky si také nelze představit secesní šaty. Štíhlé herečky pokládají tento kus za zbytečný, ale není tomu tak. Šněrovačka dá totiž tělu válcovitější tvar a to je opět jeden z typických znaků secese. Abnormálně štíhlý pas, velké poprsí a velké boky, to se stále udržovalo a neměnilo.

Šaty se do roku 1910 dělaly většinou vcelku z jednoho, nanejvýše ze dvojího materiálu. Teprve po roce desátém se šaty začaly přestřihávat v pase nebo pod pasem, sukně aranžovat do prapodivných a těžko držitelných záhybů. Sukně se na příklad ve třináctém roce tak zužovala nad kotníky (ovšem podle módních žurnálů), že nebylo možno udělat krok delší než třicet centimetrů. Nebo se sukně zvedla vpředu do půl lýtek a vzadu byla do dlouhé vlečky. Secese byla na ústupu a móda začala dělat kotrmelce.



1903

Vrchní část šatů se každý rok nenápadně měnila, jak jsem již popsal v minulé lekci. Tyto změny pokračovaly i nadále až do onoho desátého roku, kdy se začala měnit sukně. Největší změny byly v rukávech, kdy z balonových se staly úzké rukávy, ty se změnilly v košilové, které se opět zužovaly až k loktům a zase k zápěstí. To jsou detaily, kterými se nelze tolik zabývat. Stejně by nám žádná půjčovna nemohla vyhovět a konečně ani v praktické módě nebylo tolik rozdílu, jak to módní žurnály předpisovaly. Nejvýraznější změny byly v kloboucích, kde se z velkých staly ještě větší. Klobouk, plný zahradních květů, se zvětšil o ptáky, o velké množství perí, stuh, slámy, o rajčích a pštrosích chocholy. Tvar se měnil ze širáků přes napoleonské čepice ozdobené pštrosí parádou až po hučky účtyhodných rozměrů, naražené přes uši a dozdobené opět perím a závoji.

V desátém roce se vrchní část dámských šatů oddělila od šatů a dostala stejně kotrmelcový tvar jako sukně.

Tyto vršky šatů, někdy dlouhé až ke kolenům, poněkud pytlovitěho tvaru, přestaly zdůrazňovat boky a prsa a hlavně nezdůrazňovaly pas. A tak tato móda trvala velmi krátce a ne našla oblibu, neboť štíhlý pas tvořil základ módy ve všech dobách. Linie těla nebyla nikdy potlačována a nemohla se tudíž ujmout ani móda let 1910 až 1913. Toto malé „dobrodružství“ módních výtvarníků bylo potlačeno a móda dostala zase normální linku, která byla přerušena světovou válkou, kdy nedostatečný módní styk a vůbec nedostatek látek určil módě novou cestu, po které kráčíme vlastně ještě dnes.

Co se týče pánské módy, je problémem dobového kostýmu podstatně jednodušší. Možná říci, že se móda podstatně nezměnila. Samozřejmě, že zde nějaké změny oproti dnešku byly. Kalhoty se nosily užší a až do roku 1905 bez puků. Saka se nosila bez vycpaných ramen, úzká v zádech, kratší než dnes. Také fazonka klop u saka byla jiná a sako se zapínalo na čtyři knoflíky. Tímto detailem mů-



1905

žete i z dnešního saka, pokud ovšem není vyloženě moderní, udělat secesní sako. Zkrátí se klop saka a našije se o knoflík více na horní část saka. K saku patří vesta, uzavřenější a dlouhá po pás. Páni nosili s oblibou „psí dečky“. Klobouky se nosily jako dnešní, jenom trochu jinak formované, nebo „buřinky“ různých barev. Cylindr se tehdy nosil i ve dne a byl také ještě barevný; černý cylindr se nosil jen večer. Frak na denní nošení zmizel již úplně a žaket začínal mizet hlavně po desátém roce. Právě tak šosatý kabát, který byl na začátku secese dost oblíben, zmizel úplně, hlavně u mladších pánů.

Jedinou odchylkou a skutečně viditelnou byly tvrdé a dost vysoké límce, které se dvěma knoflíčky připevňovaly ke košili. K límcům, které byly buď jednoduché nebo přeložené, se nosily kravaty nebo již motýlky, plastrony a umělecké mašle. Jelikož obleky se již nenosily tak barevné jako v předcházejících módách, tyto mašle a kravaty byly jedinou pestrostí v pánské oblečení.



1913

Poznámky z tábořského festivalu

Oslavy 100. výročí tábořského ochotnictva a 70. výročí přestavby městského divadla v Táboře vyvrcholily listopadovým festivalem. Nešlo o soutěž, ale o oslavu. Byl to festival lásky a společného úsilí o dobré lidové divadlo. A poněvadž byl prvním svého druhu, měl i nedostatky, z nichž mám za nejzávažnější, že jsme nepamatovali ani na jedno představení pro děti. Byla sice opakována tři představení pro školní mládež z vyšších tříd, ale nejmenší návštěvníci divadla vyšli při tak vzácném jubileu naprázdno.

Hrálo šest souborů z Českobudějovického kraje v tomto pořadí: Dramatický odbor „Jablonský“ Domu osvěty z Jindř.

Hradce (Arbuzov „Dům na předměstí“), dram. odbor ZK ROH Jitex z Písku (Šrámek-Krška „Stříbrný vítr“), dram. odbor ZK ROH ČSD Tábor (Jirásek „Emigrant“), dram. odbor „Vltavan“ Domu osvěty z Týna nad Vltavou (Martínek-Havlásek „Jakub Oberva“), dram. odbor „Pokrok“ při JZD ze Sezimova Ústí (Ostrovský „Vinici bez viny“) a jubilační dram. odbor ZK ROH Elektroisola Tábor (Jirásek „Lucerna“). Výběr her ponechán na vůli zúčastněných souborů.

Je pochopitelné, že různorodá byla i umělecká úroveň jednotlivých představení. Byly klady a slabiny, jež neušly

pozornosti diváka právě tam, kde šlo o hry, které již viděl dříve v jiném, rovněž ochotnickém provedení. Čím se významovala všechna festivalová představení? Poctivou přípravou režie, svědomitým úsilím herců a pečlivou scénickou výpravou, jež v případech zvlášť náročných („Stříbrný vítr“ a „Lucerna“) a při omezených technických prostředcích tábořského jeviště mile překvapovala.

Potěšitelná byla účast mladých u hostujících souborů, hlavně žen, což vzbuzovalo oprávněnou závist souborů tábořských. Ženy také v celém festivalu vytěžily ze svěřených rolí víc než muži. Sam jsem se těšil z výkonů představitelky sester Ivanovových („Dům na předměstí“), ze stárnoucí herečky Heleny („Stříbrný vítr“), z obou Oberových žen, z Madleny Sršánové a z představitelky



KLUB UMĚLCŮ 1938

ZE VZPOMÍNEK JOSEFA TROJANA

se ani neví... Bylo vlastně už slušnou odvahou být členem tohoto spolku. Už to bývalo přitěžující okolností pro postižené, kteří padli do drápů gestapa...

Václav Vydra se ve svém příspěvku nepochlubil, že 16. listopadu 1939 na obvyklém týdenním večeru Klubu za plné účasti četl výběr Komenského trefných didaktických parafrází na různé stavy a charaktery a s nejpotupnějším posměchem v hlase volal „ochránce-okrádce“, „vůdce-svědce“, takže všechno shromáždění propuklo v potlesk. Dnes už ani neoceníme, jak blízko stál tehdy vlastní smrti. A už stěží si představíme náladu, kterou vyvolal Václav Vydra mladší v okupační silvestrovské noci přípitkem: „Aby nám pánbůh dal, co nám vzal, a aby nám vzal, co nám dal.“

Takových podniků, jimiž se posiloval odpor proti nacismu, bylo více. Z nich sám za sebe mluví záznam o přednášce z úterý 7. listopadu 1939 na thema „Říjnová revoluce v Rusku“, referent: Julius Fučík.

Je podivné, že se do Klubu nevloučil donašeč. Ale bylo to prostředí opravdu zvláštní: Vlastně jsme se všichni znali a těžko bylo neznámému vejít bez ručitele. Jakub Obrovský o tom napsal: „Rád vzpomínám na ty časy, když bylo možno přátelsky upřímně obcovat v Klubu umělců s lidmi stejného smýšlení a uměleckého snažení. Neboť to je přirozené, násilně nepropagovaná radost života: cítit se dobře mezi lidmi věrnými v každém ohledu, stojícími zároveň s tebou v příjemném prostředí jak pro práci, tak pro odpočinek.“

Lidé přicházeli každý den — dokud nebyl Klub ke konci války zavřen — a zejména na večírky zajímavých námětů. Uvedme jen příkladem období 1938—39, kdy kromě vzpomínkových večerů byly uvedeny Chaplinovy první krátké filmy, uspořádaný večer ve-

selých písní a epigramů (sestavil V. Vydra ml.), Mikulášský večer (We- rich a Ježek), Kozinův odkaz v lidové písni, pohádce a bajce (dr. J. Port), večer J. Wolkra (členové divadla D 39), Rajský ostrov (J. John), Češi dříve a nyní (prof. dr. Zdeněk Nejedlý), Staré vojenské písničky (dr. J. Port) a večer O. Ostrčila (ing. F. Pujman). 16. března 1939 byl klub uzavřen a na ten den ohlášený večer Tarase Ševčenko s úvodním slovem L. Čivrného se nekonal. Pak ještě následovaly večery: Jugoslávská poesie, Česká píseň lidová, Večer V. Dyka a Sládkovy „Selské znělky“ (dr. J. Port).

Každý aktivní člen a zejména členové výboru se snažili přispět k společnému úkolu (s dr. J. Portem jsem sestavil tři večery: Lidičky před soudem, Večer veselých povídek, Čerstvý český humor). Večery, pokud nebylo zatemnění, začínaly až v deset hodin v noci a herci pražských scén na nich účinkovali nejen z ochoty, ale také s láskou. Kolik krásných nápadů tu vzniklo! A kdo byl mezi návštěvníky? Snad o složení klubu napoví něco listina tehdejšího výboru, v němž sedali: L. Boháč, Vinc. Beneš, E. F. Burian, K. Dostal, J. Hejman, A. Hofbauer, Josef Hora, K. Horký, O. Jeremiáš, O. Kerhart, J. Knap, J. Kvapil, J. Lébl, V. Makovský, Vl. Müller, Vit. Novák, J. Obrovský, J. Průcha, Vl. Rada, M. Rutte, B. Stejskal, O. Štefan, V. Štěpán, V. Talich, J. Trojan, V. Vydra st. Později za některé odstoupivší členy byli do výboru povoláni E. Bolek, M. Dismán, J. Drda, M. Frič, K. Krejčí, P. Kropáček, Fr. Oberpálzer, J. Páleníček, Fr. Podešva, A. Podhorský, F. Pujman, B. Půlpánová a O. Vávra. Předsedy byli postupně A. Pražák a Zd. Wirth, jednatelem J. Port a V. Vydra ml., tajemníkem L. Linhart.

Po roce 1945 byli umělci obtíženi mnoha úkoly a tak klubový život ustával. Později došlo k nové organizaci kulturního života a Klub umělců dostal jiné následovníky. Ale jeho válečná epizoda stěží bude zapomenuta. Jako by tam tehdy mezi námi sedávali Tyl a Mácha, i Aleš s Arbesem.

služky, ve městě později mravně zbloudil („Jakub Oberva“), z dramaticky silně zapůsobivší Galčichové, která strhla k potlesku na otevřené scéně („Viníci bez viny“).

Svěžím hereckým příslibem byli Ratkin („Stříbrný vítr“), na své mládí vyváženosti slova s pohybem udivující Lenorka („Emigrant“) a také Kručíninová se svým nemanželským synem („Viníci bez viny“). Zjevný pokrok byl patrný u dobře mluvené a procítěné Haničky („Lucerna“).

Vedle ostatních výkonů, odpovídajících zkušenosti a tudíž dobré úrovni, byly i výkony ještě nedozrálé, jichž si režiséři byli asi vědomi. Přibližně dlužno hledat v omezeném výběru vhodných představitelů. Kdo pracuje v našem lidovém divadelnictví, zná tuto bolest a má pro ni porozumění. Divák sice není vážán

tímto ohledem, ale vidí-li zřejmou snahu, leccos omluví. Hůře by to už bylo s odbornou kritikou, ale tou tyto poznámky být nechtějí.

Ještě několik slov o jevištní mluvě. Během festivalu nebyla vždy nejlepší. Někdy také vadil nejasný nebo sotva slyšitelný přednes. Vyrážení souhlásky „j“ ve sponě „jsem“, „jsi“, by mělo již zmizet. Také se neumíme na jevišti přirozeně zasmát. Nebo se nesprávně domníváme, že na cit diváka musíme působit jen laciným tremolem. Jindy se chceme vyhnout pathosu a mluvíme bezbarvě, chtějíc být civilní. Ale i nepochybný projev má svůj dramatický řád, jímž musíme dát srozumitelný výraz tomu, co chce dramatik říci divákovi. Festivalová představení nás opět přesvědčila, že by naši ochotníci měli hodně číst nahlas, nejen divadelní hry, ale i prózu a hlavně verše, neboť

právě ty pomáhají k vyšší kultuře mluveného slova.

A nakonec: mluvit o obětavosti ochotníků stalo se už řečnickou frází. Ale zda všichni domyslili její význam dnes, kdy se zkouší dlouho do noci a ráno úderem šesté nastupují mnozí z hrajících již do zaměstnání? Nebo kolik diváků pochopí ochotnickou solidaritu, když se dozví, že za náhle onemocnělé interprety rolí nastupují v době festivalu ukázněně druží, skoro na poslední chvíli, a jeden z nich se dokonce naučil starého vodníka z „Lucerny“ v noci před dopoledním představením? Než i tak zaslouží si obecenstvo poděkování, že po šest večerů jubilejního festivalu naplnilo útulné hlediště tábořského divadla do posledního místa, nepočítaje v to představení pro studentstvo a reprisy představení obou tábořských souborů. Josef Zenkl



Puberta — tančila J. Šarševá na hudbu „Ukolébavky“ J. Kaprálové.
(Roku 1935)

Když jsem byla ve škole tanečního umění, vodívali nás na koncerty. Přibyl mezi nás cizí tanečník a způsobil nám v koncertní síni při Beethovenově Měsíční sonátě nepříjemnost tím, že opřen o sloup se začal při poslechu svíjet a kroutit jako náměsíčník před zraky celého obecního. Styděli jsme se sice hrozně za jeho neukázněnost, ale v duchu měřili s ním svou schopnost dát se unášet dynamikou skladby. Toto první vzrušení hudbou má daleko, daleko k uměleckému zpracování tance, ve kterém musí být reagováno na všechny prvky hudby, nejen na dynamiku nebo rytmus. Snad každý posluchač, který sedí na koncertě Beethovenovy hudby, je uchvacován tak, že zapomíná na sebe a vtažen do víru a bouří citu, který jej vznáší vysoko, napíná celou bytost i fyzicky a zase uvolňuje, laská, někdy ženu a zase zadržuje, přitlačuje k zemi, že člověk sotva dýchá. Tato námi zmiňovaná síla je dynamika hudby. Nebo se před naším duševním zrakem rozvíjejí obrazy nevýslovné krásy podle toho, jak se melodie sprádá a rozvíjí. Jiný reaguje na melodii hudby tak, že by si s chutí zazpíval (— ale čemu by se pak koncertní síně podobaly?..).

