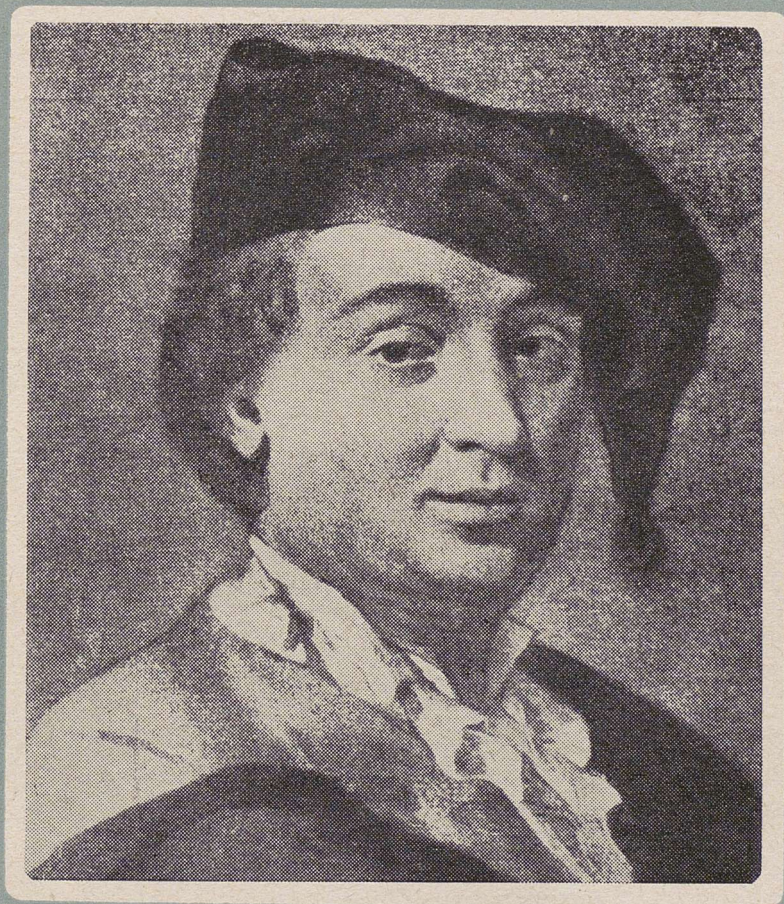
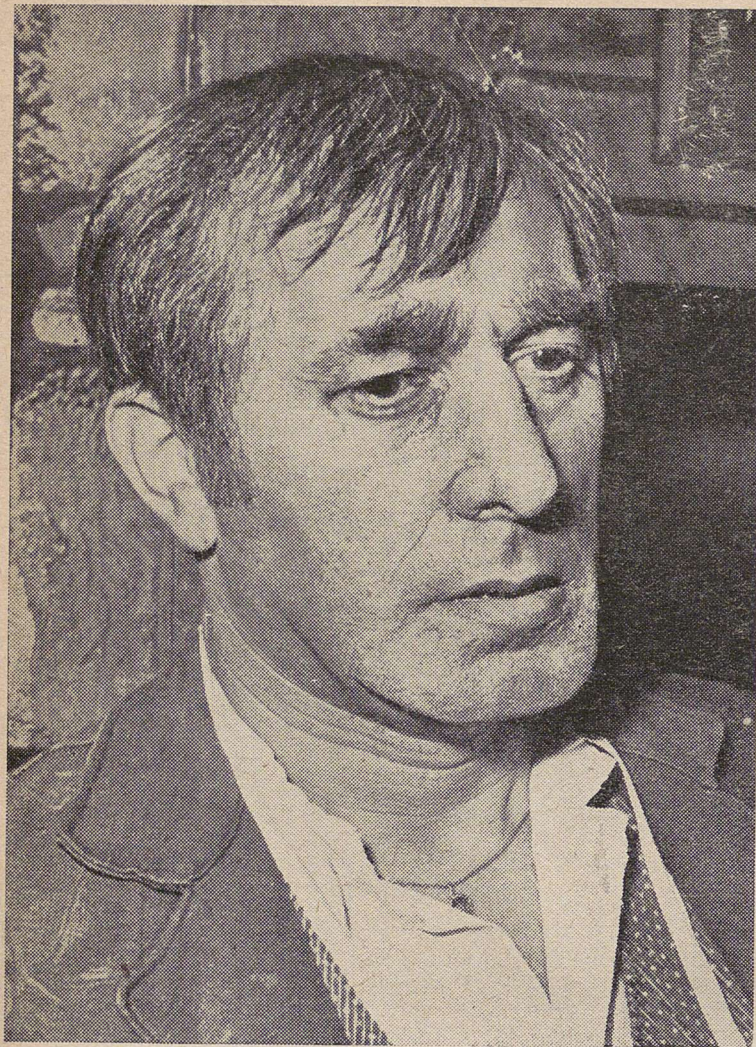


OCHOTNICKÉ DIVADLO

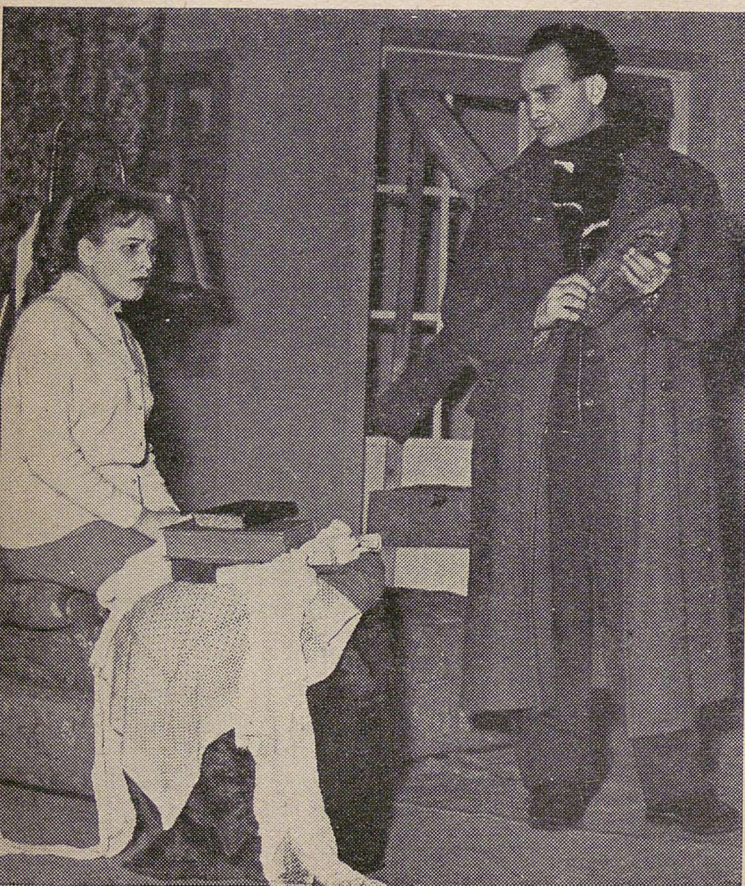


Ochotnické otežiny



F. Čulík v roli Jakuba Obervy. RK Propagační tvorba, Praha

Záběr z Arbuzovovy hry „Dům na předměstí“. Na snímku Korobejnikov — V. Vrbovský a Ljuba Petrovna (H. Rajska)



„Sázavan“ ve Zruči n. S. sehrál Drdovy „Hrátky s čertem“. Na snímku Solfernus (Jan Pelán) a Martin Kabát (Zd. Blažek)



Soubor divadla MĀJ v Praze sehrál Arbuzovovo drama „Dům na předměstí“. Snímky Sochor

Scéna ze hry Axela Breidahla „Vzbouření v ústavu šlechticů“. Soubor Jirásek ZK ROH Papíren Štětí



NAŠE ZKUŠENOSTI S VESNICKÝM DIVÁKEM

JAN PATERA

Náš dramatický kroužek „Pokrok“ pos. správy Dobruška je sice mladý — od jeho založení uplynuly teprve 3 roky, ale dosáhl už význačných úspěchů. Hned v druhém roce svého trvání jsme byli nejlepším začínajícím souborem v Královéhradeckém kraji a zúčastnili jsme se národní přehlídky v Přerově. A loni jsme dosáhli zatím mety nejvyšší: jako vítěz Armádní soutěže tvořivosti reprezentovali jsme Tylovou dramatickou básní „Jan Hus“ úspěšně čs. lidovou armádu na XXVI. Jiráskově Hronově. Do dnešního dne jsme sehráli 48 divadelních představení celkem pěti divadelních her. Naše představení zhlédlo již na 20 000 diváků. Kromě toho jsme uspořádali 32 estrád, besed, kulturních vložek a akademií, veselých i vážných, které vidělo dalších 5000 diváků.