Vraťme se k dynamice. Každý známe z vlastní zkušenosti, jak dovede vybuchnout dlouho zadržovaný smích nebo pláč, jaké intenzity a tempa může dosáhnout výbuch potlačovaného hněvu nebo radosti. A zase kolik variací docílí takový výbuch v malé skupince lidí, prožívajících jednu událost!

Intenzita a tempo však naprosto nejsou na sobě závislé. Vzpomeňte na příklad, jak Zdeněk Štěpánek v Petru Vokovi (Zuzana Vojířová) pomalu vyprávěl o jihočeských rybnících a přece jeho představa a slovo byly tak intenzivní, že divák jasně viděl

O DYNAMICE POHYBU HERCE

Jozka Šarševá, laureátka st. ceny Kl. Gottwalda

dýchající pláň vody, ovíjené mlhami, klouzavý let vodního ptactva, volání v rákosinách.

Ani dynamiku pohybu hereckého či tanečního nelze oddělit od intenzity a tempa vnitřního prožitku. Jestliže je prožitek matný a neurčitý, je takový i pohyb, i kdyby tu byly všechny předpoklady (pohybový fond, taneční průprava, fyzická zdatnost a temperament). Navíc má jevištní pohyb své právo, ba povinnost nadsázky — dynamické nadsázky, protože je zkratkou, která musí být bohatší, intenzivnější. Řekněme to tak: co by v životě bylo ve forte jasné, chce na jevišti fortissimo, a piano se nadsazuje do pianissima. Zkrátka, jeviště chce i dynamiku výraznější — a kde ji vzít? Z jasné akce, vyplývající z prožitku. Mnoho, ba většina herců trpí studem v pohybovém projevu. Ukázňování, které nám nedovolí, abychom se jako onen tanečník v koncertní síni osobně projevovali, nás většinou sešňeroává i v jevištním projevu. Je však nutno si uvědomit, že na jevišti jsme v roli, ne za vlastní osobu.

Existuje na jevišti vůbec „prostá“ chůze? Ne! Musí v ní být vnitřní zdůvodnění, proč vůbec herec jde, kam, odkud, co tam chce a musí dělat. Tím prostá chůze nabývá zcela jiné dynamiky, výraznosti i rytmu, nežli chůze civilní, která se v životě stala, díky ukázkující výchově, bezvýraznou.

Totéž platí na jevišti o každém pohybu. Dynamika pohybu nemůže však být ani náhodná, ani živelná či ztrnulá. Různé jsou porvy větru při bouři v lese nebo na bouřícím moři, hořící vatra má plameny neustále se měnící, že nás nikdy neomrzí dívat se na tuto živelnou mnohotvárnost. Lze se tomuto bohatství přeměň obdivovat, ale také se od něho učit. Jevištní život však není živelný. Tanečnickova práce je vázána předlohou hudby a je výrazovou, dynamickou, rytmickou reakcí na ni. Hercova práce na jevišti je akcí, kterou vytváří slovem i pohybem na základě daného textu, jejíž dynamiku určuje hloubka jeho prožitku.

Již od první čtené zkoušky v herci narůstá chuť projevit se v roli. Jen špatný herec sáhne lehce po „osvědčeném“ gestu, manýře, jen opravdu špatný herec nehledá zcela nové výrazové prostředky pro každou roli. Každý hledající herec si pociťve musí prožít při hledání role „nepříliš valné mínění“ o sobě. Je to určitá deprese, která jakoby připravovala půdu pro nové možnosti projevu. Někdy tuto atmosféru vyvolává úmyslně i sám režisér, když vidí, jak „mistr“ vytahuje osvědčený rejstřík pro tu kterou roli. Dynamika pomáhá herci nacházet. Tlumí-li onu chuť k projevu, strádá si dynamickou silou jako páru v kotli. Projev-li se herec až když se opravdu nemůže déle zdržovat,

nastrádal do té chvíle jistě také poznatky k roli, probudil cit, prohloubil si znalost celé hry. Stává se, že herec v prvním dojmu z role instinktivně vyhmátne bez onoho „odříkání“ pravý tón citově, zvukově i pohybově, ale na to se dobrý herec nespolehá. Právě teprve práce na roli mu dá jistotu. Vždyť nestačí, aby na správné struně jen brnkal, musí na ni doslova koncertovat. Jsou takoví brnkálkové, kteří na začátku hry nasadí určitý tón, určitou intenzitu a vystačí s ní na celou hru. Namítnete snad, že v životě takoví lidé bývají. Ve skutečnosti tomu tak nikdy není, i když jejich prožitky jsou proti prožitkům jiných lidí jako bouře ve sklenici vody proti bouři na moři, ale přesto existují. Rytmus a dynamika takové role musí být úměrná jevištní výraznosti.

Jsou role, ve kterých se na první pohled zdá, jako by herec stačil jen plout na povrchu, a jiné, ve kterých je hluboko ponořen. Vylučuji nyní jakékoli předstírání citu, mluvím o skutečném uměleckém projevu. Ano, jsou lidé, kterých se zdánlivě nic nedotýká. Buď mají hroší kůže nebo neomezenou sebejistotu nebo jsou omezení. Ze zkušeností však víme, že mají svou zranitelnost, svou citlivost; je nutné i v takových rolích rozehrát celou bytost, i když intenzita jejich projevu zdánlivě není silná nebo tempo role je pomalé. Tyto role vyžadují od herce velké životní i technické zkušenosti. Začínajícímu herci se lehceji hrají role s extrémními dynamickými výbuchy vášně, s vyhrocenými dramatickými situacemi, protože jej lehceji odpoutávají od jeho já. Veliká dramatická a dynamická děje lehceji burcuje představitelstev hercovu i jeho dynamičnost pro jevištní akci. Připomeňme si pocity, které jsme mívali jako děti při pohádkách o létajícím koberci. Také ve snech, kdy nadýchnutím a pozvednutím paží jsme vylétali vzhůru, nás tělesná dynamika dovedla klamat tak, že jsme těžko věřili, že to byl jen sen. Uchvácení hrou je ze stejného kadlubu.

Jevištní zkratka — drama — určuje dynamickou linii každé role. Při rozboru hry poznáváme již důležitost úkolů, gradace i útlumy akcí. Jsou herci, kteří nedovedou utlmit svou existenci na jevišti, když je třeba, aby jiná postava postoupila do popředí, necítí, že se vlastně vnucují a zabírají více prostoru, vzduchu na scéně, než jim v té chvíli v jejich roli přísluší. Jsou i takoví, kteří nedovedou nasadit forte nebo z pianissima narůstat do fortissima, když to role vyžaduje. Jak mnoho se lze naučit z poslouchání hudby, třeba ze Sukovy „Písně lásky“, „V roztoužení“, z Brahmových „Uherských tanců“ atd., kde dynamická linie skoro vždy splývá s linií melodie, která vás povede nejrůznějšími dynamickými křivkami citu.

(Pokračování)

V MONTE CARLU — za ochotnickým divadlem

JAN KOPECKÝ

(Pokračování) Slavnostní zahájení třetího kongresu A. I. T. A. bylo předběžně oznámeno na dopoledne 13. září, ale v poslední chvíli kongres ustoupil recepci v zahradě monacké radnice. Zbylo tedy něco času prohlédnout si Monaco-ville, vlastní jádro knížectví, podivuhodné seskupení paláců a budov se spleť úzkých, čistých uliček na ostré skále, vysunuté do moře a se tří stran omývané neuvěřitelnou modří Středozemních vln. Zítra se jen hebce, lehounce dotýkaly pobřežních skal. K polednímu se znenadání přihnal vítr. Nejdřív jen teple hladí obličej a čechrá vlasy, ale každou vteřinou sílí — ve čtvrthodině to stěná v palmách, dozrávající olivy padají s celými větvemi a hluboko dole se moře tříští o skály desítmetrovými gejzíry.

Mistral!

*

Kongresu se zúčastnilo sedmnáct zemí: Austrálie, Belgie, Dánsko, Finsko, Francie, Holandsko, Irsko, Itálie, Lucembursko, Monaco, Nový Zéland, Rakousko, Recko, Švédsko, Švýcarsko, USA a Velká Británie. Vesměs tedy země kapitalistické sféry. Pozorovatel z Československa byl jediným příslušníkem socialistické části světa. Ačkoli se kongres konal na závěr osmidenního festivalu ochotnických představení třinácti vybraných skupin z různých zemí, nepadlo při jednáních jediné slovo k těmto představením. Kongres se zabýval výlučně záležitostmi organizačními a hospodářskými: jednal o výši příspěvků, určoval místo příštích kongresů, ujasňoval zásady zastoupení jednotlivých zemí, volil funkcionáře pro příští období. Jednání bylo klidné, jak bývá, jsou-li na pořadu otázky převážně administrativní povahy. Větší ruch nastal, když pořad dospěl k věcem hospodářským a k volbě funkcionářů. Ostřejší konflikt se objevil jen jediný: souvisel s otázkou, kdo má právo na mezinárodním fóru mluvit jménem své země. Členy A.I.T.A. totiž podle statutu mohou být jednak „národní federace“ amatérských divadelníků, jednak „útvary jim podobné, které byly řádně ustaveny a přijaty za členy“. V praxi to znamená, že na příklad Belgie, země s bohatou tradicí ochotnického divadelnictví, je zastoupena celkem šesti různými ochotnickými organizacemi, Dánsko třemi, Západní Německo rovněž třemi, Francie, Velká Británie a Holandsko dvěma — na druhé straně na příklad za Rakousko zde mluví jen organizace ochotníků katolických, ostatní zastoupeny nejsou. To je ovšem výtečný podklad pro to, aby se mohly domácí konkurence a řevnivosti mezi různými organizacemi projevit na tomto mezinárodním fóru. Objevilo se to markantně při jednání o zastoupení Řecka, kde proti kandidatuře jedné organizace vystupoval řecký oponent, patřící do jiného ochotnického tábora.

Několik čísel:

Silné je ochotnické divadelnictví



Monacké Kasino

v Belgii: federace francouzsky hovořících amatérů má 1400 souborů, organizace ochotníků katolických 1300, největší vlámská organizace 420. Vysokým počtem ochotnických spolků se může vykat Finsko (5600), Velká Británie (British Drama League 4265), Francie (800 v ústřední federaci), Holandsko (710). Australská ochotnická organizace má 261 soubor, v americké Educational Theatre Association je sdruženo 448 souborů — nemnoho na veliké USA. Ve všech těchto ochotnických organizacích — bez výjimky — se platí členské příspěvky, někdy dosti značné. Na příklad největší americká organizace, jejíž sídlem je Minneapolis ve státě Minnesota, vybírá ročně čtyři a půl dolaru za hlavu, pět a půl za manžele, studenti mají sníženou taxu tři dolary. Anglická British Drama League vybírá jednu libru jako zápisné a pak členy dělí do několika kategorií, podle jejich nároků na služby organizace. Nejnižší taxa pro soubor je 10 £ 10 s ročně. Veřejnou nebo státní podporu organizace zpravidla nedostává; financuje svůj aparát i případné podniky z členských příspěvků a podílu na výnosech představení. Struktura je tedy kapitalistická — platí tu, že každý, kdo chce ochotnický hrát, musí si to ve větší nebo menší míře sám zaplatit. Vyplývá to ovšem vůbec z pohledu na poslání ochotnického divadla: až na málo výjimky několika zemí, které si vytvořily tradici společensky pojmávaného úkolu amatérského divadla, je dnes ochotnické divadlo v kapitalistických státech více méně jen soukromým koníčkem a osobní zápravou těch, kdo na ně mají čas i pe-

níze. Někdy se přitom hovoří o různých cílech výchovných a osvětových, někdy jako na příklad u švédského souboru, o němž jsme tu psali minule — jsou tyto mravní a společenské cíle brány vskutku doopravdy, ale většínou, pokud jsem i z osobního styku s delegáty a členy souborů při festivalu mohl poznat, převažují spíše motivy jiné — o nějakém vědomí, že ochotnické divadlo by mohlo mít hlubší společenský význam a aktivní poslání, nelze dost dobře mluvit. Nutno ovšem mít na paměti, že A. I. T. A. zřejmě organizuje především — možná i výlučně — jen měšťácký typ amatérského divadla kapitalistických zemí — v seznamu členských organizací jsem jen jednou četl aspoň v názvu slovo „dělnické“, aniž jsem se mohl blíže dozvědět, mají-li opravdu dělnický charakter. Na kongresu zastoupeny nebyly — z povšechných informací osobních nebylo možno udělat si konkrétnější představu.

*

Když jsme opouštěli zasedací síň kongresu a sestupovali k monackému přístavu, moře vytrvale hučelo a mistral nepolevoval. Na křižovatce pod knížecím palácem provoz na okamžik ustal: ulicí se řítí hasičské auto. Noviny na prvních stranách píší o velkých lesních požárech...

*

Večer hráli Američani — The Blue Masque Players. Vybrali si dvouaktovou hru Franklina Leonarda The Other Side of the Fence, což lze přeložit nejspíš Z a z d í nebo N a druhé straně stěny. Je to malé rodinné drama, dva nikoli povrchní aktové záběry všedního, banálního života. Každý v té rodině, kde se sešly tři generace, by chtěl nějak dát najevo svou lásku a svůj pěkný vztah k druhým — přitom drobné domácí mrzutosti neustále zaviňují, že si lidé zůstávají vzdáleni. Příslušníci rodiny si idealisují život sousedů (to je ta „druhá strana stěny“ z názvu hry) a teprv nešťastná událost, smrt malého děvčátka, které při jízdě na kole porazí auto, postaví ty přeceňované rodinné rozmlísky do tragického světla.

Hra by se mohla odehrávat v prostém pokoji a na zahrádce u domu, ale Arnold Colbath, který je podepsán jako režisér, hraje ji v imaginárním prostoru, kde je jen několik latí a trojí stáfle. Hraje se důsledně bez rekvizit, otvírají se neexistující dveře, jí neexistující jídlo, prohlíží neexistujícími okny — skutečně jsou jen květiny v truhlici pod imaginárním oknem, bicykl, na němž jezdí děvčátko, a stůl s židlemi. Skutečně jsou také pohlavky, o něž při sporech děti a s dětmi není nouze. V představení hrají dva dětské herci — chlapec s děvčátkem. Oba znamenitě, jak to ostatně v amerických hrách i filmech nebývá vzácností. (Dokončení)

Cíle ochotnické činnosti v Německé demokratické republice a u nás jsou stejné. Historický a kulturní vývoj našich národů se však různí. Proto je také v podmínkách práce, v každodenních konkrétních úkolech ochotnického divadelnictví mnoho různého i mnoho společného. Leccemus se můžeme jeden od druhého naučit, jiné může sloužit jako podnět k přemýšlení a leccos se přenášet nedá.

U nás bylo vždy ochotnické divadlo masovou složkou lidové umělecké tvorivosti. Jinak v Německu, kde se masově před rokem 1933 pěstoval sborový zpěv. Po roce 1945 obstála jen nepatrná část německých ochotnických souborů a byla schopna vývoje k demokratické a později socialistické ochotnické práci. To znamená, že v NDR budují vše s novými, většinou velmi mladými kádry. Soubory hrají v podstatě aktové hry, s kterými vystupují jako hosté při nejrušnějších příležitostech. Jen málokdy samy organizují celovečerní představení a podniky.

Hlavní jejich úkol je nyní vychovávat nejen režiséry, ale členy poradních sborů, porot, zkrátka činovníky ochotnického hnutí. Lidi, kteří se jimi mají a chtějí stát, nepřivádí většinou do této práce nic než jejich chuť. Málokdy se mohou v německém ochotnictví opírat o starší, zkušené ochotníky, jsou však zase málo ovlivňováni starými měšťáckými předsudky o divadle.

Pro tyto lidi organizuje Ústřední dům lidové tvorivosti v Lipsku dlouhodobý dálkový kurs. Z účastníků prvního ročníku postupují jen ti, kdož mají předpoklady dopsat se nadprůměrných výsledků. Ostatní se zúčastňují nejrušnějších seminářů, ale i kursů v okresech a krajích. Ale i látka tohoto prvního ročníku je složitější a náročnější než naše základní školení pro divadelní režiséry, zaměřené na nejmenší soubory na vesnici. Letošní nábor — sto žáků (u nás nikdy pod 200) většinou z krajských měst považují soudruzi v NDR za veliký úspěch.

Tyto různé podmínky vnucují a umožňují také některé jiné organizační formy. Naše dálkové školení (jako celé naše ochotnické hnutí) spolupracuje s řadou profesionálů i zkušených ochotníků. Jinak v NDR. V Ústředním domě jsou pevně zaměstnáni čtyři konsultanti, z nichž každý má na starosti poměrně velmi malý počet žáků. Za nimi jezdí a dopisuje si s nimi. Ale i tam hodlají tuto individuální a soustavou pomoc decentralisovat. Počítají s tím, že za dva nebo tři roky budou konsultanty metodičtí pracovníci krajů. Hudbou budoucnosti pro ně je, že by práci konsultanta dělal ochotník, jako u nás na příklad předseda krajského poradního sboru při KNV Praha Ladislav Lhota aj.

Malý počet žáků jim umožňuje každoročně svolávat absolventy prvního a druhého ročníku dálkového kursu na čtrnáctidenní internátní školení. Byl

jsem pozván k spolupráci na takovém vyhodnocení celoroční práce.

K zajímavé diskusi vedl názor německých ochotníků, že inscenace klasické hry je obtížnější než práce na díle současného autora. Nesmíš hrát (nejde ovšem o úřední zákaz) klasika, dokud nemáš dostatečných zkušeností ze současných her. A my si přece naopak myslíme, že se máme učit od klasiků, abychom zvládli co nejlépe současné dílo. Po zkušenostech v kursu se mi zdá, že pravda je někde uprostřed. Někdy se „učíme“ tak dlouho, že ztrácíme smysl pro to, co se teprve rodí, ale co je nesmírně závažné. V NDR pak jejich názor vede někdy k malé znalosti klasické dramaturgie. U souborů i u jejich diváků.

Vratme se však ke kursu. Jaký je jeho program? Přednášky jsou omezeny na minimum. Každý druhý den je seminář. Jeden z konsultantů jej uvádí třicetiminutovým shrnutím některého ze základních temat dálkového kursu (estetika; stavba hry a pod.). Poté se všechny poznatky prohlubují ve volné diskusi. Volná dopoledne jsou vyhrazena individuálnímu studiu. Při hodnocení kursu se různily názory na tuto volná dopoledne. Někteří účastníci se domnívali, že to bylo marnění času. Jiní (nebyli to ti nejhorší divadelníci), kteří mají doma kromě divadla ještě mnoho jiných veřejných funkcí a povinností, si pochvalovali, že se alespoň jednou za rok dostali k soustředěnému studiu.

Každé odpoledne se zkouší. Vedení kursu vybralo čtyři hry a jmenovalo z účastníků druhého ročníku čtyři režiséry. Jejich úkol byl — po rozboru celých her — vždy s celým kolektivem školy nastudovat jednu nebo dvě scény z těchto her.

Celý kurs je silně ovlivněn Brechtovou divadelní metodou. Jak se to jeví v praktické práci na zkouškách? Největší důraz kladou na aranžmá, na — jak říkají — optické zobrazování

situací a vztahů postav v tom kterém okamžiku. Stokrát vyzývá režisér — po jednom nebo dvou čteních u stolu — herce, aby vyjádřili postojem a gesty, oč právě v tomto okamžiku jde. Aranžmá — jen zhruba připravené předem se při těchto diskusních zkouškách, při nichž se snaží přijít na jádro problémů, neustále mění. Text — který vlastně určuje toto aranžmá — je zdánlivě nedůležitou a vedlejší věcí. Nemyslete si, že mezi žáky nebyli lidé, kteří by netvrdili, že je to všechno hezké a dobré, ale že by tak zdoluhavou metodou doma ve svých souborech pracovat nemohli. Jaké však bylo jejich překvapení — a příznám se bez mučení, i mé — když se zjistilo, že po těchto z počátku velmi volných, pak stále přesnějších aranžovacích zkouškách byla najednou scéna skoro hotová. I po textové stránce! Myšlenka slova určila nenásilně aranžmá, diskuse o aranžmá vyjasnila tak důkladně herecké úkoly, že se mluvené slovo a jeho přednes stalo samozřejmostí, že nemohlo vyzníti vyumělkovaně.

V druhém týdnu kursu se zkoušely pak už jenom dvě z původně započatých čtyř her. Práce na jedné byla po režijní a zejména dramaturgické stránce zvláště zajímavá. Hru „Die Feststellung“ napsal mladý nakladatelský pracovník H. Baierl, který se zabývá vydáváním materiálu pro lidovou uměleckou tvorivost. Hru uvede v prosinci 1957 profesionální berlínské divadlo „Volksbühne“.

Do vesnice v NDR se vrací rolník a jeho žena, kteří před několika měsíci utekli na Západ. Družstvo, před kterým utekli, se mezitím konsolidovalo. Vesnice je přijme vlídně, chce však vědět, proč tenkrát v noci utekli. Tady začíná vlastní hra. Ukazuje se, že měli večer před svým útekem ostré střetnutí s předsedou družstva, poctivým, ale příliš drsným dělníkem z města. Kdo má pravdu? Dělník, který tvrdí, že rolníka přesvědčoval, nebo rolník, který tvrdí, že mu předseda vyhrožoval? Je určeno, že oba partneři musí celé vesnici onu noční scénu předehrát a potom že vesnický kolektiv rozhodne. Nikam tato „hra“ nevede. Každý z partnerů se snaží hrát svou roli tak, aby dokázal, že měl pravdu. — Dobrá, rozhodne vesnice, obrátíme role. Předseda musí hrát rolníka a rolník předsedu. — Nyní se situace teprve zamotává. Za často velmi komických situací snaží se každý z „herců“ protivníkovi, kterého představuje, vložit do úst věty, které si prý jeho odpůrce myslel. Teprve třetí hra, kdy hraje předsedu sedlák, který ví, jak je třeba s rolníky mluvit, ukazuje předsedovi i vesnici, že lze rolníka přesvědčit.

Účastníci kursu hru zprvu prudce odmítli. Nesměle byly hlasy, které tvrdily, že by se to snad přece dalo zkusit. Během zkoušek se však situace změnila. Většina účastníků kursu našla zalíbení v hledání nových metod divadelní práce, nutných pro tak svěráznou hru. Předposlední den přijel



Z inscenací našich lužickosrbských přátel: „Na hrodžišču“ (V tvrzi) Jak. Bart. Čišinského; Chvóšćanska džiw. skupina 1956



autor, na kterého se celou dobu chystali. Pravda, vyslechl si ledacos. Ale bylo to přece zcela jiné, než na začátku kursu. Chtěli tam změnu, tu zas něco připsat a onde povolení škrtnout větičku. Hra a její osud se staly jejich vlastní věcí. Smysl pro novátorství prorazil pohodlnická přání plout ve stojatých vodách.

Když jsem se loučil s vedoucím kur-

„Rebel Jan Čoska“ — Kolektiw
Minakatskej viečneje šule 1955

su soudruhem H. Fischerem, měl jsem v kapse podepsanou smlouvu na výměnu materiálu. Podle této smlouvy vydá Ústřední dům lidové tvořivosti v Praze pro žáky svého kursu, pro nejvyspělejší ochotnické pracovníky, dvě lekce německého dálkového kursu a Ústřední dům lidové tvořivosti v Lipsku vydá dvě lekce naše. Vzájemná výměna zkušeností, metod a názorů se nezastaví u jednotlivců, ale bude rozšířena na široký okruh ochotnických pracovníků.

J.M.

JAK SE MI NECHTĚLO DO OPERY

Nu, nechtělo se mi. Pochopte to. Celý den mne lužickosrbští přátelé vozili po „Schwarze Pumpe“, stavbě hnědouhelného kombinátu, který bude po dokončení největší v Evropě. Druhý den jsem měl v půl čtvrté ráno odjízdu do Lipska. A pak... jsem tvor činoherní. Pozvání však nebylo možno odmítnout.

Hrály se dvě kratší opery. „Což Pucciniho Pláše, to nemůže být tak zlé. Dobrou hudbu může člověk vždycky poslouchat,“ řekl jsem si. „Ale potom nějaká moderní záležitost... kdo ví, jaké to bude nezábavné fidlání...“ povzdychl jsem si v duchu.

Klasickou romantickou operu hráli a zpívali v městském divadle v Budyšině stylově, tak stylově, že její romantismus působil krvelačně. Nevycházel hrdince, že nevypadala na půvabnou mladou ženu, kterou hrála. To prý tak bývá, protože při stálém zpěvu sílí hrud'. Ale to, že ona i ti ostatní neustále gestikulovali, jak se to dělalo v operě odjakživa, že přitom zpívali a hráli zřejmě bez onoho elánu, bez kterého se umění stává nezábavným řemeslem, to je už horší — horší, protože se obecenstvo, které právem miluje Pucciniho hudbu, zřejmě nudilo. V přestávce jsem vypil dva šálky kávy (v Německu ji neumějí tak vařit jako u nás), abych jen proboha neusnul při té moderně, které jsem se bál.

Druhá opera byla zpracováním německé pohádky. Čtyři tovaryši ukradli na vandru měsíc. Přinesou jej do rodné obce, kde ho za řádný poplatek z veřejných peněz denně čistí a rozsvěcují. Když zbohatlí umírají, bere si každý z nich svou čtvrtinu měsíce do hrobu. Měsíc ovšem v podsvětí působí takový rozruch, že musí zpátky na zem.

Tuto lidovou pohádku zpracoval hudebně německý skladatel Orff tak vtipně a půvabně, že se co chvíli usměješ. Lidové motivy při scénách vesničanů, ironisující pathos, když se o měsíc, který by měl patřit všem, kšeftuje... rozpustilé scény v podsvětí — to vše je napsáno a složeno s takovou veselou bojovností, že to změnilo nemotorné zpěváky v herce, kteří strhovali své obecenstvo a zapálení účastí diváků, dostávali stále větší elán.

Jsem tvor činoherní. Víím, že nej-

ZAPSÁNO V NDR

Jan Martinec, pracovník Ústředního domu lidové tvořivosti, měl se svou cestou po Německé demokratické republice štěstí, protože se mu podařilo několikrát vyměnit háv oficiálního hosta německých ochotníků za obyčejné šaty turisty, kterého si nikdo zvláště nevšímá; štěstí také, protože se jeho toulky uskutečňovaly v době, kdy se celá Německá demokratická republika připravovala ve velké diskusi na kulturní konferenci Sjednocené socialistické strany Německa, konferenci, která hodnotila dosavadní kulturní práci prvního demokratického německého státu a vytyčovala cestu k socialistické kultuře. Vyzvali jsme J. Martince, aby o tom, co na něho v těchto souvislostech nejsilněji zapůsobil, nikoliv teoretisoval, ale vyprávěl našim čtenářům.

krásnější kulturní dědictví nám není nic platné, jestli mu inscenací nedodáme dodat něco z horkého dechu současnosti. Stejně dobře vím, mluvím-li o činohře, že i nejstarší pohádka může být bojovým přínosem k tomu, co člověka dneška zajímá. V operě, kde nejsem více než divákem — laikem, jsem však na tyto správné zásady zapomněl. Teprve hotové dílo mne vedlo z mých bludů, z nechuti vidět moderní operu.

Můj lužickosrbský hostitel, který je poslancem městského národního výboru v Budyšině a spoluodpovídá za německé budyšínské divadlo, chtěl, abych to, co jsem viděl, hodnotil. Chválil jsem moderní operu. O svých pochybnostech před představením jsem pomlčel. Stydl jsem se a pak — jeden musí přece v cizině reprezentovat!

JAK JSEM UTEKL ZE ŠKOLY

Pracoval jsem jako konsultant na ústřední škole lidové tvořivosti, o níž v tomto čísle referuji. V neděli bylo ve škole volno. „Nejezdí do Lipska, raději se vypoť z té své chřipky,“

přesvědčovali mne němečtí přátelé a dodávali, že budu v divadle zklamán. — „Skrívan“ francouzského autora Anouilha je moderní zpracování látky o Panně Orleánské. „Není to zlé, ale je to daleko méně jasné, než Brechtovo „Vidění Simonky Machardové“, psané na stejné thema.“ Ale já si postavil hlavu a v deset hodin jsem už vstupoval do budovy bývalého říšského soudu v Lipsku. Je v ní dnes Dimitrovovo museum. Prohlížel jsem si tu plakát, tam starý leták. Nakonec jsem vstoupil do nezměněné soudní síně, kde nad lavicí obžalovaných visí obraz Jiřího Dimitrova. Přichází mi na mysl slavná scéna střetnutí Dimitrova s Goeringem, jak ji znám z některých her a z knihy Marie Pujmanové „Hra s ohněm“. Nepozoruji přitom, že vstoupila větší společnost. Někdo pouští magnetofon a najednou zazní Dimitrovův hlas, jeho žaloba z lavice obžalovaných a vztek, bezmocné odpovědi říšského ministerského předsedy Hermanna Goeringa. Není to umělecky upraveno, jsou pauzy v celé věci a magnetofon je starý, takže není vždy všemu rozumět. A přece je to nejmohutnější, nejmělečtější divadlo, jaké jsem za dlouhá léta zažil. Jasnost Dimitrovova odhalení v napjaté situaci, jak ji přináší jen boj o velké myšlenky a velké osudy lidstva, zastihuje vše ostatní, zastihuje i večer výtečně hrané představení hry francouzského dramatika O Svaté Janě.

Ne že by hra neúčtočila na Inkvisici, na mladou dravou anglickou buržoazii, provedení je samozřejmě výtečné. Ale co naplat, myšlenky nakousnuté ve hře Anouilha nejsou vedeny k jasné perspektivě budoucnosti, nejsou nakonec přes všechnu divadelnost jasné a zůstává v podstatě jen zábava a velmi málo skutečného vzrušení. Ze by toto měli přátelé na mysli, když mi řekli, že budu zklamán? Možná. Bude nutné promyšlet to. Rozhodně jsem si však už nepřipadal svým ranním útekem ze školy jako hrdina. Zato jsem netrpělivě očekával den odjezdu do Berlína, kde jsem měl uvidět ve dvou různých divadlech tři Brechtovy hry (mezi nimi i onu Simone Machardovou) a pro konfrontaci s krásami klasického dědictví v největším, nejoficiálnějším a vůbec nej, nej, nej — divadle NDR, v Deutsches Theater, Nathana Moudrého od starého Lessinga. O tom však příště.