Do svého štítu jsme si vepsali heslo vojenských ochotníků: Divadlo v armádě — divadlo bojující. A protože chceme poctivě bojovat a cílem našeho boje není nic menšího než mravní obrození českého člověka, důkladně svou činnost nejen plánujeme, ale i do všech důsledků rozebíráme a hodnotíme. Tak se nám podařilo zbavit se již mnoha chyb. Loňského roku jsme důkladnou sebekritikou odkryli a odstranili jeden z hlavních našich nedostatků, který mohl svést naši činnost na scestí. Stálou účastí a úspěchy na mnoha soutěžích se z nás pomalu stával „representační“ soubor, kterému hrozilo, že se odtrhne od prostředí, z něhož jsme vyšli a v němž žijeme. Konečným cílem naší práce byl více úspěch v soutěži, než ony ideály, za něž bojoval již J. K. Tyl a jež musí být svaté každému ochotníku. Dovedli jsme však toto nebezpečí včas odvrátit. Na loňské výroční schůzi jsme přijali usnesení, že budeme aktivně přispívat ke kulturnímu životu pracujících v našem zemědělském okrese.

První příležitost ke splnění tohoto usnesení jsme měli při Měsíci československo-sovětského přátelství. Sestavili jsme zprvu estrádní pásmo pro vlastní potřebu. Po neblahých říjnových událostech v Maďarsku pocítili jsme však spontánně povinnost dát svoje skrovné umění a velké nadšení do služeb velké myšlenky československo-sovětské vzájemnosti. Nabídlí jsme proto naši estrádu okresnímu sekretariátu SČSP. Ten naši nabídku přijal s otevřenou náručí a sjednal pro nás 8 vystoupení právě v těch obcích, kde odbočky Svazu vyvíjely malou nebo žádnou činnost. Všichni jsme si uvědomovali velikou odpovědnost za splnění úkolu, který nás čekal, a svědomitě jsme se na svůj úkol připravili. Vycházeli jsme přitom z několika hlavních zásad:

1. Chtít říci vše nebo mnohé znamená, že divák si pravděpodobně neodnese nic nebo jen málo. Nezabývali jsme se tedy myšlenkou čs.-sovětského přátelství v celé šíři otázky a jejího historického a společenského významu. Chtěli jsme jen přiblížit vesnickému divákovi sovětskou a naši kulturu a vzbudit v něm o ni zájem.

2. Není rozhodně správné a taktické mluvit vždy a všude vesnickému divákovi jen o problémech zemědělských a o výhodách JZD. Je toho často přesyten. Bude lépe i k němu hovořit tak, jako k městskému divákovi: o životě, přírodě, člověku, jeho vášních a láskách i chybách. Přesvědčili jsme se, že i vesnický divák často pod hrubší slupkou skrývá lásku k spravedlnosti, ušlechtilosti i krásnu.

3. Smích je důležitým politickým činitelem, proto jsme se snažili, aby rámeček estrády byl hodně veselý.

4. Fráze, laciná demagogie a bezduché omílání různých abstraktních thesů a pouček dosud vždy více uškodilo, než prospělo. Snažili jsme se vystříhat se všeho takového.

5. Jednou z hlavních podmínek úspěchu je kontakt herce s divákem. Proto i při naší estrádě jsme se snažili o co největší přitažlivost programu a mimo jiné vyhlásili soutěž o nejpozornějšího diváka.

6. Na vrabce nelze jít s bubnem. Věděli jsme, že náš úkol je vysoce politický. Uvědomili jsme si však současně, že začít náš program tak, jak se to obyčejně dělává — politickým úvodem — bylo by chybou. Těžko bychom byli podobným způsobem diváka v daných poměrech získali. Provedli jsme to tedy obráceně; nejdříve jsme diváka zcela získali a dovedli ho až tam, kde jsme ho chtěli mít a pak místo úvodu pozorně vyslechl náš politický závěr a doslov.

Podle těchto zásad jsme tedy sestavili program naší estrády. Pořad zahájil konferenciér, pozdravil diváky a představil jim soubor a účinkující. Po krátkém úvodu o pokladech sovětské i naší literatury byly bez udání autora a názvu předneseny česky Taťaniny dopisy Oněginovi z Puškinova „Oněgina“ a konferenciér vyhlašuje prvou soutěžní otázku: kdo je autorem předneseného a jak se jmenuje On a jak Ona? Všem přítomným jsou rozdány papíry a zapůjčeny tužky (důležité, diváci obvykle s sebou tužky nenosí!). Konferenciér dále oznamuje, že pro ulehčení soutěže bude totéž předneseno ještě jednou, protože však jde o česko-ruskou besedu, tedy rusky. Jiná soudružka pak recituje Taťaniny dopisy rusky.

Další soutěžní otázky byly: a) poznat autora, hru a jednající osobu dle česky předneseného monologu Chlestakova z Gogolova „Revisor“; b) napsat jména ruských lidových písní, jejichž směr zahrál náš harmonikář; c) udat autora a název sbírky básní podle česky přednesených ukázek ze Ščipačevových „Slok lásky“; d) napsat jméno největšího ruského bajkaře podle rusky přednesené krátké Krylovovy bajky.

Nejlépešší dva až tři soutěžící byli odměněni knihou s věnováním. Ze správných odpovědí byli výherci vždy losováni. Mezi soutěžní otázky byla vložena veselá čísla recitační i zpěvní a scénky Leonida Lenče „Začneme od začátku“ a St. Grodzienského „Co bys chtěl k obědu“. Předposledním číslem byl politický projev o mezinárodní situaci, významu čs.-sovětského přátelství a úloze kultury k vzájemnému poznání a sblížení všech lidí na světě. Pořad byl zakončen Nerudovou básní „Jen dál“. Celý program trval 100—110 minut.

Pořad měl u posluchačů velmi živý ohlas. Předvedli jsme ho během Měsíce čs.-sovětského přátelství celkem osmkrát, někdy i v nejpřimitivnějším prostředí malé vesničky. Mysleli jsme zprvu, že naše soutěžní otázky budou pro vesnice těžké. Byli jsme však radostně překvapeni, že všude bylo dost správných odpovědí a mnohde i ve stylu česko-ruské besedy také česko-ruských. Všude s námi diváci zůstali po programu na besedě a nikomu se nechtělo domů. Dvakrát musel náš harmonikář dokonce hrát několik kousků k tanci. I my jsme byli s průběhem vystoupení spokojeni. Cítili jsme, že nás lidé, přes počáteční nedůvěru, mají rádi a i my jsme se zamilovali do vesnického diváka. Je upřímný a bezprostřední a svůj obdiv dovede spontánně vyjádřit. Proto jsme se rozhodli, že zůstaneme vesnickému divákovi věrni. Pro zimní období jsme nastudo-

D E N Í K A N N E F R A N K O V Ě

Po tom, když Otto Frank dal v roce 1947 nakladatelství k dispozici deník své dcery, rozvířila se zejména mezi západoevropskými pedagogy, literárními kritiky i psychology bouřlivá diskuse o významu i pravosti tohoto deníku třináctileté až patnáctileté dívky. Kniha, po prvé nazvaná „Zadní trakt“ (Het Achterhuis), se stala literární sensací.

Uplnulo devět let a sensace literární se proměnila v sensaci divadelní. Manželská dvojice scenáristů, pracujících zejména pro hollywoodskou společnost Metro Goldwyn Meyer, měla totiž dobrý nápad napsat podle autentického deníku drama. Hra měla premiéru na jedné broadwayské scéně a v minulém roce byla poctěna třemi nejvyššími americkými cenami za drama: Pulitzerovou cenou, Cenou kruhu kritiků a Cenou Antoinette Perryové. Na repertoáru broadwayského divadla se Deník Anne Frankové drží už druhou sezónu. A to je na americké divadelnictví fakt svědčící o úspěchu to skutku mimořádném.

Avšak dramatisace Deníku Anne Frankové už dávno není záležitostí pouze americkou. Velmi záhy po newyorské premiéře proniklo drama do Evropy, vzdor americkému státnímu departmentu, který zabránil broadwayské scéně v účasti na loňském pařížském festivalu. Koncem minulého roku dosáhl počet premiér mimo území Spojených států výše několika set. Deník Anne Frankové se dnes hraje v Londýně jako v Berlíně, ve Francii jako ve Skandinávii. V listopadu 1956, tuším, byla hra uvedena v Tokiu. A leden letošního roku zaznamenal premiéru v Jižní Africe.

Není dosud nic známo o tom, že by někde Deník Anne Frankové propadl. Naopak. Uvedení této hry pravidelně znamená spontánní, nevidaný úspěch. To nemluvíme jen o ohlasu v Evropě a v Americe. Právě třeba v Jižní Africe bylo drama přijato s ohromným vzrušením. A v Japonsku snad ještě s větším.

Čím to? Angela Bestová napsala po vydání anglického překladu původního, autentického Deníku, že „je to nejplamennější hlas obhajoby mládí, tolerance, pochopení a míru“. Stejnými slovy možno dnes charakterisovat versi dramatickou.

Snad nejzajímavější je sledovat ohlas hry na německých scénách. Je dvojí reakce publika v okamžiku, kdy spadne opona nad závěrečnou větou pana Franka — „To děvče mě zahanbuje“: buď je několik vteřin úplné ticho a pak se strhne smršť neutuchajícího potlesku — anebo není potlesk takřka žádný a obecenstvo se doslova vytrácí z hlediště. Tady se národ přiznává k spoluodpovědnosti. To už je událost, která daleko přerůstá rámec jevu pouze divadelního či vůbec uměleckého.