Dilia

Československé divadelní a literární jednatelství je instituce mezi ochotníky tak známá, že není třeba její existenci vysvětlovat. Je však třeba zabývat se více její činností, protože právě DILIA je hlavním pramenem, ze kterého čerpají ochotnické soubory dramaturgii. Zatím jsme se vždy spokojovali s konstatováním, že „mohla-li DILIA tu nebo onu hru vydat, je samozřejmě, že ji můžeme hrát“. Mělo by tomu tak být a ve většině případů tomu tak i je. Jsou však i takové hry, které jednatelství vydá a přece nemůžeme souhlasit s tím, že je ochotnické soubory uvádějí na svých scénách. Bohužel, jsou to vždy hry, které vydává DILIA jen pro ochotníky. Žádné profesionální divadlo by je nikdy neuvedlo. Aby se naše soubory seznámily se vším, co pozoruhodného jednatelství vydalo, ale také s tím, co být vydáno nemělo, zavádíme tuto rubriku.

Tentokrát máme před sebou probírku značně bohatou. ČDLJ vydalo řadu sovětských her k 40. výročí Velké říjnové revoluce. Dramatisaci Dostojevského „Bílých nocí“, Čepurinovy „Jarní vody“, Simonovův „Příběh jedné lásky“ (o hře, pro soubory velmi zajímavé, bylo referováno v 11. čísle 1957), pásmo k 40. výročí „Ve východní záti“ (satiru Dychovičného a Slobodského „Na hodinu hypnotisér“, Katajevův „Domek“, Sejfulinové „Virině“, dramatisaci Solochovova románu „Tichý Don“ a další hry. Všechny tyto hry jsou pozoruhodné, zde si však všimneme pouze jedné, která může citelně vyplnit velkou mezeru v dramaturgii souborů zabývajících se operetou. Je to nová opereta I. Dunajevského „Když rozkvetle akát“. Má velmi malé obsazení, dvě dekorace a při zachování klasické formy operety, při plném respektování všech zvláštností žánru, řeší se zde naprosto současně a nijak sche-

matické osobní, lidské problémy, otázky morálky. Hudbu Isaka Dunajevského známe ze sovětských filmů, opakovali bychom se tedy, kdybychom hovořili o její podmanivosti, vtipnosti atd.

Když hovoříme o operetě, je třeba všimnout si hry B. Nádvořníka a R. Morávka. Ta je již méně pozoruhodná. Jmenuje se „Zločin bratří Lumièreů aneb Zavinil to Ponrepo“. Není to sice přímo opereta, ale jak autoři v podtitulu uvádějí vaudeville-fraška, nicméně patří do té sféry her, po kterých soubory volají: hra se zpěvy. Bohužel, je to fraška nabíť všemi starožitnými špílci a proložená velmi slabými písňovými texty. Nejpozoruhodnější na této hře je, že k ní byl vydán hudební materiál, zatím co k vaudevillu A. Gladkova „Věčné mladé historie“ ČDLJ hudební materiál odmítá vydat, s odůvodněním, že se hra málo hraje. Jenže nebude se moci hrát, dokud k ní materiál nebude a tak budeme bloudit v začarovaném kruhu.

A ještě jedna hudební komedie spatřila světlo světa. Možná, že skladatel Rudolf Trinner napsal dobrou hudbu ke své hudební komedii, totéž však není možno říci o textu. Až na málo výjimek, a tyto výjímky vyšly vždy z pera největších mistrů slova, nenapsal nikdo dobrou hru o třech lidech. Ani Trinnerova komedie „Moje žena není anděl“ není výjimkou. Velmi kyčlovitý příběh o muži, který se zamiloval do vlastní ženy v přestrojení, je dosti značně omšelý a nadto je jeho morální vyznění dosti problematické. Není to rozhodně hra současná, jakou se tváří být. Mohla by se odehrát kdykoliv a kdekoliv, vždy a v každém případě

mezi měšťáky. Nemyslím, že touto hudební komedií je vyřešen problém volání po hudebních hrách s malým počtem osob a jednou dekorací.

Vratme se však k činohře. Zde se objevila hra nadmíru potřebná a je třeba jen vzdát díky ČDLJ, že ji vydala. Po Kohoutově „Dobré písni“ jsme marně hledali hru, která by zaujala mladé herce. Takovou hrou je komedie rumunských autorů Virgila Stoenescu a Octaviana Savy „Šestka z mravů“. Opravdu stojí za to blíže se s ní seznámit. Odehrává se v nejvyšší třídě gymnasia v provinčním rumunském městě před nastoupením demokratické vlády roku 1945. V této třídě neomezeně vládne Mišu Felekan, syn fašistického plukovníka. Oslní a podmaní si i dceru bývalého ředitele gymnasia, který se vrací z koncentračního tábora, Marianu Pleșoianovou. Do třídy však vstoupí nový žák Ștefan Vardia. Nastane tvrdý boj. Ștefan Vardia je syn revolucionáře a ví, kdo jsou Felekanové. Chce je odhalit, chce zlomit jejich moc, jako ji musí zlomit všichni, kdo chtějí nastolit v Rumunsku nový život. Podaří se mu dostat třídu na svou stranu, odhalit toho, kdo udal ředitele Pleșoiana, a ukázat správnou cestu těm, kteří se nechali slepě vést. Hra je přímo nabita humorem, mládím a je nadmíru napínavá. Postavy jsou živé, bezprostřední a s vážnou situací se vyrovnávají tak, jak se s ní dovede vyrovnat jen mládí. Hra má pouze 16 osob a jednu dekoraci. Je přístupná všem souborům a jako stvořená pro soubory mládežnické, které neustále volají po vlastním repertoáru.

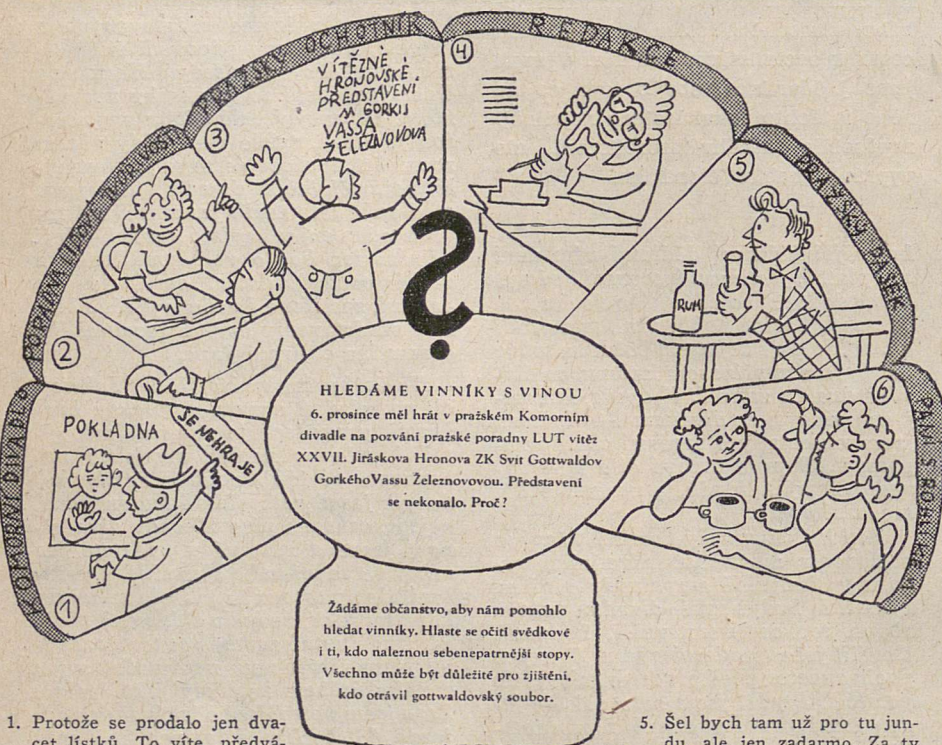
Pro velmi vyspělé soubory nabízí ČDLJ v této probírcce filosofickou veselohru Georga Büchnera „Leonce a Lena“. Je to hra nevšední, ale vyžaduje velmi pečlivý rozbor a velmi vyspělé herce. Vyspělým souborům se nabízí také nový překlad Balzacova „Mercadeta“, který vyšel nyní pod názvem „Spekulant“.

Z her starších autorů, většinou opomíjených, stojí za zmínku Bozděchův „Baron Goertz“, Kolárův „Primátor“ a Sablinův „Paleček, šašek krále Jiřího“, méně již „Neznámá pevnina“ B. Vítkové-Kunětické. — Pak zde máme ještě dvě hry, které jsou vydány se zřejmým úmyslem pomoci ochotnické dramaturgii, respektive vyhovět volání některých souborů. Nad první z nich se pouze pozastavíme. Je to komedie F. H. Arguse „Každý má něco“. Je to hra současná, autor v ní chce řešit problémy současných lidí, ale ať se snaží sebevíc, nic nevyřeší. Nabral si několik problémů (manželství, přerušování těhotenství, odpovědnost za člověka atd.), ale každý ten problém stojí sám o sobě a autor je slepuje tím, že pohybuje postavami jako figurkami na šachovnici. Při tom se ve hře vůbec nic neděje. O všem se pouze mluví. Jde-li vůbec hovořit o konfliktech, jsou zcela mimo hru.

Druhá hra klade otázky mnohem hlubší. Proč ČDLJ vydalo Wernerův „Červený mlýn“? Autor v předmluvě ke knižnímu vydání píše, že hra při své premiéře v době fašistické okupace měla nesmírný účinek. Je to zcela možné. Obecenstvo si ji vyložílo po svém. Vidělo v ní jinotaj. My však v ní jinotaj vidět nemůžeme. Její myšlenka je zcela jednoznačná a pro to, o co usilujeme — škodlivá. Zejména na vesnici, které je tato hra především určena, nemůže způsobit nic dobrého. Otázka je velmi jednoznačná: Chceme budovat jednotná zemědělská družstva nebo obnovovat Červené mlýny?

Přes několik nedopatření a chyb, které se v probírcce hrami vydanými ČDLJ ukázaly, je třeba říci, že většina her vydaných v posledním čtvrtletí 1957 by měla najít pevné místo v dramaturgii ochotnických souborů.

V. Sochorovská



1. Protože se prodalo jen dvacet lístků. To víte, předvánoční návštěvnícká krise.
2. Opravdu nevim. Já jsem to přece dala do všech novin a pozvala všechny pražské soubory!
3. Stejně to vyhráli jen kvůli repertoáru. Do soboty mám prodáno 20 lístků na naše představení U pokladny stál —

a ještě budu podporovat konkurenci!

4. Já nevim, že vždycky přijedou, když je v Praze spousta premiér. Ostatně nechápu, proč vůbec v Praze hrají ochotníci, když to máme tolik profesionálních divadel.

5. Šel bych tam už pro tu jundu, ale jen zadarmo. Za ty peníze si dám ale radši fitřana.

6. Jak je na plakátě něco, co končí -ij nebo -ovová, tak automaticky nejdu. Jednou jsme se takhle napálili, šli jsme na Šest zamilovaných, a oni se tam tahali o nějaký prapor.

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA



Fr. Bareš v roli revírníka Holle z *Mahenovy hry Nebe, peklo, ráj*

PRAHA. Na sklonku listopadu uvedl divadelní soubor n. p. Divadelní služba v divadle Máj hru J. Mahena *Nebe, peklo, ráj*. Tato hra, která byla nastudována k 75. výročí narození autora, nebyla hrána na českých jevištích již řadu let. Soubor, který je teprve na počátku své činnosti, neměl snadný úkol, ale vyrovnal se s ním celkem čestně. Jeho představení umožnilo důstojnou vzpomínku na jednoho z našich předních dramatiků minulosti.

—ar—

HAVÍŘOV. Bohatou divadelní činnost vykazuje soubor ZK Bytostav. Současně hrají pro dospělé Zeyerovu *Starou historii* a pro děti *Popelku*, připravují Kubátové úspěšnou hru *Jak přišla basa do nebe* a pro malé *Moudrého zlatníka*.

★

KANICE. Kaničtí ochotníci uvedli v pečlivém nastudování Nušičovu veselohru *Paní ministrová*. V hlavních rolích vynikli Ž. Petlačová, A. Stará a L. Langr. Úspěch by měl souboru postavit před oči samozřejmou povinnost přihlásit se do celostátní soutěže.

★

BOSONOHY. Můžeme se pochlubit, že náš divadelní kroužek již od roku 1952 hraje pod vedením učitelky J. Vávrové představení pro děti. Uváděli jsme zdramatisované pohádky B. Němcové, ale nebháli jsme se dětem zahrát i *Kvapila*, *Zeyera*, *Jiráskův Pan Johanes* byl naší poslední loňskou inscenací. Hráli jsme podle Mistrova přepisu hry pro loutky — nikoli však s loutkami, nýbrž s dětmi a mládeží. Největší radost máme z aktivního spolupůsobení našeho dětského obecnstva při představeních.

A. Špaček

BOZKOV. Ochotnické divadlo má v Bozkově dlouholetou tradici. Již z roku 1775 jsou zde záznamy o divadelní činnosti. Tradice byla silce na čas přerušena světovou válkou, ale v roce 1955 byl kroužek znovu vytvořen a dosáhl pod vedením D. Doubka a V. Ohrabky slušných výsledků. Na okrese působí 42 souborů — bozkovská osvětová beseda se řadí mezi nejlepší z nich. Za své největší úspěchy pokládá soubor inscenace Zeyerovy hry *Radúz a Mahulena* a *Schillerovy Úklady a láska*. Dobrým přínosem je kroužek mládeže, v němž se vychovává dorost souboru.

★

ZBÍROH. V minulém ročníku časopisu jsme se zmiňovali o Fr. Frýdovi, který s hrou *Liščí hora* zvítězil v soutěži lidových autorů Plzeňského kraje. Na sklonku roku jsme pak viděli premiéru jiné Frýdovy práce, nazvané *Věčný plamen*. Uvedl ji soubor ZK Zbirovia ze Zbirohu, kde autor žije. Je to již jeho starší hra, o jejíž uvedení se zajímala některá oblastní divadla, ale neustále je odkládala, prý pro přílišnou nákladnost inscenace výpravné a komparsové epopeje o Spartakovi. Ochotnický soubor se těchto potíží nezalekl a i když nemohl hře dát důkladnější znalost zvyklostí římského života, bohatší výpravu a v dvaadvaceti rolích (mimo kompars) vyrovnané a zkušenější herce, dal jí veliké zenčení pro spartakovský ideál neutuchající revolty proti tyranům, za svobodu, za lidskou rovnost. Ani Spartakovou smrtí nekončí boj porobených. Boj římských otroků s bohatými patricií bude v dalších stoletích a tisíciletích nabývat nejrůznější formy, bude se odehrávat na nejrůznějších dějištích světa, ale vzpomínka na Spartaka „bude žhnout jako věčný plamen v mysli všech utiskovaných a jednou zažehne požár...“ — Bohaté thema Spartakovy revolty a porážky rozvrhl autor do šesti obrazů, při čemž ústřední pozornost věnuje rozporům v Spartakově vojsku, sráží Spartakova ideálu státu bez otroků a pánů s „revolucionáři“, jejichž cílem je nahrabat si kapsy a stát se z otroka otrokářem. Čtvrtý obraz, v němž tento konflikt vrcholí, je napsán nejzdařileji. I v ostatních obrazech to



Livie (Frýdová) a Spartacus (Hrdlička) ze hry F. Frýdy *Věčný plamen*. Hrál soubor ZK Zbirovia Zbiroh

místy zazvoní opravdovým dramatickým talentem, na příklad ve scéně bezejmenného otroka v závěru hry nebo v obratně exponované patricijské společnosti prvního obrazu. Zato zvláště v pátém obrazu, kdy Spartakus umírá a jeho věrní se odhodlávají k dalšímu boji, to zašustí papírem a vnučí myšlenku, zda celý obraz není zbytečný. Hře by bylo jistě možno ledacos vytýkat, ať už ve stavbě či v poněkud jednostranné charakteristice postav (Spartakus), jejichž vývoj by se neměl odehrávat za scénou (Theonom), ale to není na Frýdově práci to podstatné — podstatný je jeho nepochybný dramatický talent, který by se ve spolupráci se zkušeným dramaturgem a kolektivem profesionální scény jistě rozvinul a dal mu to, co už mu mateřský ochotnický soubor při nejlepší vůli dát nemůže. Najde se taková scéna? — Zbirovští ochotníci zasluhují za inscenaci rozhodně pochvalu. Věnovali jí velikou péči a hlavně — nebáli se riska, které vždycky nutně nese s sebou uvádění novinek málo známých autorů. V zkušené režii A. Knappa zaujali nás vyspělou hereckou technikou zvláště J. Jedličková v roli Flavie, K. Soukup jako Ganikus a představitel Spartaka J. Hrdlička. Za zvláštní zmínku stojí vzorné zbirožské premiérové publikum — dlouholetá a repertoárově náročná činnost ochotnického souboru nezůstala v Sládkově rodišti bez výsledků. Soubor překonal, jak se zdá, jistou krizi a stagnaci minulé sezóny a jeho dalšímu rozvoji nic nestojí v cestě.

—en—

FRENŠTÁT p. R. — Okresní poradní sbor pro divadlo se může pochlubit několika pěknými úspěchy. V loňské sezóně soutěžilo 20 ochotnických divadelních souborů z celkového počtu 24, z nichž je 18 souborů kategorie A, 4 soubory B a 2 soubory C skupiny. (Okres má 21 obcí!) V jedné z nejmenších obcí okresu, v Borodovicích, kde mají nejlepe vybavené jeviště po frenštátské scéně, byl na závěr soutěže dobře zorganizován okresní divadelní festival A souborů, z něhož vítězně vyšel soubor z Ostravice. Jako příprava na novou sezónu proběhlo v červnu v Okresním domě osvětě Frenštát základní divadelní školení, v němž po 3 neděle přednášel 40 ochotníkům režisér B. Křanovský. Soubory se s chutí pustily do nové práce a zapojily se též velmi čestně do oslav 40. výročí Velké říjnové revoluce. Divadelní soubor Ondráš ze Pstruží pozdravil toto výročí vzpomínkovým pásmem, které uvedl 30. listopadu na svém nově upraveném jevišti. Cílý soubor MÍR při OB Bilá-Baraně nastudoval hru Alexeje Arbuzova *Dům na předměstí*, kterou ve svém kulturním stánku v horách slovenského pomezí s úspěchem sehrál 17. listopadu. Na závěr Měsíce přátelství připravila OB Lichnov drama K. Simonova *Příběh jedné lásky* a frenštátský soubor DAR literárně hudební pásmo *Setkání s básníkem*, na němž o setkání se sovětským básníkem Leonidem Martynovem vyprávěl básník J. V. Svoboda z Prahy.

BRODCE. Soubor „TYL“ tělovýchovné jednoty Sokol v Brodcích nad Jizerou uvedl s velkým úspěchem báčorku Marie Kubátové „Jak přišla basa do nebe“. Ochotníci z Brodců v této hře dokázali, že přistupují k ochotnické práci odpovědně a že dovedou při představení vytěžit ze hry všechny prvky, ať komické či vážné, které do ní autorka vložila. Režijní pojetí a výprava skloubila text v jednotný celek, který odpovídá lidové představě, z nichž autorka při psaní své hry vycházela. Podíl se tedy na úspěchu ochotníků z Brodců stejnou měrou vtípně a živě napsaná hra, která jen občas postrádá nutný dramatický spád (tento nedostatek však plně vyvažuje vtipem řeči a situací na jevišti), a režie, která



M. Kubátová: Jak přišla basa do nebe. Na snímku M. Steimar jako Tuláček (soubor Tyl v Brodcích)

dovedla spojit hru v jednotný celek a sladit výkony všech účinkujících. Z těch snesou přísné měřítko zejména postavy Josefa Tuláčka, basisty, kterého hraje M. Steimar, dále Józsa V. Jonáše ml., Anče J. Dvořákové a mnozí další, jejichž ochotnická činnost má poctivé jádro a jejichž výkon prozrazuje, že jí věnovali mnoho poctivé práce, času i chuti. Odměna za vynaloženou námahu se dostavila. Soubor po úspěšných představeních v Brodcích nad Jizerou a po vystoupení v Benátkách nad Jizerou vystoupil v prosinci na scéně městského divadla v Mladé Boleslavi.

T. G l ü c k a u f

★

UHERSKÉ HRADIŠTĚ. Okresní poradní sbor pro divadlo spolu s Domem osvěty v Uh. Hradišti vydává pro soubory svého okresu čas od času cyklostylovaný časopis „Našim ochotníkům“, který má pestrý obsah. Ochotníci jsou v něm informováni hlavně o průběhu soutěže okresní i krajské (skupina A a B — nezapomíná se však ani na vyšší soutěže), najdou v něm seznamy nově vydaných her, zprávičky ze souborů, hodnocení některých představení, zprávy ze schůzí poradního sboru, v říjnovém čísle byl článek přímého účastníka XXVII. Jiráskova Hronova,

člena poradního sboru a režiséra vítězného souboru skupiny A M. Zlámalíka atd. V článku červencového čísla, v němž se hodnotila úspěšná první okresní přehlídka, se říká: „...považujeme minulou sezónu za úspěšnou a proto si po dobrém díle můžeme šťastně vydýchnout. Ale jen vydýchnout — a potom plivnout do dlaní a dát se s novou chutí do nové práce v sezóně a v soutěži 1957—58.“ — Bohužel, zdálo se nám v poradním sboru, že toto vydýchnutí bylo poněkud dlouhé a hluboké. Blížil se kvapem podzim, večery se dloužily, ale pořád jsme neměli žádných přihlášek do soutěže. To nás znepokojovalo. V poradním sboru jsme „zpytovali svědomí“ a zkoumali příčiny. Vždyť loňská okresní přehlídka a celý průběh soutěže byl úspěšný, na okresní konferenci a v časopisu jsme soubory se soutěží seznámili, se členy i vedoucími mnohých souborů jsme hovořili. V čem to tedy vězí? — Odpověď přinesl konec listopadu. Soubory začaly ožít. Zpoždění snad zavinilo nepříznivé letní počasí, které prodloužilo žně i podzimní zemědělské práce; možná čekaly soubory také na vyřešení ochotnické organizační otázky — kdož ví. Touha sdružovat se za dlouhých večerů ke společnému nácviku, k prožívání zajímavých osudů v divadelních hrách a vědomí odpovědné práce pro naše diváky překonaly všechny překážky. První se přihlásil soubor OB z Kunovic se hrou V. Štecha Třetí zvonění. Neudělal-li nám patřičnou radost výběrem hry, potěšil nás aspoň vtipným textem plakátu. Trochu nám rozjasnil líce svým výběrem soubor OB ze Zlechova Goldoniho Mirandolinou. Potěšil nás však teprve soubor Mahen OB z Polešovic — loňský vítěz skupiny A a letošní účastník skupiny B — Solodarovým Šefíkovým sadem. Škoda jen, že v tomto souboru bylo nutno vyjasnit si některá nedorozumění mezi členy, aby s chutí společně v práci pokračovali. A potom přicházely další přihlášky. Soubor RK Moravolaku n. p. ze Starého Města chystá maďarskou hru se zpěvy Liliomfi. Stojí za zmínku, že tyto ochotníci sehráli v Měsíci československo-sovětského přátelství k výročí VŘSR jednoaktovky A. P. Čechova: Medvěd, Slzy, které svět nevidí, Chameleon a Chirurgie. Podle úrovně Medvěda, kterého jsem viděl na pohostinském vystoupení v nemocnici pro pacienty, dá se soudit, že soubor se svou svědomitostí a plní může být v soutěži úspěšný. Přihlásil se i druhý soubor skupiny B — OB Jalubí s Molièrovou komedií Měšťák šlechticem. Dále má v úmyslu sehrát operetu Děvče z předměstí. Po loňské úspěšné Noře H. Ibsena a Jiráskově Lucerně bylo by vhodné zařadit hru některého současného autora. V souboru OB Podolí přemýšlejí o Stehlíkově Selské lásce, vítězné hře loňské okresní přehlídky. Slibný začátek dovršili ochotníci z Uherského Hradiště, kteří v minulé sezóně prožívali údobí roztržitosti a nedorozumění. Před dvěma lety byly v Uherském Hradišti dva soubory B. V minulé sezóně musely být ze skupiny B vyřazeny, protože nesehrál ani jeden z nich soutěžní představení. Následovalo letní období hledání cesty ke vzájemnému porozumění a sloučení. V červenci 1957 bylo docíleno sjednocení souborů ZK SPP, ZK Hradišťan a RK OÚNZ v jediný soubor, nazvaný Souborem Kar-

la Čapka ZK SPP. Pravda, někteří zavrželi maloměstáci odpadli, někteří se vrátili, ale jádro zůstalo zdravé. A začíná se „z gruntu“ ve skupině A. Byl stanoven dramaturgický plán, který zahrnuje tyto hry: Karel Čapek: Loupežník, J. Vitkovský: Dům u doktorů a V+W: Balada z hadrů. Tento článek je psán koncem listopadu 1957, těsně před premiérou Čapkovy Loupežníka. A bezprostředně před zhlédnutím vůbec prvního soutěžního představení na okrese. V tomto slibném podzimním začátku doufáme, že v době, kdy bude článek uveřejněn, můžeme prohlásit: Soutěž běží na plné obrátky hlavně ke spokojenosti našich diváků. — rej-

★

MALENOVICE. „Tyl“, divadelní soubor osvětové besedy v Malenovicích, okres Gottwaldov, dovršil na sklonku minulého roku čtvrtstoletí trvání. Jeho počátky (1932) spadají do rušné doby veřejného života v Malenovicích, kdy politická roztržitost, vedoucí k stranické nevraživosti, zasahovala rušivě i do života asi tučtu spolků. V té době se poukouselo o úspěchy na divadelních prknech s větším či menším zdarem 5 příležitostných souborů: Sokol, Orel, FDTJ, Sbor dobrovolných hasičů a Živnostenský dorost. A tu vzniká nový, samostatný divadelní spolek. Vedení jsouce opravdovou láskou k divadlu, chtěli zakladatelé „Tyla“ čelit této nehospodárnosti silami zřízením neutrálního, samostatného spolku divadelního, který by měl za úkol pěstovat výhradně dramatické umění jako svou hlavní činnost. Jejich snahou bylo soustředit dobré divadelní talenty pod jednotným vedením, zkvalitnit jejich práci, zřehodárnit provoz — zkrátka dát Malenovicím jedno dobré divadlo. Bohužel snahy zakladatelů Tyla nebyly pochopeeny a spolek se musel probíjet trnitou cestou nepřízně, osočování ba i denuncování činovníků. Leč zdravá myšlenka zvítězila a spolek po počátečních obtížích a nesnázích, po překonání všech úskalí a nástrah houževnatou a poctivou prací svých členů vešel v život a záhy zařadil se mezi kulturní spolky na významné místo. Zakládajících členů bylo 21, během roku vzrostl jejich počet na 74. Prvá představení se konávala v bývalém Dělnickém domě (dnešním Tylově divadle), pak se hrávalo divadlo i v Lidovém domě. — Zkoušky tehdy bývaly v hostinci Podskalí. V roce 1939 zakoupil spolek Dělnický dům za 92 000 Kčs. Tím se mu dostalo vlastního, byť nevyhovujícího stánku. Je přirozenou věcí, že nutné opravy budovy, která sloužila jako tělocvična, úprava jeviště, úrokování a umořování dluhu, jakož i provoz celého podniku vyžadovaly ročně vysokého nákladu. Avšak nedostatek finančních prostředků byl vyvážěn úžasnou obětavostí členů, jejich láskou k divadlu, každodenní prací, peněžními půjčkami a pod. A jedině tímto způsobem a za přispění části místního i okolního obyvatelstva podařilo se zmocit všechny potíže. Dělnický dům byl přezván na Tylovo divadlo. Byly provedeny nutné nákladné opravy, přístavba a zlepšení vnitřního vybavení. Zlepšeno elektrické osvětlení, zaveden vodovod a v poslední době instalováno plynové topení. Hlediště bylo v posledním roce vybaveno sklápecími sedadly. Po válce se spolek začlenil do

osvětové besedy jako její velmi aktivní složka. — Prvním představením byla Noc na Karlštejně, posledním v prvním čtvrtletí Paní Marjánka, matka pluku. Za 25 let svého trvání uvedl na scénu 148 her ve 313 představeních. Z významných her jmenujeme tyto: Pasekáři, Velbloud uchem jehly, Polská krev, Jízdní hlídka, Jánošík, Karel Havlíček Borovský, Dítě, Bílá nemoc, Matka, Jiříkovo vidění, Jos. Kajetán Tyl, Otec, Perly panny Serafínky, Radúz a Mahulena, Maryša, Paličova dcera, Strakonický dudák, Úsměvy a kordy, Fidlovačka, Lucerna, Naši furianti, Zvíkovský rarášek, Paní mincmistrová, Kolébka, Lesní panna. — Spolek uspořádal celou řadu zájezdů do bližšího i vzdálenějšího okolí. U příležitosti zemědělské výstavy v Praze v roce 1947 byl vybrán ze 2 moravských spolků jako nejlepší z venkovských a provedl v Praze představení Mikuláš Dačický z Heslova. V roce 1955 i 1956 probojoval se do krajské divadelní soutěže na divadelní festival v Luhačovicích. Podařilo se mu získat do svých řad mládež. — Jubileum bylo oslaveno slavnostní valnou schůzí a divadelním představením. Spolkový život za 25 let byl znázorněn na výstavce, vkusně aranžované v Tylově divadle. Připravuje se vydání almanachu a dokumentárního barevného filmu. Dnes patří Tyl — divadelní soubor OB v Malenovicích, k nejstarším a nejlepším souborům v okrese.