Jeden ostřílený londýnský kritik, který zhlédl provedení Deníku Anne Frankové na festivalu v západním Berlíně, prohlásil, že je to nejdrastičtější zážitek, který mu divadlo kdy poskytlo, a dodal, že s uměním to ovšem nemá co společného. Máme tomu rozumět tak, že dramatisační Deníku se zřekli všech uměleckých ambicí? Ne. Ale jistě je, že

Deník Anne Frankové působí i jako drama především tou historickou skutečností, pravdou nejpravdivější, kterou věrně obráží. Divákův zážitek se tu totiž velmi zřetelně zesiluje a umocňuje pocitem, který ho ani na chvíli nepouští: že totiž to, co vidí na jevišti, není umělecká fikce, ale umělecká rekonstrukce tragického příběhu, který se vskutku odehrál v době zcela nedávné. A divák si už dovede přesně domyslet, co se to stalo mezi předposledním a posledním obrazem dramatu. Ví, že zde zasáhla jedna figura, která není v seznamu dramatických osob: smrt — a ukončila život sedmi z osmi lidí, kteří se ukrývali v zadním traktu jednoho amsterodamského obchodního domu. A že tato smrt zasáhla takřka v předvečer dne, kdy na bojištích druhé světové války zazněl poslední výstřel.

Goodrichová a Hackett se úmyslně a obezřele vystříhali každého efektu, všeho, co by působilo jako „dělané“ a snažili se příběh jen dramaticky vypravovat. To neznamená, že by se otrocky drželi předlohy. Dramatická verze Deníku Anne Frankové je spíše dramatem psaným podle autentického deníku než věrnou dramatisací. Nepochybíme, když označíme Deník Anne Frankové jako dramatickou reportáž.

Začíná se v listopadu 1945. Pan Frank se v doprovodu Miep Giesové vrací na místo, kde se se svou rodinou, s van Daanovými a s Duselem ukrývali před nacisty. Nalézá malou knížku: deník své dcery Anne. Počíná číst první stránku. Jak čte, odkudsi se ozývá hlas Anne, který postupně ve čtení pokračuje sám. Opona padá a do setmělého hlediště zní jenom Annin hlas. Po chvíli jde nahoru — a je červenec 1942, den, kdy se dvě židovské rodiny přišly ukrýt do bývalého Frankova obchodního domu. Pak následuje scéna za scénou, doprovázeny vždy v přestávkách Anniným vypravěčským hlasem. Postupující nervosita, beznaděj a zoufalství — a opět víra. Konflikty Anne s matkou. Strach před odhalením. Annina puberta. Její polodětská láska k Petrovi van Daanovi. Sobectví a obětavost. Zoufalství a naděje. A nakonec den, kdy před domem zaskřípou brzdy automobilů německých prepado- vých oddílů. Bušení a rány na dveře. Annin úsměv. Tma. Opona. Pak znovu Annin hlas z deníku, prosící, aby kdo deník najde, jej pro ni uschoval. „Protože já doufám, že jednoho dne“... Hlas náhle zmlkne. Několik vteřin ticho. Opona — a opět listopad 1945. Pan Frank dočtl deník. Hledá ještě jednu větu. „Přesto přese všechno věřím, že lidé jsou dobří.“ Pan Frank pomalu zavírá deník. „To děvče mě zahanbuje...“ Mlčení. Opona padá.

Tak končí Deník Anne Frankové. Drama o lidském sobectví a malichernosti. Drama o krutosti a utrpení. Drama o lidské šlechetnosti.

Drama o zmařeném lidském talentu.

Drama o víře v člověka.

Občanská tragédie poloviny dvacátého století, doléhající na nás tím tísnivěji, když si uvědomíme, že letos v červnu by Anně Frankové bylo dvacet osm let... *ML*

vali veselohru polského klasika A. Fredra „Dámy a husaři“ a od ledna s ní každý týden zajíždíme do některé vesnice. Láska lidí, ke kterým přijíždí kultura jen zřídka, je nám odměnou největší. Na vesnici nezapomeneme ani příště. Každým rokem nastudujeme buď takovou hru, která se hodí i pro nejmenší jeviště, nebo estrádní vystoupení a naše nejmilejší diváky na vesnici opět navštívíme.

V současné době uvádíme estrádu k předvolební kampani, kterou jsme sestavili podle výše uvedených a v praxi osvědčených zásad. Jádrem naší předvolební estrády je „volební quiz“. Úkolem diváků je zejména vyjmenovat všechny stavby socialismu u nás a všechny naše spojení — země tábora míru, dále konkrétně popsat přednosti lidové demokratického řádu, tak jak je každý vidí ve svém bezprostředním okolí (po případě ve srovnání, jak to bylo dříve), a konečně říci, co kdo pokládá dosud za největší nedostatek našeho života a jak by si představoval cestu k nápravě.

Cílem estrády je, aby si diváci nenásilnou formou uvědomili přednosti našeho společenského řádu a pocítili uspokojení, že jsou dědici pokrokových tradic našeho národa a mají to štěstí, že mohou dále rozvíjet a budovat šťastný domov pro sebe i příští generace. Proto je náplň estrády veselá a obsahuje básně Nerudy, Háika, Čecha, Sládka, národní písně, optimistické písně J. Ježka, Haškovy povídky i jiná veselá vyprávění (viz Dikobraz z období minulých voleb) a veselé scénky. Podrobný program pořadu a jeho délka je různá podle daných jevištních možností, žádané délky atd. Uvažujeme také o možnosti rozdělit soubor někdy ve dvě menší skupiny, abychom mohli obsáhnout a uspokojit všechny zájemce, kteří nás o vyslání předvolební kulturní brigády žádají.

Závěrem se obracíme na soubory závodních klubů, domů osvěty a ostatních městských osvětových zařízení, aby nezapomínaly na vesnického diváka a aby svou lásku k němu ukázaly činem právě nyní, v předvolební kampani.

BEZ GENERAČNÍHO PROBLÉMU

MARIE VOTAVOVÁ

Když jsem slýchala a četla o práci dramatického kroužku malostranské jedenáctiletky a viděla na jedné z hronovských přehlídek výsledky jeho práce, řekla jsem si, že by snad i venkovská škola dokázala vytvořit dobrou divadelní tradici a přinést osobitý příspěvek do kulturního života okresního města v pohraničí. A to tím spíše, že jedenáctiletka ve Svitavách měla k tomu dobré předpoklady. Již na gymnasiu (1945—53), od počátku STM, přes její vrchol a zapojení do celostátní SLUT, až po loňskou dětskou a studentskou soutěž umělecké tvořivosti a letošní znovuzkrýšení STM se rozvíjela a z kvalitativní práce jednotlivců a souborů školy (tanečního, pěveckého, recitačního, smíšených skupin) a v mnohém se stala podnětem a příkladem práci jiných škol i závodů. Z nich zvláště mládežnický soubor Vigony za svých speciálních podmínek vyrostl v dobrý satirický kolektiv (SAKO), jenž zase zpětně ovlivňuje práci smíšených skupin jedenáctiletky, které se pokoušejí o vlastní tvorbu, zaměřenou ke školským problémům.

O divadlo jsme se pokusili již na gymnasiu, kde v roce 1946 sehráli studenti v spolupráci s členy Lidového divadla Vaňátkova „Malého partyzána“, jehož malý představitel hrál o několik let později už zase Frýborta v dramatisaci Jiráskovy „Filosofské historie“. Mezi těmito dvěma představeními byla ještě provedena hra M. Aligerové „Zoja“.

Starosti a práce spojené s přestavbou našeho školství, se stěhováním do nové budovy atd. zabraly cele volný čas učitelů i žáků, takže teprve na podzim v roce 1955 jsme se rozhodli založit dramatický kroužek, který by pracoval soustavně a uskutečnil nejméně dvě hry do roka. V řadě důvodů, které nás k tomuto rozhodnutí vedly, stála na předním místě otázka mravní, estetické a citové výchovy mládeže, které při často nadměrných didaktických cílech nemůže škola věnovat ve vyučovacím procesu tolik času, kolik by bylo třeba; dále nesmírně důležitá otázka organizace volného času dospívající mládeže a s ní těsně souvisící otázka náplně práce v PO a ČSM. A tak jsme začali. Nejdříve jeden pionýrský oddíl nacvičil z iniciativy svého vedoucího, žáka XI. třídy, a za spolupráce své třídní učitelky dramatisaci J. Holkové pohádky Popelka a po jejím úspěchu Michalkovův „Pionýrský šátek“. Byla to snaživá představení, hraná s velikým zaujetím malými dětmi a jejich staršími spolužáky. Postřehli jsme ovšem základní nedostatek představení — totiž to, že osoby dospělých byly hrány velmi mladými lidmi. Proto už příští představení Afinogenovovy „Mášenky“ hráli členové pedagogického sboru, včetně ředitele, spolu s žáky. Představení, uskutečněné ke Dni učitelů v březnu 1956 pro rodiče, učitele, mládež a širokou veřejnost, mělo úspěch a kvalifikovalo dramatický kroužek jedenáctiletky jako B soubor v sou-

těži LUT. Mezitím podnikává skupina děvčat a hochů XI. B třídy provedla dramatisaci „Kávové společnosti“ Boženy Němcové a zvítězila v krajské soutěži studentské umělecké tvořivosti. A na radostném večeru na závěr školního roku se představil soubor hříčkou F. X. Svobody „Rozveselená rodina“, a letos v lednu již soutěžil v kategorii B souborů s Rozovovou „Šťastnou cestu“, kterou kromě dvou představení pro dospělé ve Svitavách zhlédly stovky mládeže druhého a třetího stupně a pracovních záloh a dále děti i dospělí v Březové n. Sv., kde tato sovětská veselohra měla velký úspěch u obecnosti. Je to tím záslušnější, že pořadatelé, soudruzi z OB, projevovali určité obavy, tvrdíce, že sovětská hra „u našeho obecnstva neprorazí“. A hru čeká pravděpodobně ještě několik repris v předvolebním období na vesnicích okresu.