★

PRAHA. ZK Tesla Holešovice uvedl na sklonku minulého roku hru Petra Zvona Tanec nad plácem. Hra je dílem předčasně zesnulého slovenského divadelního kritika dr. Vladimíra Sýkory, který s Tancem nad plácem vystoupil pod pseudonymem na veřejnost po prvé v literární soutěži roku 1942. V témže roce talentovaný autor zemřel ve věku 29 let. Za okupace se objevila hra na několika slovenských jevištích, představující příznání k pozitivním hodnotám lidského života v protikladu k tehdejší antihumanistické koncepci t. zv. slovenského státu. Dodnes zůstává hra výmluvným svědectvím humanismu moderní slovenské literatury, proto je na programu činohry

bratislavského Národního divadla a byla uvedena i profesionálním divadlem v Českých Budějovicích. Představení Tesly bylo asi prvním českým ochotnickým provedením této hry. Díky pečlivé režii Fr. Maška a vyrovnaným hereckým výkonům vyzněla ochotnická premiéra uspokojivě. S.J.

★

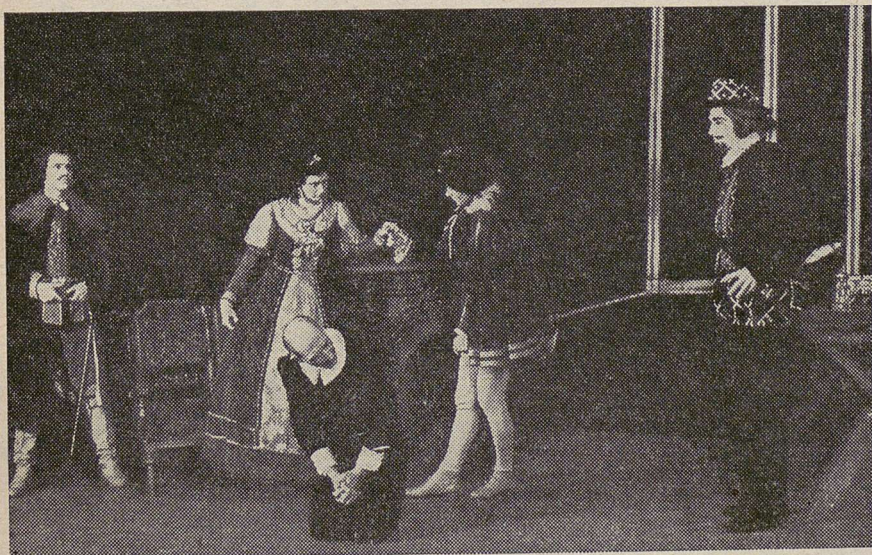
DRAHOTUŠE. Jediná pohostinská hra! Tak oznamovaly plakáty divadelní představení Pražského okružního souboru, Ignáta Hermanna „Vdávky Nanynky Kulichovy“. Kdo provedl dramatisaci, jsme se z plakátu ani z programu nedověděli. Dále jsme četli, že hrají „em. členové pražských divadel“. A to bylo něco pro milovníky divadla! Každého lákala „půvabná staročeská veselohra o 4 dějstvích“ i pražští herci. Ochotníci hostům zapůjčili scénu, rekvizity, nábytek a vše, co k divadelnímu představení patří. Nadešel očekávaný den 20. listopadu 1957. Večer u pokladny rušno a zájem o lístky velký. Po malých technických obtížích se světlem se opona rozevřela a představení započalo. — Scéna celkem uspokojila. První dojem byl tedy dobrý. Někoho rušil nočník pod postelí, jiné zase obveseloval. Říká se, že na scéně mají být jen ty věci, které ve hře hrají. „Tož“, řekl jsem si, „bude junda, nočník jistě hraje“. A skutečně v jedné scéně, pro zvýšení veselosti, si herci s touto rekvizitou pohráli. Ale to je detail. My jsme také četli program, ve kterém bylo m. j. uvedeno rčení Stanislavského: Prostěti, lehčeji, výše, veseleji... A dále: „vyjasnění problematiky lidových her je jedním z velmi naléhavých kulturně politických úkolů v našem divadelnictví. Nesmíme zapomínat, že právě lidová hra je jednou ze široce oblíbených forem a že na dobrou veselost, vtip a srdečný humor čekají miliony diváků“. V provedení hry jsme však bohužel viděli a slyšeli jen málo z toho, co režisér hry napsal do programu. Nedá se upřít, že se herci snažili hrát prostě, snažili se i o lehkost. Jakápak lehkost, když téměř všechny postavy „lovily“ slova ze zákulisí? Výše? Sotva bychom se dostali výše s repertoárem druhu Vdavek Nanynky Kulichovy.

chovy. A veseleji? Ano, ale ne veselostí samoúčelnou a špílci, které mají diváka rozesmát za každou cenu. Z celého provedení však jsme my, ochotníci, měli dojem, že pražští herci trochu podcenili úroveň vesnického diváka. I vesnický divák dnes žádá, a od profesionálních herců tím více, aby splnili na scéně ty nejzákladnější požadavky na znalost textu a jevištní dikci, o výběru repertoáru ani nemluvě. Nelze naprosto tvrdit, že představení Vdávky Nanynky Kulichovy přineslo něco dobrého divákovi a že by vůbec mělo co říci dnešku. Měli bychom tedy jedno přání: příště více odpovědnosti k vesnickému divákovi!

Cyril Bláha

★

PRAHA. V únoru uplyne sto padesát let od narození Josefa Kajetána Tyla. Prozaťm se však zdá, že se tato skutečnost neodráží na jevištích našich ochotnických divadel tak důstojně, jako při loňském tylovském jubileu. Na Tyla se nějak zapomíná — a to není zjištění právě radostné. Tím spíše je užitečné a nutné připomenout na těchto stránkách průkopnický čin Jiráskova divadla ve Vršovcích, které počátkem listopadu uvedlo Tylovo romantickou tragedii „Čestmír“. — „Čestmír“, jedno z prvních Tylových dramát, napsaný a provedený po prvé roku 1835 ve Stavovském divadle (s Tylem v titulní úloze), je dnešním divákům v jevištní podobě takřka neznám. Loňského roku jej objevilo Slovákcké divadlo v Uherském Hradišti. Uvedlo „Čestmíra“ v podnětné dramatické úpravě Rudolfa Žáka, která drama očistila od jazykových archaismů a výrazů pro dnešního diváka nesrozumitelných i nezvyklých, zkrátala přebujelý text romantické tragedie a upravila jí tak cestu na moderní jeviště. Lze jen litovat, že se tato hra až dosud neobjevila na dalších scénách a vršovickým ochotníkům patří dík za její znovuvedení. Tylův „Čestmír“ totiž dodnes uchvacuje psychologicky bohatou kresbou ústředního hrdiny, tragickým příběhem ctižádostivce, zasazeným do bojů Neklana s Vlastislavem, i svým hlubokým mravním pathosem. Drama, zbavené romantického nánosu a dobových zvyklostí, které dnes pocítujeme jako přítěž, může promluvit i k dnešním divákům velmi naléhavě, a mluví-li program Vršovických o „Čestmírovi“ jako o dramatu „vpravdě shakespearovském“, není to nadsázka příliš přehnaná. — Souboru Jiráskova divadla se podařilo dokázat, že Tylovo drama je skutečně živé a aktuální. Vršovičtí se nedali strhnout pathosem hry. Šli především za charaktery postav a podařilo se jim vytvořit několik plastických typů. Režie (M. Kubín) vedla herce především k jednoduchému, nepathetickému gestu i projevu a ústředním motivem své koncepce učinila výrazný typ Čestmíra. Režisér našel dobrou oporu v Čestmírovi M. Kučery. Kučera vytvořil Čestmíra jako vášnivého ctižádostivce, který si dovede lehce omluvit odpadlictví, útek od jedné ženy k druhé, který se ve vleku osobních zájmů potácí z extrému do extrému a nakonec se láme ve vědomí viny. Byl to



Záběr S. Juhana z české ochotnické premiéry hry Petra Zvona Tanec nad plácem



Věštka Bohuše (V. Poustevská)
z Tylova Čestmíra. Snímek Baptista

především Čestmír bojovník, herecky silnější ve vyváženém hlasovém projevu než v křečovitém gestu, přesvědčivější v bojovním vznětu i v touze po míru než v náhlých návalech lásky. Ostatní se soustředili na dominantní rysy Tylových postav a zůstali u poměrně jednostranných charakteristik. Robustní Vlastislav K. Langeho, fanatický Kruvoj F. Buřila, požitků i krve lačný Luděk V. Hejdy a místy až příliš změkčilý Neklan J. Vocolky byli nejvíce právi Tylovým postavám. Méně výrazné byly postavy ženské. Není ovšem dost jasné, proč se Vršovičtí snažili proměnit toto vzrušující drama v patheticky vyprávěnou báj, když jejich koncepce, vyjádřená v programu, i styl Tylovy hry tomu neodpovídá. Vyšperkovali mezihry písněmi z báje o Čestmírovi. Dodatečné písně však přímo nekomunikují děj, narušují jeho stavbu (tím spíše, je-li použito textů již hotových a neúprosně do dramatu dosazených) a působí jako cizorodá složka, zvláště jsou-li doprovázeny hudbou, která svou moderní melodikou neodpovídá duchu Tylovy hry. Totéž platí i o písních Radovanových. Tudy cesta k básnickému dramatu nevede, i když jsou písně dobře zazpívány. Další slabinou byl kolektivně aranžovaný sbor, recitující jeden a týž výkřik souhlasu či odporu jedním tónem, jedním hlasem, jedním gestem, nehledě ovšem k různým slabůstkám v menších rolích a v technickém vybavení. Také snad není zapotřebí hrát tuto hru za tylovou opou (nadto na několikrát sešívanou). Ale to vše je poměrně málo proti tomu, co Vršovičtí přinesli svou inscenací dobrého. Dokázali znovu životnost Tylova takřka neznámého díla. To je výsledek přes všechny nedostatky radostný a podnětný. Dramaturgický primát Vršovickým nepatří, ale jejich odvaha, spojená s cílevědomou prací, si zaslouží následování. — A nakonec poznámku z jiného soudku: programový článek Vršovických o Tylovi by ve své první části nemusel tak bezostyšně využívat článku, otištěného loni v Lidové demokracii (11. 7. 1956). Cituje se tu takřka přesně, ovšem bez udání

pramene. To snad Vršovičtí nemají vlastních slov o svém vztahu k Tylovi a o jeho významu? Gm

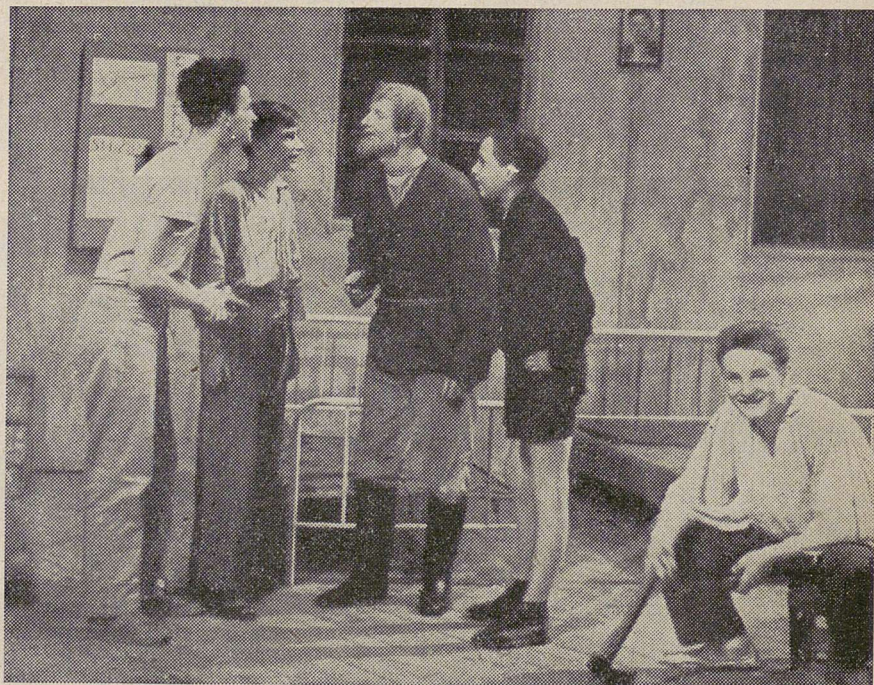
★

PROSTĚJOV. Tricetileté jubileum založení ochotnického divadla „Hanácké obce“ v Prostějově zastihlo jeho členy v plné a obětavé práci. Neděli co neděli zajíždějí do svých „štací“ na vesnicích a plní tak nejkrásnější poslání ochotnického divadla: přinášet krásu mluveného slova i do těch nejzapadlejších vísek. Není proto divu, že dvě až tři hry se udrží na repertoáru celé dva měsíce a někdy i déle. Sledujeme-li dramaturgii tohoto souboru v jeho tricetileté činnosti, zjistíme, že si udržuje vzácně jednotnou linii a vybírá, úměrně k možnostem ochotnického divadla, hry nejvyšší náročnosti. Bylo to možné proto, že v samých začátcích tohoto divadla se sešli lidé, kteří měli nejen nadšení a chuť do ochotnické práce, ale i nadání herecké a režisérské a široký rozhled literární i divadelní. A co víc: dovedli si vychovat mladou generaci ochotnických herců, kteří už dnes vytvářejí plnokrevné a životné jevištní postavy. Je však paradoxem ochotnického divadla, že jeho mladí odchovanci často přecházejí k divadlu profesionálnímu. Je to ztráta a zároveň i vyznamenání. F. Frýbort, duše divadla Hanácké obce — o němž nositel Řádu práce Rudolf Deyl st. jednou prohlásil, že by měl být po smrti rozemlet na jemný prášek, který by byl podáván profesionálním divadelníkům jako kouzelný lék, který by stimuloval jejich uměleckou invenci — spojuje v dramaturgickém plánu, na němž se podílí i členové souboru, umělecké hledisko s posláním a tradicí ochotnického divadla. Zařazuje nejen české klasiky a nejlepší autory vůbec, ale i hodnotná díla světového dramatu. Škoda jen, že v repertoáru už nenacházíme klasické operety. Operetní soubor divadla Hanácké obce se za oku-

pace „rozpadl“ a po osvobození už nebyl obnoven. Hanácká obec však nepominá ani na ty nejmenší a každý rok uvede dvě až tři pohádkové hry. A je nutno podotknout, že tato činnost není nikterak okrajová. Z každé premiéry pohádkové hry pro děti dýchne na nás poctivá práce a vědomí, že dětský divák je stejně náročný jako dospělý. Vidíme to už z výpravy těchto her, které dokazují, že i za minimálních finančních prostředků lze na jevišti vykouzlit půvabné scény. Poctivá, obětavá a úspěšná práce souboru Hanácké obce v Prostějově byla v roce 1946 odměněna v Hronově 3. cenou za inscenaci Čapkovy hry RUR. Tento úspěch a zdařilá „Maryša“, uvedená k 30. výročí Hanácké obce, ukazují, že soubor bere mnohdy posmívanou ochotnickou práci vážně a dělá ji dobře. Do dalších třicetky přejeme jim hodně dřiny, úspěšných inscenací a krásných rolí. jš

★

MARIÁNSKÉ LÁZNĚ. Scéna mladých při Kulturně společenském středisku v Mariánských Lázních nacvičila k 40. výročí Velké říjnové revoluce Makarenka-Stehlíka „Začínáme žít“. Hra byla provedena v Mariánských Lázních a reprisována v Hamrníkách a v Dolním Žandově pro tamní osvětové besedy. Znovu se ukázalo, s jakou chutí pracují mladí lidé na této nestárnoucí hře. V režii J. Henzla bylo předvedeno ukázněné představení, srozumitelně vyjadřující ideály makarenskovo výchovy. Celý kolektiv se pečlivě připravil pročením Pedagogické poemy a prostudováním historické doby jejího děje. Přes těžkosti, které se během studování hry vyskytly — onemocnění, předsazování rolí — měla představení pěkný ohlas. Scéna mladých připravuje nyní hru V a W „Caesar“ a pro děti hru K. Maška: „Kluci, hurá za ním!“ Zúčastní se STM a celostátní soutěže v II. repertoárové skupině. -jl-



A. S. Makarenko - M. Stehlík: Začínáme žít. Snímek R. Chlumeckého z inscenace mariánskolázeňského souboru

Skončivše letmou procházku dějinami světového dramatu, vracíme se dnes do století klasického středověku, abychom znovu prošli celou tu dlouhou cestu, tentokrát po půdě domácí. Bude se málo podobat té minulé, protože dějiny českého dramatu nekorespondují s vývojovými etapami dramatu světového, neznajíce především jeho renesanční či barokní vrcholení. Jen prvá kapitola této historie je nedílnou součástí západoevropského divadelního vývoje: včleňuje se do něho významným a osobitým dílem. Jak známo, byl tento kulturní rozmach lucemburské doby zastaven bouřemi husitskými. Co následuje, to jsou čtyři století přešlapování na onom prvním a posledním vývojovém bodě: dramatisace tak či onak náboženské a žánrové kratochvilnosti středověkých farsí. Až devatenácté století začne střemhlav dohánět, co bylo zameškáno.

Ale zatím jsme ve století čtrnáctém, na jehož počátku stojí vražda posledního Přemyslovce, krále Václava III., a na jehož konci už se blýská posledními přípravami k vystoupení Husova a jeho revolučním důsledkům. Století Jana Lucemburského, Karla IV. a Václava IV. Století sochařů Matyáše z Arrasu a Petra Parléře, století mistrů deskové malby, která znamená vrchol soudobého středoevropského výtvarného projevu. Století kulturní aktivity, ale i přepychu, rozmařilosti a morálního úpadku světských i církevních velmožů. A zároveň století vzrůstajícího odporu proti té nádheře a touhy po návratu ke starokřesťanské chudobě a prostotě. Touha po návratu, jež stane se žádostí změny, opravy, reformy: reformy církve — a společenského života.

V těchto historických okolnostech dozrávají první česká dramatická díla. Neuvidíte je už dnes na jevišti, právě tak jako neuvidíte soudobou tvorbu francouzskou, anglickou, německou. Je-li antické drama dodnes platnou hodnotou estetickou, liturgické drama středověké není než zárodečnou formou estetických hodnot budoucích. To, co budeme říkat o uměleckých hodnotách těchto her, budou tedy vždy jen soudy relativní.

První doklady vývojového procesu vedoucího ke vzniku divadla z obřadů církevních máme na naší půdě z XIII. století (první stopy zahraniční jdou až do století desátého!). Tyto památky předpokládají vývoj předcházející a tak můžeme lehce přestoupit hranici XII. století a umístit první počátky dramatisovaných kostelních obřadů někam do dob Přemysla Otakara II. Nápad nebyl domácí. Dramatisovaný textem bylo velikonoční čtení evangelia sv. Marka, kapitola 16, verš 1—7 [cituji opravený text králický]: „A když pominula sobota, Maria Magdalena a Maria Jakubova a Salome nakoupily vonných věcí, aby přijdouce, pomazaly Ježíše. Protož velmi ráno první den po sobotě přišly ke hrobu, an slunce vzešlo. I pravily vespek: Kdo nám odvalí kámen ode dveří hrobových? A vzhledše, užířely odvalený kámen. Byl zajisté veliký velmi. A všedše do hrobu, užířely mládence, an sedí na pravici, oděného rouchem bílým. I ulekly se. On pak řekl jim: Nebojte se. Ježíše hledáte Nazaretského, toho ukřižovaného. Vstať jest, neníť ho tuto; aj, místo, kdež jej byli položili. Ale jděte, povězte učedníkům jeho, i Petrovi, žeť vás předejde do Galileje. Tam jej užířte, jakž pověděl vám.“ Je dost odvážné užířat o těch prvních formách slova dramatisace. Rozdělený sbor nejdříve střídavě zpíval latinský text Pisma, pak repliky převzali jednotlivci a teprve hodně dlouho potom vybraní kněží předváděli u božího hrobu jednoduchý děj: příchod Marií ke hrobu, rozmluvu s andělem (Quem queritis... Koho hledáte v hrobě, ó křesťané?) a odchod se zprávou o Kristově zmrtvýchvstání. Této základní scéně říkáme při hrobu; na ni se časem napojuje scéna apoštolská a scéna zjevení. Tyto scény dramatisují text evangelia sv. Jana (kap. 20, verš 1—18), kde se vypravuje, jak dva učedníci Ježíšovi běží k hrobu a prohlíží prázdná roucha a jak se Marii Magdaleně zjevuje Kristus v podobě zahradníka a posílá ji zvěstovat zprávu o svém zmrtvýchvstání. Třetí scénou, vlastně jen krátkým výstupem o dvou replikách, je výjev mastičkářský, navazující na zmínku v evangeliu Markově a rozrůstající se později, ve velikonočních hrách, v bujnou frašku mastičkářskou. To, o čem dosud hovoříme, jsou velikonoční slavnosti (officia), jejichž domácí doklady pocházejí většinou z rituálních knih hradčanského kláštera sv. Jiří, kde jejich provozovatelkami byly — což je dost výjimečné — jeptišky (jinde i tři Marie představovali muži). Tyto velikonoční slavnosti jsou ještě součástí bohoslužby, odehrávají se tedy na chrámové půdě a jejich výlučným jazykem je latina. Nejsou ještě divadlem, tvoří k němu jen poslední předstupeň.

O velikonočních hrách (l u d i) mluvíme teprve tam, kde mezi hrajič vnikne laik, zároveň s ním národní jazyk a světský humor a celá slavnost musí být vystrčena před chrámové dveře (zjednodušujeme zde ovšem vývoj velmi složitý a v desítkách podob se prolínající). A tak vlastně až zde, zároveň s pronikáním češtiny do těchto dramatických útvarů, dostáváme se k tématu našeho zájmu: k počátkům dějin českého dramatu.

Lehce zde můžeme udělat to, co už nám nebude dopřáno nikdy později: shrnout veškeré známé texty, které tuto epochu vytvářejí. Je to osm rukopisných sborníků nebo zlomků, které bychom většinou našli v tresorech pražské universitní nebo pražské musejní knihovny (souhrnně je otiskl Jan Máchal v Staročeských skladbách dramatických původu liturgického, Praha 1908):

I. Mastičkář musejní (datace rukopisu: kolem roku 1350, spíše dříve)

Neustále je třeba odstraňovat nevtvořivé epigonství z dramaturgie ochotnických souborů a vymaňovat ji z otrokéřské závislosti na repertoáru profesionálních divadel. I tato rubrika se tomu snaží napomáhat výběrem her, kterým chce podněcovat ochotnickou dramaturgii, aby navazovala na svou dávnou dobrou tradici — obohacovat české divadlo na tisících svých scénách o dosud u nás nehrané dobré hry. Před časem na příklad uvedli právě ochotníci čs. premiérou Sebastianovy „Bezejmenné hvězdy“ do naší dramaturgie u nás skoro neznámou rumunskou dramaturgii. Na této cestě mohou pokračovat inscenováním řady dalších rumunských her, z nichž na jednu vás nyní chceme upozornit. Je to komorní tragikomedie o třech dějstvích soudobého autora Musatescu „Titanic-Vals“. Motiv této písně pouličního kolovrátkáře o známé katastrofě lodi Titanic, zalétající občas oknem do bytu hejtmanského úředníka s malým platem, velkými dětmi a nezbytnou tchyní, prochází vlastně celou hrou. Jako by symbolisoval toužebné přání jeho rodiny, aby podobný osud stihl na cestách i jejich bohatého příbuzného, po kterém mají dědit obrovské jmění. A honba za ním, plná nenávisti, když se ještě za jeho života mezi sebou perou, co si kdo ze zděděné kořisti urve, honba, plná i groteskních situací, které vzniknou, když pak opravdu dojde k nedočkavě očekávané smrti jejich příbuzného při lodní katastrofě, je osou celého příběhu hry.

„Komedie bez lásky“, tak by mohl znít podtitul této Musatescovy hry. Měšťácká morálka, kterou hra tepe, má nejjednu podobnost s těmi přežitky, které ještě dnes doznívají i u mnoha našich současníků. Toho přirozeného lidského citu mít rád jsou schopni jen dva z členů rodiny ve hře. Vedle jedné z dcer, mrzáčka Geny, je to formální „hlava rodiny“, pan Spirache, jehož vůli a názorem však smí být jen to, co si přeje jeho manželka nebo tchyně. A když rozhodnou, že se stane politikem, pak mu ani ta dy nezbývá, než poslechnout. Věnují proto okresní organisaci 500 tisíc lei, aby byly „utuženy svazky mezi kandidátem na poslanecký mandát a stranou“ — a pak už jde všechno jako po másle. Vůbec nezáleží na tom, že se tím vlastně stal pan Spirache politikem proti své vůli. Dobře si je vědom, že má v sobě na „politiku“ příliš poctivosti, než aby se v ní mohl udržet, a tak to také otevřeně říká svým voličům, když před ním předstoupí na volební schůzi. Ohromí je však touto neočekávanou otevřeností natolik, že tím jen ještě více utvrdí jejich důvěru — a nic už ho nezachrání, aby nebyl zvolen všemi hlasy.

Musatescova obratnost ve splétání všech těch komických situací je přímo obdivuhodná. Účinnosti textu hry je možno plně důvěřovat, čeká tedy už jen na iniciativu našich souborů.

- Ber

II. Drkolenský zlomek (datace rukopisu: asi 1365—85); obsahuje tyto hry: Hra veselé Magdaleny, Mastičkář, zlomek Hry o vzkríšení Páně, zlomek Hry na nebevstoupení Páně)

III. První Hra tří Marií (1384)

IV. Druhá Hra tří Marií (konec XIV. století)

V. Musejní zlomek Hry tří Marií (rukopis z XV. století je opisem originálu o století mladšího)

VI. Svatovítský zlomek (rukopis datován 1399, originál asi starší; obsahuje: konec Hry pašijové, počátek Hry na neděli květnou)

VII. Tegernseeský zlomek (rukopis asi z poloviny XV. století, opis staršího originálu; obsahuje: úryvek Hry na Boží tělo, úryvek Hry na neděli květnou)

VIII. Klementinský sborník her velikonočních (rukopis z roku 1516—26, opis originálů snad až z 2. poloviny XIV. století; obsahuje: Třetí Hra tří Marií, Rozšířená Hra tří Marií, Hra o vzkríšení Páně)

Jedná se tedy o různé verze (případně pouhé zlomky) těchto velikonočních her: Latinsko-česká Hra tří Marií (pět textů), Mastičkář (dva texty), Hra o vzkríšení Páně (dva texty), Hra pašijová (jeden text), Hra veselé Magdaleny (jeden text), Hra na neděli květnou (dva texty), Hra na Boží tělo (jeden text), Hra o nebevstoupení Páně (jeden text).

Obsah Her tří Marií se nijak podstatně neliší od obsahu officií, o nichž jsme mluvili v úvodu. Jen účast češtiny narůstá v nich od textu k textu, od recitativních překladů latinských písňových textů až k samostatným písňovým pasážím, nemajícím oporu v latinské předloze. Pokud je v těchto textech obsažena mastičkářská scéna, je stručná a přísně liturgická; snad je to reakce církve na bujně světský humor mastičkářské scény, kterou známe ze dvou záznamů z poloviny XIV. století. Je div, že byla tato scéna vůbec zaznamenána; podobné jarmareční zbuynosti měly proč uniknout pozornosti a zbožnému zájmu písařů. Byly totiž, zdá se, zvenčí přistaveny k vážné mariánské scéně, uchytily se jako už hotové mastičkářské dialogy z repertoáru potulných umělců (žakérů) na bezvýznamné episodě nákupu mastí k pomazání těla Ježíšova. Celý mastičkářský výstup, ať musejní, ať drkolenský, je jedinou vervní slovní bitkou, zcela po zákonu středověkého lidového humoru protičerkskou a proticírkevní, ironisující přemrštěné vychvalování prodáváných dryáků a hádky o vznešenost rodu (v ústech mastičkářských sluhů). Mastičkář je nesporně nejvýznamnější památka naší staré dramatické literatury: v jeho rasantní slovní komice, věru že hrubé pro náš puritánský sluch, pulsuje žhavá krev prostého středověkého člověka. A nelze pochybovat o tom, že tyto dva ojedinělé rukopisy jen cípem odhalují clonu z nepřeberného bohatství mluvené středověké „literatury“.

Další významnou památkou je Hra o vzkríšení Páně z Klementinského sborníku. I zde — na pozadí biblického podání o zmrtvýchvstání Krista — ožívá v několika scénách žakérský a žakovský duch středověkého divadla: tak v prologu hry, okázale neuctivém k posluchačstvu a oslavujícím velký církevní svátek vidinou fortelné žranice („Budmež již veselí zase, snědúc plece a k tomu prase“), tak v protiřemeslnických výpadech dábelských výstupů a ve výjevu strážce, hrající v kostky u hrobu Spasitelova.

Nedošlo-li u nás k cyklisaci her ze života a umučení Kristova do velkých celků Pašiji (všech těchto cyklů je XV. století, našemu dramatu už uzavřeně), nacházíme v dalších zachovaných zlomcích velikonočních her alespoň zárodky, z nichž tyto cykly na západě vyrůstaly. Nebudeme se blíže zabývat těmito partikulárními hrami, z nichž prof. Hrabák ve výboru „Staročeské drama“ (Praha 1950) uveřejňuje dvě veselá kázání (ze svatovítského zlomku); už název druhého dává tušit jeho ráz — „Druhé kázání, stojí za tři facky“ (co se slušnosti týče, nezadá si nijak s hodně opeřeným Mastičkářem). A ještě jedna zajímavost: objevitel a vydavatel Tegernseeského zlomku pokládá část úryvku Hry na Boží tělo za zlomek hry vánoční. Připomíná nám tím povinnost zmínit se i o tomto druhém okruhu středověkých dramatických temat, také vycházejících z příslušných evangelických textů, rozrůstajících se postupem času v cyklus scén (pastýřská, tříkrálová, herodeská a mláďátek), scén snad dokonce starších než výjevy velikonoční, ale vývojově méně významných a na naší půdě takřka písemně nedoložených (kromě dvou provozacích návodů z doby okolo roku 1400 a zmíněného už dohadu Truhlářova). O vánočních hrách žakovských, o jejich veselém koledování a divokých parodických církevních obřadů, mluvili jsme loni v souvislosti se společnostmi bláznů (Nevíňátek). Do naší dnešní kapitoly tyto žakovské excesy nepatří: mluvíme jen o divadle textově doloženém. Spíše proto připomeňme jiný útvar, polo-scénický a polorytmický, thematicky se připínající k velikonočním hram: mariánské a magdalenské plankty (nářky). Už ve Hrách tří Marií setkáme se s dlouhými lyrickými pasážemi Marie Magdaleny lkající pro svého miláčka Krista. Zde jsou to, vedle těchto nábožensko-erotických vyznání, hlavně žalozpěvy matky Boží pod křížem synovým. S dramatickým tvarem spojuje tato lidsky hluboká dramata mateřství jen tu a tam vsunutá replika druhé osoby (na příklad Jana). Všechny tři známé texty mariánských planktů pocházejí z druhé poloviny XIV. století.