Nácvik her mi přinesl neocenitelné zkušenosti nejen jako režisérce, ale též jako učitelce: poznala jsem, s jakou chutí dovedou mladí lidé přistupovat k práci, která je zaujme, protože v ní jde o jejich život a o jejich problémy, jak v takovém případě, třebaš jindy nepřesní a liknaví, dovedou být přesní a obětaví, jak práce v kroužku je spojuje v zájmový kolektiv, jak rozšiřuje jejich obzor, jak radost z úspěchů je podněcuje k další práci. Rostou z nich lidé, kteří už vždy budou mít aktivní zájem o divadlo. Někteří členové, kteří kroužek po maturitě opustili, už dělají divadlo jinde. Píší nám o pomoci a spolupráci. Máme z toho radost i jako vychovatelé i jako ochotníci. Vztah mezi učiteli a žáky souboru je velmi dobrý, pomáhají si navzájem a učí se jeden od druhého.

Zájem o divadlo na naší škole roste. Všichni by chtěli hrát. Na poslední tribuně učitelů se žáky o kulturních a politických otázkách se jeden žák za všechny dotázal, kdy už se bude moci ještě více zájemců účastnit práce v dramatickém kroužku. „Tehdy,“ odpověděli jsme, „až se najdou další obětaví režiséři, kteří budou pracovat s dalšími skupinami, a až budeme mít více her, v nichž mohou hrát děti a dospívající mládež.“ S režiséry problém vyřešíme — vždyť právě na této besedě se nám jeden nový přihlásil, takže už budeme mít pro tuto práci celkem tři. S vhodnými hrami je to horší — je jich žalostně málo.

A ještě jedné věci bych se ráda dotkla. V lednovém čísle Ochotnického divadla je článek s. Bidla, který mluví proti tříštění divadelní práce v různých požárníckých, sokolských a učitelských souborech a volá po jejich spojení v místech v soubor jediný. Má jistě pravdu tam, kde takové soubory hrají jen z důvodů výdělečných a nepravdivě a izolují se od ostatního kulturního života místa. Avšak škol-

ský soubor, v němž hrají společně učitelé i žáci, jenž vybírá svůj repertoár poučeně a odpovědně, jenž hraje především z důvodů výchovných, takový soubor má jistě plné právo na existenci, zvláště když spojuje svou činnost s ostatními kulturními akcemi místa i okresu. Není to zbytečné tříštění sil, když v místě pracuje jiný soubor? To záleží na okolnostech. U nás pracuje soubor Vigony, zařazený do skupiny C, který sotva stačí nacvičit do roka 4 premiéry a který má v okresu i kraji velmi závažné úkoly. Pokládáme za zdravou v místě ještě existenci druhého souboru kategorie B, který má své speciální výchovné poslání jak vzhledem ke svým členům, tak k obecnosti. Oba soubory koordinují svůj repertoár a spolupracují tak, že Lidové divadlo doplňuje soubor z řad mládeže jedenáctiletky a naopak zase členové Lidového divadla pomáhají mladým, kde je třeba. Spolupráce je zdravá a tím závažnější, že závod Vigona má nad školou patronát. Nevylučujeme ani možnost zdravého soutěžení obou souborů — všechny inscenace mohou být zdrojem vzájemných poučení.

A jaké jsou naše další plány? Přípravou součástí dramatického kroužku je také soubor recitační, který chystá pásmo Šrámkových básní. Jiná skupina připravuje do předvolební kampaně agitku „O výchově vesele a vážně“, další chce vhodnou formou vzpomenout výročí J. A. Komenského. Členové dramatického kroužku budou též spolupracovat s pěveckým a hudebním souborem na uvedení kantáty B. Martinů a M. Bureše „Otvírání studánek“. Kromě dalších zájezdů s Rozovovou hrou chystá dramatický kroužek na závěr školního roku dramatisaci „Babičky“ Boženy Němcové, v níž chce zaměstnat děti, mládež, učitele i další spolupracovníky z Lidového divadla. Taková je zatím naše perspektiva.

SOUTĚŽ NA NOVÁ DÍLA DRAMATICKÉ TVORBY

Slovenský dům lidové umělecké tvořivosti v Bratislavě vypsal soutěž na celovečerní divadelní hry pro dospělé, maňáskové a loutkové hry pro soubory s malým počtem členů a malé dramatické formy. Soutěž končí 15. října 1957. Výsledky vyhlásí Slovenský dům lidové umělecké tvořivosti 1. prosince 1957. Soutěž je anonymní, bohatě dotovaná. (První cena za celovečerní hru pro dospělé je 10 000 Kčs.) Zájemci nechtě zasílat své práce pod heslem; v připomenuté zalepené obálce, označené příslušným heslem, je nutné uvést přesnou adresu autora. Příspěvky zasílejte ve 3 exemplářích na adresu: Slovenský dom ľudovej umeleckej tvorivosti, divadelné oddelenie, Bratislava, Stalinovo nám. 38. (Napište na tutéž adresu, potřebujete-li bližší informace.)



Zatím co anglická renesance zrodila Marlowa, Shakespeara, Ben Jonsona, španělská Lope de Vega a Tirso de Molina, nevydala Itálie, kolébka a vlast gigantického vypětí renesančního, žádného velkého dramatika. Na toho musil politicky roztržštěný italský poloostrov čekat celých dvě stě let, k jeho formování musel přispět vliv francouzské dramatiky molièrovské a pomolièrovské — a ještě to bylo málo k tomu, aby byl stvořen dramatický básník v nejvýsostnější slova smyslu. Neboť Carlo Goldoni, jehož 250. výročí narození letos vzpomínáme, není jedním z dramatických herců, byl divadelníkem sebevážnějším, plodnějším a vynalézavějším. Chcete-li, je to italský Molière, jenže Molière bez Tartuffa, Misanropa, Lakonce a Dona Juana. Je milovníkem života, laskavým jeho kritikem a hravým osovatelem osudů z něho odpozorovaných. Léta své umělecké zralosti obětoval boji s národní italskou divadelní formou — commedií dell'arte — a v tomto boji je více tragické dvojsečnosti, než jsme byli do nedávna ochotni přiznat. Neboť byl to sice především útok proti prázdné rutině improvizované komedie masek, z níž se vypařil reálný životní obsah a která ztrnula do podoby kadlubu, odlévajícího stále tytéž postavy, tytéž zápletky, tytéž komické situace: Goldoni programově vnášel do italského divadla realitu současného života a dává jevišti, v tradici osvěcenského osmnáctého století, posláním mravně působit na diváka. Ale právě tím, že vnucuje hercům závazný dramatický text a nedovoluje jim volnou improvizaci, pouští se do boje s celou jednou linií divadelního vývoje, s živelným komediantstvím bez zákonů a pravidel, s nespoutanou lidskou touhou vzít si masku a hrát. Je to vlastně ta nejlidovější tradice divadla, tradice vedoucí od sicilských frašek přes žakéře až k politickému kabaretu dnešních dob. Světový úspěch italského souboru, který v současné době hraje Sluhu dvou pánů ve slohu commedie dell'arte, je zajímavým dozněním goldoniovské reformy, na níž ostatně sám autor slevil ještě za svého života, když se po odchodu z Benátek usadil natrvalo ve Francii. Istežte specifické podmínky vývoje improvizované komedie, do nichž vstoupil Carlo Goldoni, opravňovaly, ba vynucovaly polemiku a nesouhlas, tento nesouhlas byl však u Goldoniho zamítnutím jevištního útvaru, jenž potřeboval leda oživující injekci.

Carlo Goldoni se narodil v Benátkách 25. února 1707 jako syn lékaře, začal svou životní pouť jako právník, vyvrcholil ji jako italský dramatik a skončil v bídě jako dramatik francouzský uprostřed víru Velké francouzské revoluce (6. 2. 1793 v Paříži). Ještě jako advokát začíná psát libreta pro herecké společnosti, provozující improvizované komedie masek, ale hned od počátku hledá cesty, jimiž

by dostal na jeviště obraz skutečného života a nápravnou tendenci morální. Tyto zásady nejsou ovšem vynálezem Goldoniovým: tak uvažuje celé osmnácté století, v tomto duchu už jsou formulovány poetiky století sedmnáctého. Goldoni viděl, že těchto cílů může dosáhnout jen pevně daný dramatický text, vědomě komponovaný jako obraz určitého společenského jevu a záměrně mířící k morálnímu vyústění. Odtud jeho boj s improvizovanou komedií masek. Už roku 1743 píše první komedii s uceleným dialogem, ovšem ještě o dva roky pozdější *Sluha dvou pánů* je pouhým scénářem, vypracovaným až později v definitivní tvar. Je to nejznámější a snad nejhranější Goldoniho hra, těžící z věčné tematiky sluhovské, z té kombinace hlouposti a mazanosti sluhy, jenž nevědomky způsobí zmatky a potom z nich těží na prospěch svůj a posměch svých pánů. Druhou komedií s propracovanými dialogy je *Chytrá vdova* (známá u nás i jako *Vdova liška*), příběh o vdově obletované čtyřmi nápadníky, Italem, Angličanem, Francouzem a Španělem. Každý z nich je kvintesencí vlastností svého národa, přehnaných poněkud do karikatury, kromě Itala ovšem, který ten milostný soubor vyhraje, prokázav se milencem nejskromnějším a nejvěrnějším. Tato komedie postavila Goldoniho po prvé do palby polemiky — zatím nesené námitkami jazykovými, mohou-li totiž cizinci mluvit na scéně italsky.

Goldoni postupuje ve svém reformním úsilí etapově: přejímá nejdřív hotové typy komedie masek, potom je poznenáhlu charakterově přetvořuje nebo prohlubuje, nakonec odvrhne i jejich jména a vmísí je v dav postav nových, odpozorovaných skutečnému životu. Tak třeba tradiční Pantalone, benátský kupec, „komický starý“ improvizovaného divadla, prochází zásadní proměnou ve hře z roku 1749 (*Rodina antikvářova*), kde se z něho stává sentimentálně kreslený charakter zcela v duchu slzavých románů Richardsonových. Od roku 1750 pozorujeme vůbec v Goldoniho tvorbě dvojí linii: vedle komedií s tradičními postavami nastupuje *Pamelou*, dramatisací námětu Richardsonova, komedie bez tradičních masek.

Pamela byla nejúspěšnější z šestnácti komedií, napsaných v sezóně 1750—51 pro benátské divadlo. Nás ovšem zajímají z této horečně plodné sezóny jiné hry: *Lhář* a *Kavárnička*, zdomácnělé na našem jevišti, první pod svým názvem i názvem úpravy (Benátská maškaráda), druhá v adaptaci Hoffmeisterově a Ježkově (Zpívající Benátky). Milostná historie notorického lháře, známá už z komedie Alarconovy a Corneillovy, je u Goldoniho nesená postavami commedie dell'arte, alespoň podle jmen. Ale už to, že tradičního milovníka Lelia proměnil autor ve svěbytný typ dobrodruha, nestoudně se vyhlávajícího ze zamota-

ných situací, ukazuje na dokonalé přetvoření tradiční figury. Druhá z komedií, *Kavárnička*, je žánrovým obrázkem z benátské ulice, zalidněné dobrosrdečným kavárníkem a jeho číšníky, majitelem herny, vydržovanou tanečnicí, nepravým i pravým šlechticem, žárlivou a opuštěnou manželkou. Pouliční kavárnička a hráčekské doupe v sousedství, to je dějiště příběhu, v němž hlavní úlohu hraje klepač Don Marzio, šlechtické budižkničemu ztrpčující život celému okolí neukojitelnou zvědavostí a žvanivostí, typ dokonale odpozorovaný z benátské skutečnosti, právě tak jako věrným a zároveň varovným obrazem je příběh hráčekské vášně kupce Eugenia.

A docházíme k vrcholu Goldoniho dramatického odkazu: k známé, přeznamé komedii „*La locandiera*“ — Paní hostinská, Mirandolina, Hostinec u Mirandoliny, či jak se jmenovaly všechny ty četné překlady a úpravy této hry. Mladá, hezká, sebevědomá a pracovitá vdovička-hostinská pokolí nejdřív urozeného nepřítele žen, až jí padne k nohám a prosí o lásku, a podá pak ruku svému sklepníkovi, dávající tím košem dalším dvěma urozeným nápadníkům. Je to komedie klasicky jasné stavby, a třebaže ani tady — jako nikde u Goldoniho — nejde o hluboký průzor do lidské psychy, situačně a myšlenkově je to radostné, životu přitakávající dílo. Goldoni rád a často předvádí ženské charaktery, hraje si s ženskou potřebností a dává za vzor ženskou ctnost, ale tady vytvořil svou nejsilnější apotheosu klidné a samozřejmě morální převahy prosté ženy nad světem samolibé urozenosti.

Mirandolina je vrcholem Goldoniho dramatického odkazu, žádná z dalších her ji nepřekonala v oblíbenosti, a právem nepřekonala. Ani *Zamilovaní*, komorní hra na thema lásky a žárlivosti, veselý kolotoč zamilovanosti, podezřívání a odmítání, ani *Jemnostpán markýz*, příběh o feudálově, který se ujímá panství a slízne hned první den výprask od svého poddaného, na jehož ženu dostal zálsk. Zde ovšem nedostává svůj díl jen šlechtický mládeneček; měšťák Goldoni tu s rozkoší kreslí i pár figur venkovských hodnostářů, ne nepodobných radním z Naších furiantů nebo rychtářům z Lucerny. Nedosáhl účinnu Mirandoliny ani v *Hrubánech*, jejichž děj je jen o málo více než episodický příběh kolem jedné svatby, nesený ovšem kvartetem morousů s virtuosně komponovanými výstupy jejich usurpátorského podivínství. A pak jsou tu *Poprasky na laguně*, jedna z posledních her napsaných před odchodem do Francie, tvárně vzácný typ lidové kolektivní veselohry, situovaný v rybářské vesnici pár kilometrů od Benátek. Furioso jižního temperamentu propuká tu v nepřehledném zmatku ženských hádek o milence, praček, žárliv-

vých scén, soudních výsledků. Ta kolektivita nespočívá v davových scénách jednolitého „lidu“, možná že je vůbec víc dojem než skutečností. Dojmem, způsobeným vířivým kaleidoskopem kulometného dialogu a úsečných scén, v nichž nezáleží na tom, která je Checca a která Lucietta, kdo koho miluje a kdo komu nadává. Pro tu důslednou lidovost, pro to, že v této hře už není ani potuchy po nějaké komedii masek, jsou u nás Poprasky na laguně ceněny nejvš z Goldoniho díla. Je tu však jeden problém: komedie je psána dialektem, Goldoni v ní dosyta vybil své jazykové mistrovství a vědomě vytvářel takřka fotografický obraz skutečnosti právě prostředky jazykovými. A ptáme se, zda její překlad může být něčím víc než stínem originálu?

Roku 1762, v okamžiku triumfálního debutu *Carla Gozziho*, dramatika

ironických pohádkových feerií přimykajících se ke stylu *commedia dell'arte*, opouští Goldoni Benátky a odchází do Paříže, vyklížeje roztrpčen pole svému protivníkovi. Měl to být dvouletý pobyt a stalo se z něho dobrovolné doživotní vyhnanství. Goldoni tvoří sice i v Paříži, nakonec pouze francouzsky, ale divadelní reforma, plod jeho životního úsilí, nemá tu uplatnění. Co mohl dát Molièrovu městu tento ne kongeniální Molièrův žák? Goldoni se zcela logicky vrací, alespoň částečně, ke stylu komedie masek, což je styl pařížské *Italské komedie*, pro niž píše. A vytváří komedii, která věru není menší než mnohé z období italského, třebaže je docela jiná, lehčí, nezávažnější, méně moralisuje, ale o to víc hraje všemi tóny komediálního mistrovství. Je to *Vějíř*, bláznivá historie omylu a zmatků kolem jednoho vějíře, putujícího

z ruky do ruky a stále ne a ne trefit k té pravé, které byl určen. Věřu, že i divadelní úspěch této komedie vrhá korigující světlo na italské reformní úsilí Goldoniho. Neboť proč zamítat komedii situační pro komedii charakterovou? Proto, že v oné je méně morálky než v této? A je jí méně? Není jen víc skryta? Vždyť vítězící strana je táž tam i tady, v každé zdravé komedii je to vždy láska. Před mamonem, před tituly, před lží. Nechceme polemizovat s Goldonim; pouze s těmi, kdož jeho boj prohlašují za boj našich dnů. Divadelní avantgarda dvacátých a třicátých let hlásila se víc ke *commedii dell'arte* než ke Goldonimu. Souboj Goldoniho s Gozzim a *commedii dell'arte* není souboj, v němž by muselo být vítězů a poražených. A to je snad také dobré poučení z letošního goldoniovského výročí!

JINDŘICH ČERNÝ

Vítězství amatérů před třiceti lety



Dne 27. dubna 1927 vystoupili na scénu Umělecké besedy v Praze III dva mladí, širší veřejnosti málo známí muži, studenti práv, Jiří Voskovec a Jan Werich v revuálně kabaretní hře, kterou nazvali *Vest pocket revue*, a tím titi herci z ochoty založili slávu Osvobozeného divadla, které patrně bude připomínáno ještě v dalších generacích jako zdroj bezprostředního vtipu a opravdového veselí. Sešlo se tu ne docela náhodně mnoho šťastných okolností a snad malá vzpomínka pomůže i dnešním mladým divadelním pracovníkům z ochoty k hledání nových, pestřejších cest pro humor a satiru na jevišti.