JINDŘICH ČERNÝ

* OCHOŤNICKÉ DIVADLO

* ROČNÍK IV Č. 1 LEDEN 1958



* AL. JIRÁSEK: EMIGRANT
* Z INSCENACE ZK ČSD TÁBOR

* Vydává ministerstvo školství a kultury
* v nakladatelství Orbis,
* národní podnik, Praha 12, Stalinova 46
* 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-16018

* O B S A H

* F. Kubr: O nové pojetí dramaturgické práce	1
* L. Šterc: Repertoárové semináře v Pražském kraji	2
* J. Zenkl: Herec, který má rád ochotníky	3
* P. Maršálková: Alespoň 200 repris!	3
* R. Vedral: O Kohoutově hře „Taková láska“	4
* S. Holub: Škola hronovského vítěze, 1. lekce	5
* Diskuse o práci soutěžních porot a divadelní kritice:	
* B. Dostál	7
* M. Gabriel	7
* M. Veselá	9
* P. Grym: Pražský divadelní zápisník	10
* J. Kropáček: Kapitoly z dějin kostýmu, 18. lekce	11
* J. Zenkl: Poznámky z tábořského festivalu	12
* J. Trojan: Klub umělců 1938	13
* J. Šaršeová: O dynamice pohybu herce	14
* J. Kopecký: V Monte Carlu — za ochotnickým divadlem (II)	15
* J. Martinec: V ochotnickém kursu NDR	16
* Zapsáno v NDR	17
* V. Sochorovská: Dilia	18
* Z ochotnického života	19
* J. Beránek: Náš typ (Titanic-Vals)	23
* J. Černý: Dějiny českého dramatu v kostce (I)	23

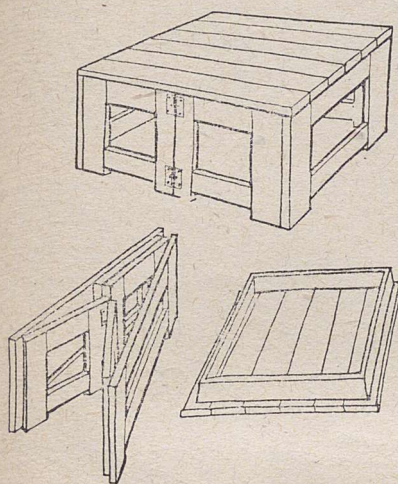
* Na II. str. obálky Tábořský festival (snímky K. Mince), na III. rubrika Starý sál — nové divadlo, na IV. obrazový doprovod k Dějinám českého dramatu v kostce. — Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině prosince 1957, vyšlo dne 15. ledna 1958.

JEVIŠTNÍ VYBAVENÍ

Technické vybavení jeviště nespočívá pouze ve stabilně instalovaných velkých technických pomůckách jako jsou tahy, točny a propadla. Tyto mechanismy tvoří pouze část jevištního zařízení, druhou neméně důležitou částí jsou drobné pomůcky a stálé součásti dekorace.

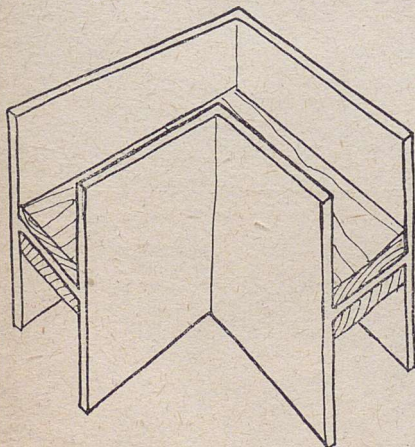
Prvořadou součástí tohoto vybavení je normalisovaná praktikáblová stavebnice na vertikální členění podlahy jeviště. Stavebnice obsahuje praktikábly šíře 100 centimetrů a délky 100 cm nebo 200 cm. Výška praktikáblů je 25 cm, 50 cm, 75 cm, 100 cm, 150 cm, 200 cm. Další součástí stavebnice jsou schody a šikmy, které musí rozměry navazovat na praktikábly.

Praktikábl je sestaven ze skládacího rámu a podlahové desky (obr. č. 1). Ne-



Obr. č. 1

má-li divadlo dostatečně vysoký praktikábl, je možné sestavit dva nižší praktikáblové rámy pomocí rohových spojek a zakončit je jednou podlahovou deskou (obr. č. 2).



Obr. č. 2

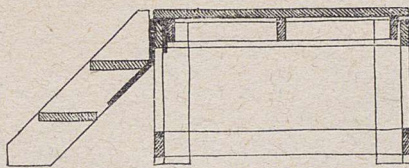
Rohová spojka je svařena z nosníku H a doplněna patřičně silným dřevem na sílu praktikáblové desky, aby výsledná výška byla shodná s výškou normálního praktikáblu.

Místo schodů můžeme v místech, kde nejsou schody z hlediště viditelné, použít schodnice. Schodnice navěšujeme na praktikáblový rám silnými kovovými háky a zajistíme vloženou deskou prakti-

STARÝ SÁL NOVÉ DIVADLO

JINDŘICH DUŠEK

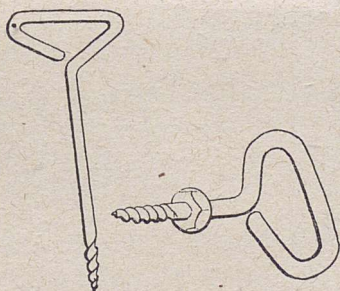
káblu. Zavěšovací hák musí být bezpodmínečně našroubován na spodní straně schodnice (obr. č. 3).



Obr. č. 3

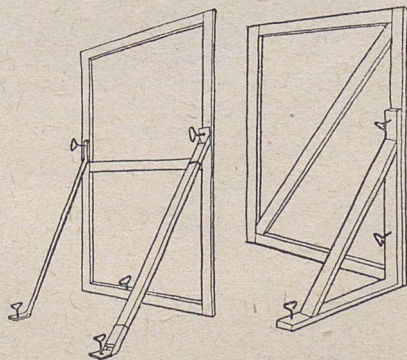
Šikmy jsou nakloněné roviny spočívající na konstrukci podobné rámu praktikáblu nebo jsou zavěšené železnými háky stejně jako schodnice. Sklon šikmy musí být mírný a podlaha šikmy má být opatřena vroubkovanou gumou (autokoberec) nebo hrubým kobercem. Hotové praktikáblové stavebnice dodává podnik místního průmyslu Výstavnictví, Praha, Staré Město, Ovocný trh 19.

Stálé součásti dekorace jsou rámové kulisy potažené omalovaným plátnem nebo černým sametem. Tyto kulisy tvoří výkryty; na příklad modrý výkryt za okno místo horizontu, černé nebo barevné výkryty za dveře a pod.



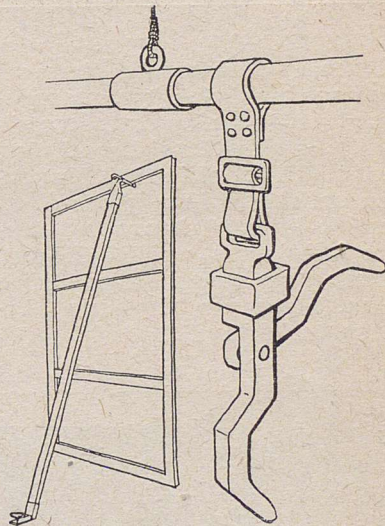
Obr. č. 4

Velkou většinu dekorace tvoří plátnem potažené rámy postavené na podlaže jeviště. K upevnění a podepření tohoto druhu dekorace používáme dřevěných nebo kovových vzpěr, úhelníků nebo závěsných latí. Spoj vzpěr s dekorací a



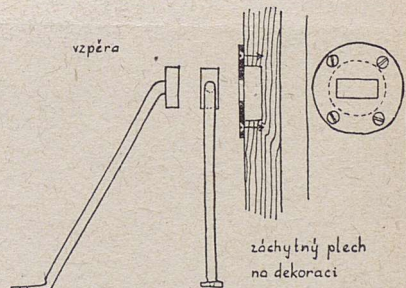
Obr. č. 5 — obr. č. 6

podlahou se provádí vrtíkem nebo klíčem (obr. č. 4). Vzpěra kovová nebo dřevěná se upevňuje k dekoraci i k podlaže a dekorace se zajistí proti zvratu ještě jedním vrtíkem k podlaže (obr. č. 5). Úhelník se upevňuje na dvou místech k dekoraci a na jednom místě k podlaže (obr. č. 6). K podepření vysokých dílů dekorace používáme závěsných latí (obr. č. 7).



Obr. č. 7 — obr. č. 9

Stálé a často používané části dekorace by upevňování vrtíkem brzo znehodnotilo, proto u těchto dekorací můžeme užívat patentních vzpěr, které není nutno vrtíky upevňovat (obr. č. 8).



Obr. č. 8

Dekoraci zavěšovanou na tah upevníme řemenem se sponou, řetězem s pojistkou, nebo tahovými kleštěmi (obr. č. 9).

Dále má být jeviště vybaveno běžným truhlářským nářadím pro náhlé opravy, lanky ocelovými i konopnými pro zhotovování improvizovaných opěr a závěsů, napínacími šrouby pro vypnutí lanek, čalounickými očky, karabinkami, ztužidly a značkovací barvou (líhovou nebo acetónovou) pro označení místa, kde dekorace stojí.

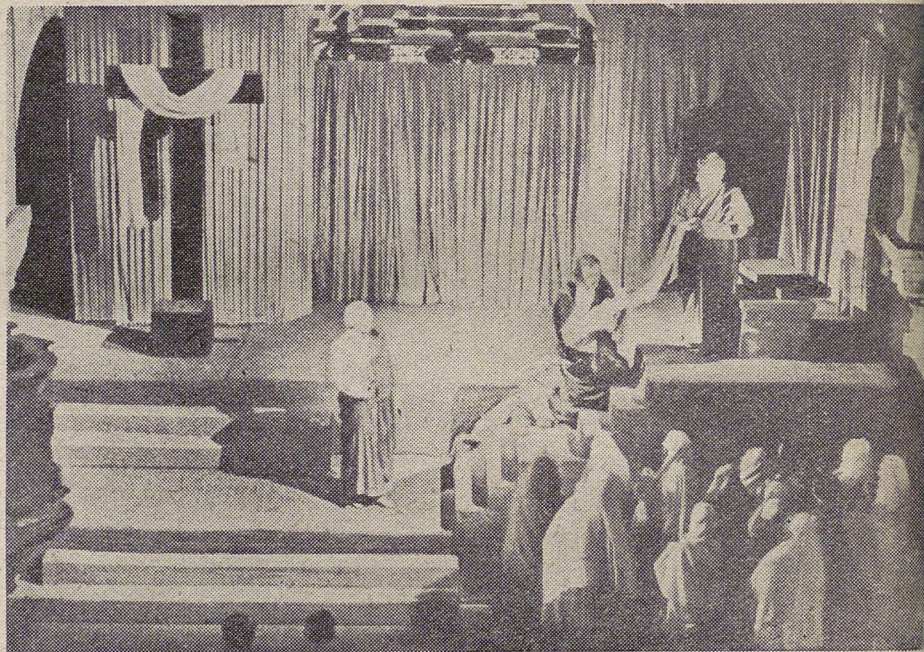
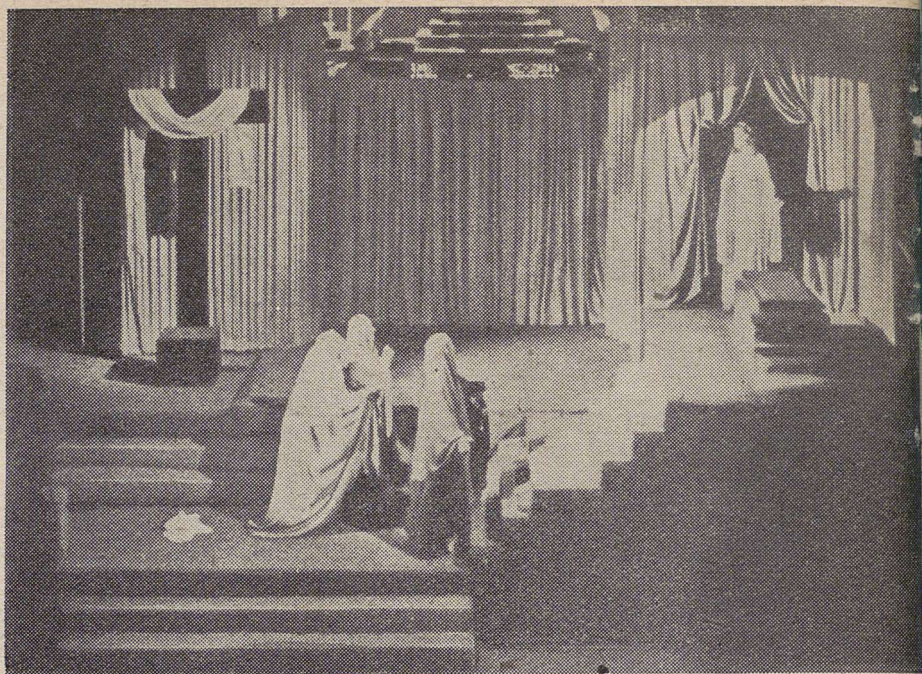
Všechna jevištní zařízení a nástroje musí být pečlivě udržovány v bezvadném stavu a provozuschopnosti. Také bezpečnost všech zařízení se musí často a pravidelně kontrolovat. Místa, která tuto pravidelnou kontrolu zvláště vyžadují, jsou tato: lanka tahů, tahové rumpály nebo uvazovací trny, všechny nosné trámy nebo traversy, kabely elektrického vedení, vyjímátně části podlahy a propady, praktikábly, schody a šikmy, nouzové východy a nouzová osvětlení.



TAROČESKÉ DRAMA

PŘEDREFORMAČNÍ

Tři záběry z inscenace staročeských velikonočních her, provedených operní školou konservatoře hudby v hradčanském chrámě svatého Jiří 7. dubna 1940. Na prvním snímku vidíme příchod tří Marií k hrobu Kristovu, na druhém snímku je mastičkář, třetí snímek zachycuje apoštolskou scénu. Všechny záběry jsou z latinsko-české hry Tři Marie.



Antifonář svatojirský. Takto máme zachovány záznamy staročeských officií.