Živná půda byla dána prostředím. Voskovec a Werich nějaký čas studovali v reálném gymnasiu v Křemencově ulici na Novém městě pražském. Někakou třídu výše byl Adolf Hoffmeister a Josef Tráger, spolu s námi chodil do třídy Vladimír Müller, trochu níže studovali Miloš Nedbal a Ladislav Boháč. A našlo by se víc zajímavých jmen; některá zmizela, některá se uplatnila i později v našem kulturním životě. Národní divadlo bylo na dosah ruky — chodili jsme na galerii a spolužáci sem tam i stotovali. Se školou jsme hráli na příklad Molièrova „*Tartuffa*“, Čapkovu „*Lásky hru osudnou*“, Sofoklova „*Oidipa*“ — naši profesori s námi rádi a příkladně spolupracovali. Z takového

prostředí vyrostle občas něco kloudného — a to je příklad nejen pro dnešní školy, nýbrž i pro jiná pracoviště; jen umět dát dobré lidi dohromady!

Měli jsme svůj Klub desíti — trochu výlučná společnost, že?, ale každá individualistická zvláštnost byla tehdy po společném válečném utrpení vítána — a tam se už někdy ve svých patnácti nebo šestnácti letech přihlásili Voskovec a Werich s původní loutkovou hrou „*Lidé z Marsu*“. Sami ji napsali, sami udělali loutky, kulisy, sami ji sehráli a také získali sami svůj první úspěch. Opět příklad — pro naši mládež.

Tenkrát ještě kvetlo korso na Národní třídě a dlouhé sedánky na Slovanském ostrově. Tam jsme pěstovali svůj způsob vyjadřování a humoru jako každá mládež ze stejného pracoviště. Jak toho dovedli V. a W. využít, protože uměli dobře poslouchat a pohybovali se v prostředí, jehož představiteli se pak stali, alespoň v první fázi své činnosti — ve studentském humoru! A pak tu působila ještě řada okolností — jistě americké filmové grotesky, snad i příklad starších komiků (Ferece Futuristy), veselá neúcta ke všemu, co předcházelo, a také poznatky, které získal mladý básník (vydal jako člen *Devětsilu* sbírku veršů) Jiří Voskovec, když studoval v Dijonu. Český humor, čes-

ké prostředí a trochu francouzského espritu daly spolu s obdivem pro tehdejší taneční hudbu dohromady představení pro někdejší české žáky francouzské školy v Dijonu. Nemyslete si, že jsme čekali nějakou dokonalost, když nám V. a W. řekli, abychom jim vypomohli. Připadalo nám to trochu obyčejné — ten studentský humor. Ale zkoušeli jsme poctivě ve sklepní místnosti kavárny Olympia ve Vítězné třídě. Byl tam dnešní vědecký pracovník, romanopisec i dramatik Vladimír Müller, mladá herečka Světa Svozilová, dnešní dramatická autorka Vlasta Petrovičová, dnešní advokát a filmový historik dr. Bedřich Rádl, můj bratr herec Eman Trojan a ještě několik dalších hochů. Orchester znamenitě řídil náš spolužák V. Kyselka. Tak jsme onoho večera bezstarostně vyšli na scénu, která vzbuzovala dojem stejné bezstarostnosti. Několik drátků, praktikáblů a zástěn, tuším, pod řízením dnešního divadelního kritika a předního pracovníka Čs. státního filmu Josefa Trágra. Jak vidíte, tehdy skoro všichni pracovali „z libosti“. — Úspěch večera nás překvapil a obecnostvo elektrisoval.

Ale dejme slovo Jiřímu Frejkovi, který psal v recenzi Národního osvobození pod významným titulkem „*Vítězství amatérů*“ mezi jiným toto: „Pány managers z téhle „*Vest pocket revue*“ čili česky: řediteli „*Kapesní*

revue“ jsou Jiří Voskovec a J. W. Rich, jimž budiž vzdána čest za to, že se nebojí bavit publikum. A dovedou to vlastně lépe než profesionální revue, o akademických divadlech ani nemluvě. Snad úmyslně má jejich text několik ryze studentských vtipů, aby ještě silněji bylo manifestováno amatérství skupiny, amatérství veselé se snahou zabavit vtipem, originálním nápadem a živým textem. Jsou až nehospodární v rozvržení programu večera, neumějí šetřit svými prostředky, mají výborný moderní orchestr saxofonů a banjí... a jak říkám, elán a dobrý rozmar. Autoři mají jasnou a přirozenou obraznost moderních lidí — v níž se setkávaly představy velmi prosté a dokonale výrazné. Nevíte, jak předvésti panorama Hradčan? Zde prosím: postačí k tomu zvětšená krabička od sirek se siluetou Hradčan, Batův plakát a reklamy pro „Pražanku“. Je to prosté a má to samozřejmou působivost. Při honu kolem světa, který je v každé pořádné revui, plavou dva clowni revue, Sempronius a Publius, v baloně — proč by nepostačil koš dole se sukýnkami a nahoře s dětským balonkem, ve kterém se oba pocestní kymácejí kolem světa? Mají smysl — ve všem, co staví na jeviště — pro jevištní konkrétnost. Nedávají se svésti teorií, ale věst očima a sensibilitou každodenního člověka. ... Zmíňme se ještě o autoru tanců p. Machovu, který tancil nejživější orientální tanec dobře pohybově motivovaný a rozvržený.“

Lidové noviny poznamenaly: „J. W. Rich a Voskovec — Dolan (Dolan byl pseudonym, pod nímž Voskovec sehrál roli Říši ve filmovém přepisu „Pohádky máje“, p. r.) sepsali, sehráli, zrežirovali, prozpívali (podporování výbornými partnery: Trojanem, Vl. Müllerem, pí Petrovičovou a sl. Svozilovou) celou Vest pocket revui, do níž s štedrou marnotratností diletantů, kontrolovanou přísnou autokritikou profesionálů, naládovali nezřízenou spoustu vtipů a zábavností a persifláží a živoživočí veselosti. Vy-

myslili si texty k americkým šlágrům, při nichž nějak filologicky „zjazzbandovali“ češtinu tak, že nabyla zcela nečekaného a nebývalého zvuku. Rouhali se Ibsenovi jako Verneovi, Hašlerovi jako Nezvalovi. Sehráli pomyslnou partii ping-pongu... Rehtali se zurčení potůčku stejně jako poetismu. Trumfovali jeden dobrý nápad deseti ještě lepšími... — Ale hlavně: byli od začátku až do konce neobyčejně osvěžující neismusovití: to znamená, že dělali psinu a ne psinismus. Proto to také na celé čáře vyhráli.“

Jindřich Vodák v Českém slově se tvářil přísněji, ale věren své solidnosti popsal stručně děj: „Prospěšně liší se tato revue od našich obyčejných revuí tím, že nechce lákat svůdnou ženskou nahotou, dokonce v ní nevstupují a netančí ani žádné girls, není vlnadné a strojivě subrety, jež by okouzlovala zjevem a ohnivými pohyby, není nádhery ani zvláštní malebnosti ve výpravě, chybí místy i všechen cvik a zvyk divadelní. Jsou toliko mladí lidé opravdu veselí, kteří si ztropí švandu ze všeho na světě, třeba také z nábožného děkovného chorálu, jsou milovníci hudebních zvláštností, kteří koncertují na saksofon nebo na banjo, a jsou znalci i vynalýká moderních tanců, kteří dychtivě touží na jevišti ukázat, co dovedou. Dějový nápad ke spojení a rozvinutí svých 19 obrazů měli Jiří Voskovec a J. W. Rich dobrý, vybíjeli si galerii podobizen zachycujících naše slavné muže ve chvíli rozčilení a přimyslili k ní karikaturu vynikajícího „českého flegmatika“, senačního spisovatele Kvidona Marie de la Camera van Obscura, za nímž se musí jezdit po světě, aby byl někde fotografem zastížen rozzlobený, přivedený z míry. Pijde se s ním do Paříže, do Haparrandy, do Lhassy, ke Křovákům, jede se s ním v aeroplánu a navěsí se na něho vše, co se komu právě líbí, ať je to zábavný kuplet o hrobce či ještě lepší kuplet sportovní se jménem prof. Šmotluchy. ... V J. W. Richovi a Petru Dolanovi má Dada dva samo-

rostlé, svěží kupletisty, kteří přinášejí každý svůj vlastní humorný tón, Matouš, Vlášková, Machov a Nina Rud tančí všichni s uměleckou opravdovostí, J. Trojan je v Camerovi náležitě neochvějný a saxofonista J. Bruder i banjista C. Mrázek znají svou věc dokonale. Musí se takové veselé představení přijmout jako zelená oasa v profesionální, obchodní řemeslnosti našich revuálních podniků a jako chutné sousto pro ty, kterým průměrně naše revue nejsou dost salonní nebo literární. Ubírá-li však Dada místa a pozornosti práci Uměleckého studia, nebyla by ta škoda vyvážena jeho revuálními představeními.“

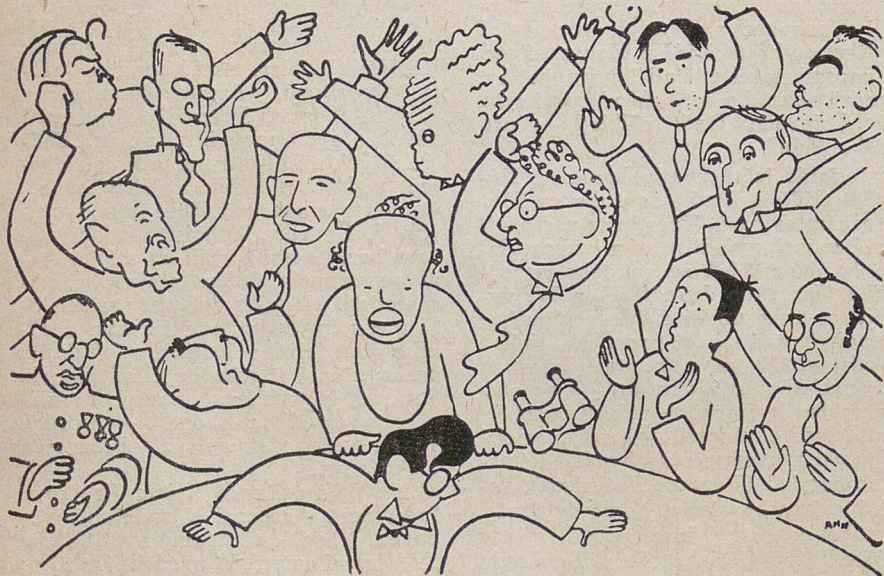
Snad je třeba vysvětlit, že Voskovci a Werichovi nezáleželo příliš na tom, pod jakou vignetou hrají: První představení pořádali pro bývalé české žáky v Dijonu, pak se skryli pod hlavíčku Frejkova divadélka Dada a za krátko přešli ke konkurenční skupině Honzlova Osvobozeného divadla a tam také již zůstali. A přes mnohé obtíže, hledání a omyly vytrvali a spolu s Jaroslavem Ježkem, kterého později přizvali ke spolupráci, slavně zvítězili ve „Fata morgane“. A nemyslete si, že byla tehdy lehká konkurence. A přece, jak lze vidět na soudobě kresbě Hoffmeisterově, tleskala jim celá umělecká Praha. Odleva doprava shora jsou zde nakresleni J. Seifert, J. Hora, Fr. Halas, K. Teige, J. Fučík, F. X. Šalda, Vl. Vančura, R. Jakobson, J. Hořejší a v první řadě dr. F. Langer, V. Nezval, Ot. Fischer, K. Čapek, P. Jilemnický. Diriguje J. Ježek.

Opakujeme znovu, že nelze staré zkušenosti přebírat. Kdož ví, jak by dnes Vest pocket revue působila — ale vím, že je oblíbenou četbou dnešní mládeže, pokud se k ní dostane. Zůstala živá v tom, že ve svém zrodu byla pociťována, že chtěla být od prvního do posledního slova komická, a jak praví autoři, rázem této komiky bylo „nepřipustit na jeviště ani jedno gesto, ani jeden přízvuk, ani jednu masku vybledlé kormoutivé a trapně konvenční rozvleklé komiky, která dosud bují na mnohých našich scénách. Tato hra vyžaduje především bezprostřední smysl interpretů pro přímý, prudký a groteskní humor, pro humor, který je sice často parodií, ale jenž musí dovést stát na jevišti také sám a sám, ve své soběstačné absurdnosti.“

Nemohli bychom snad dnes podepsat všechno, co je tu řečeno, a také Voskovec a Werich později od „Caesara“, který měl skvělý úspěch, spojili svůj humor se společenským posláním satirickým. Ale nejde nám o rozbor činnosti Osvobozeného divadla, o ocenění jistě ojedinělých talentů V. a W., Jaroslava Ježka a jejich dalších spolupracovníků.

Pro mladé ochotníky je tu jedna poučka: Že tohle všechno vzniklo z amatérské činnosti. Že zápal, láska k věci a ovšem odvaha učit se na vzorech dovede provést zázraky. V době premiéry bylo nám všem tak kolem dvaceti let. A většina účastníků dovedla dokázat nadto ještě jedno: Nezkazil ji první úspěch, pracovali dál a nespokojili se s dosaženými výsledky.

JOSEF TROJAN



Soudobá kresba Hoffmeisterova: Praha tleská Vestpocketce

DRAMATIK STESKU A TOUHY

PAVEL GRYM

Literární historie přisoudila Fráňovi Šrámkovi několik ušlechtilých a oslavných atributů. Byl nazván básníkem mládí, krásy, lásky, slávy života, básníkem, který veršem, dramatickým dialogem i prózou vyzpíval radost z darů tohoto světa i odpor ke všemu, co krásu mrzačí a ničí. Rytmus „procítaujících duší a těl“ prostoupil jeho dílo a učinil z něho zpěvnou oslavu všeho krásného, mladého, rostoucího, prodírajícího se plevelem předsudků, záští a konvence. Proměnily se od doby Šrámkovy tvorby, zhruba uzavřené již druhou světovou válkou, vztahy mezi lidmi, ze života vymizeli citoví, přejemnější a bolestnější hrdinové Šrámkových děl. Málokdy se již setkáme v naší době s takovým Janem Ratkinem, Skalníkem, Slávkou Hlubínovou. Šrámkovské toužení po volném, plném životě, vyjádřené nezachytitelným „stříbrným větrem“, voláním lesů a vod, zněním „všech zvonnů světa“, neklid spoutaného mládí, zasazený do scenerie horkých letních měsíců, blouznivé toužení do dálek, to vše bylo vystřídané praktičtějším, střízlivým, ne však vždy obohacujícím poměrem k životu. Nezmižela dosud lyrika života, třebaže úbytek lyrismu a neblahý odklon od osobních problémů v našem umění několika posledních let by se tomu zdál nasvědčovat, proměnila se však. Proměnil se také náš vztah ke Šrámkovu dílu. Šrámek však zůstal i nadále autorem čteným a milovaným. Mládež hledala a našla v jeho díle mnohé z odpovědí na otázky svého nitra, které zůstaly stejné. Uvědomila si však současně, že Šrámek již není autorem naší doby, že jeho dílo se pozvolna stává dobovým dokumentem o minulé generaci. Časový odstup od doby děje i vzniku Šrámkových děl a veliké rozdíly v mentalitě Šrámkových hrdinů a dnešní mládeže ukázal, že ne všechno ze Šrámkova díla a jeho filosofie je stejně živé a dnešní, že už se nám trochu odcizilo bolestinství a plané toužení jeho hrdinů. Časový odstup nám dovolil s větší jistotou dospět k poznání, že Šrámek mluví pouze za část mládeže, a to ještě mládeže určité epochy. Snad ale právě tento odstup a zcela nejubilejní rozjímání o Šrámkově dramatickém díle dovolí nám tu vyslovit přesněji a věcněji, co ze Šrámkova díla považujeme za kladné a prospěšné, nepoddávající se nekriticky opojnému lyrismu jeho básnických děl.

Šrámkův vstup do literatury na počátku našeho století je poznamenán anarchistickým odporem k současné společnosti, ke ztrnulým konvencím a předstírané morálnosti, k usedlosti a životní pohodlnosti, i protestem proti dekadentnímu výrazu hnusu ze života. Z bolestných srážek vášnivých obhájců krásného života s drsnou skutečností vyvrstl Šrámkův zpěv volnosti a oslavy nespoutaného života. Tento bojový tón, přitakávající životním bouřlivákům, prostupuje jeho první básnické sbírky i jeho první pokus dramatický, aktovku „Červen“, která

v mnohém předznamenává celou jeho následující dramatickou tvorbu. Již „Červen“ ukazuje na malé ploše srážku nudné staromilské společnosti se silným jedincem, který do ní vpadá jako rozhodný dobyvatel. Ale již z této dramatické prvotiny cítíme, že básník nedovede říci rozhodné slovo. Nepodaří se mu to plně ani v dílech následujících. Bojuje proti prkenné konvenci a dogmatické morálce, nedovede však proti ní postavit morálku vlastní, nedovede víc než bořit hradby pevnosti starého světa. Nedovede proti starému řádu postavit nic jiného než neurčitý požadavek svobody mládí a ochrany krásy. Jak si tuto svobodu představuje? V plném využití jednotlivce, v uchopení života a vykořisťení jeho krás. Není to — s dnešního hlediska — právě mnoho. Není to však také málo. Šrámek se nespokojuje se staromilskou idylličností, v níž se rozplývají a jsou udušeny všechny konstruktivní síly. Bojuje proti popírání krásna, proti výrazům bezmoci a hnusu ze života, proti všemu, co život ubíjí a mrzačí. Tak Šrámkova tvorba, třebaže nemá přesného východiska, již od samých počátků přináší dva rozhodné klady: oslavu života, spojenou s rozhodným popíráním nutnosti úniku z tohoto světa, a odpor ke všemu, co zabírá životu rozvinout se v plně šíří, odpor k netvořivé, falešné idylličnosti i k násilí, k vojné a válce. Teprve v této souvislosti si plně uvědomíme pravý význam jeho „Léta“, vroucí oslavy mládí, vznikající v letech první světové války. Toto přitakání životu, které se objevuje právě uprostřed válečného ničení (1915), ukazuje druhou tvář básníka-antimilitaristy, autora tesklivých i bojových protiválečných versů. Tyto dvě noty v souzvuku prostupují celé Šrámkovo dílo. V „Létu“ promluvil básník krásného, bohatého života — navzdory zabíjení, které viděl kolem sebe. A jenom skuteční vulgarisátoři mohli v minulých letech hodnotit „Léto“ jako dílo bezvýznamné, protože — prý — únikové.

Jestliže Šrámek-lyrik srdcí a těl našel plný výraz v této oslavě vznětlivého, náladového, hledajícího mládí, pak druhá nota jeho tvorby plně ovládla jeho poválečného „Hagenbeka“ (1920). V něm se křehký lyrik pastelových tónů proměnil v tvrdého soudce, obohaceného vlastními zkušenostmi, a způsobem až naturalistickým ukázal šílenství, špinu a špatnost společnosti, která nechala dojít k vraždění a mučení lidí. V generálu Hönebeckovi podal výstižný dobový typ, monumentálně děsivý a strhující, v obrazech z nemocnice i z Hönebeckova sídla věrně zachytil atmosféru šílené doby válečné agonie. Hodnocení „Hagenbeka“ se však nikdy neobejde bez vážných kritických výtek ke stavbě hry. V polovině hry se dramatická linie láme, vývoj postav se zastavuje a závěrečné dějství je už

jenom odštěpkem předcházejících obrazů. Hönebeckova postava se tyčí z této tříště bez kladné protiváhy. Ani autorova datečná, již nedokončená práce na tomto dramatu nepřinesla žádoucí zlepšení a snaha o rehabilitaci „Hagenbeka“ na scéně (nejdříve na scéně nynějšího D 34 roku 1954) se setkala se zájmem, nikoli však se zvláštním úspěchem, a další jevištní životnost této hry je přes všechny klady díla dosti sporná.

Rozkladný vliv války na city lidí ukázal Šrámek drastickým způsobem v následujícím dramatu s názvem „Zvony“ (1921). Syrově naturalistické drama je přeplněno výbuchy rozpoutaných vášní vesničanů, kteří jakoby se spustěním zvonů, určených pro válečné využití, ztratili svědomí a všechna morální měřítka pro své jednání. To je pohled na válku s druhého břehu, jediná velká exprese básníkovy stísněného nitra, která, bohužel, často postrádá logiky dějové, lidské i umělecké. Drama má značně rozporný závěr: nevinný mrzáček bere na sebe zhářství a běsivá noc rozpoutaných pudů končí násilným smírem a návratem do starých kolejí. Snad právě pro tuto nelogičnost a silně expresionistický charakter zůstaly „Zvony“ na okraji Šrámkovy dramatické tvorby.

Nejpopulárnějším dílem na našich jevištích zůstalo „Léto“. A přece snad není tak docela chybný náš soud, řekneme-li, že největší devalu svého dramatického díla přináší Fráňa Šrámek uprostřed své tvorby, ve věku mužné rozvahy a zkušenosti i mladého ještě, horoucího srdce, v opojné básni letního podvečera, „Měsíce nad řekou“. „Měsíc nad řekou“, napsaný roku 1922, přináší do Šrámkovy tvorby významné novum: kritiku blouznivého životního romantismu. Jakoby s básníkem stárnuli i jeho hrdinové, Jan Ratkin, Jan Skalník a další. Vilík Roškot a především ovšem Slávka Hlubínová jsou hrdinové, kteří dovedou žít a opájet se krásou všedních věcí, dovedou se však již také vyrovnat se střízlivou realitou života. Není to jenom melancholická resignace, smír s přistřížením někdejších orlích křídel, smutek, odevzdání (jak se toto Šrámkovo dílo poněkud zúžené vykládalo), je to rozvázné vyrovnání se životními úkoly, které jsou třeba prozaické, ale nutné. Pletivo hry je tenké a je snadné vykládat Hlubínův stesk po ztraceném mládí a pochovaných nadějích jako ústupek a slabost. Hra vyjadřuje stesk po promarněném mládí, ano. Ale je v tom zároveň výzva a příklad. Je možno tesknit a snít, ale je nutno umět se vyrovnat s tím, co nemůžeme změnit, netoužit a nebouřit se naplano. Vůle k činnosti, třeba drobné, ale prospěšné, té je zapotřebí. V tom je hluboká moudrost Šrámkovy hry, ne vždy pochopená a správně vyložená. Mají se hrdinové „žalostně zmoudřelí“ ještě jednou odvážít „krásného dobrodružství srdce a smyslů“ (Václavek), mají se zesměšnit a znovu s pocitem lítosti a hanby

přiznat své stáří — jako hrdinové „Plačícího satyra“, třetího dílu Šrámkovy lyrické trilogie?

Po bouřliváckém „Létu“ a vyrovnaném „Měsíci nad řekou“ je „Plačící satyr“ (1923) cele věnován problému nesplněné a nesplnitelné touhy po výsadách a krásách mládí. Mládí však patří k mládí, stáří již může jenom pozorovat, radit, ulamovat hroty příliš horkokrevných srdcí. Touhou se život začíná i končí, protože člověk nemůže využít všechny krásy světa. Je však třeba mládí připravovat cestu. — „Plačící satyr“ je jediným výrazem touhy. Smyslem života je pro Šrámkovy hrdiny láska, nikdy nenaplněná, nikdy nepoznaná. Je nutno využít okamžiku, je však nemožné nabažít se krásy a proto vždy zůstává stesk. Lidský život je krátký, nad ním pláče symbol rozverné touhy, kamenná soška bůžka — satyra.

„Plačící satyr“ uzavírá vrcholnou trojici Šrámkových dramát. Následující válečné drama „Soud“ (1925) vychází opět z autorových válečných zkušeností. Šrámek tu našel na svůj lyricky změkčující způsob vidění světa pozoruhodně dramatický a reálný výraz pro mentalitu českých vojáků v rakouské armádě a pro jejich citové problémy. „Soud“ je — alespoň v prvních dvou dějstvích — silným dramatem morální odpovědnosti: Nadporučík Roubal v náhlém krutém rozmaru, zaviněném napjatým poměrem mezi ním a jeho vzdálenou snoubenkou, nepustí četaře Hanyše na dovolenou. Hanyš je náhodou zabit a Roubal se cítí odpověden za jeho smrt. Jako čestný člověk se chce postavit před soud Hanyšovy snoubenky. Ta však se střízlivě praktickým smyslem pro nezměnitelný stav věcí nachází sama omluvy pro jeho jednání a drama končí smířlivou milostnou perspektivou. Tragická tonace prvních dvou dějství přechází v klidný smír a vyrovnaní, třetí dějství je lyricky, skoro čechovsky laděným epilogem, který s dramatickými předcházejícími obrazy nemá nic společného. Dokazuje to znovu, že Šrámek nebyl autorem tragického založení. Jestliže děsivý a obłudně groteskní „Hagenbek“ prvních dvou dějství utonul v bezvýhodnosti řešení a scény s Řehoříkem jsou zcela samostatnou satirickou hříčkou a „Zvony“ končí klidným odevzdáním mrzáčka, jestliže nepříliš vyhraněné konflikty lyrických dramát našly vždy jemnou ruku, která je rozvážně uhladila a umožnila smír, pak „Soud“ je nejvážnějším dokladem toho, jak Šrámek toužil po míru a klidu. „Soud“ není dovršen skutečným morálním soudem, neváží Roubalovo provinění, spokojuje se s konstatováním tragické shody okolností a dovádí nadhozený konflikt k závěru, který se nám zdá příliš laciný. „Soud“, podobně jako „Hagenbek“, „Zvony“ a konečně i další Šrámk-

kova dramata, trpí nedostatkem dramatické síly, která by dovedla drama až po závěr ve vzestupné linii.

Šrámek v podstatě byl a i v dramatu zůstal především lyrikem, básníkem přírody a čechovských nálad a citů. Vytvořil nový typ českého dramatu — komorní drama, obracející se v letmých, impresionistických záběrech do nitra hrdinů, k jejich citům a náladám, a posunující vnější dramatictvo do pozadí. Vytvořil nové typy dramatických hrdinů, ne tak hluboce psychologicky zpracované a jednotlivé, s jakými se setkáváme na příkladu Čechova, ale sestavené spíše z prchavých nálad a citových okamžiků. Šrámkovi patří také zásluha na obrodě divadelního dialogu. Spolu s Čapkem oživil jevištní řeč jemným básnickým slovem. Zachytil mentalitu mládeže své doby, v souzvuku s protestem proti válce oslavil mládí, bouřící se proti zčnostnosti a zápečnictví vyžilé společnosti a tak, třebaže jeho oslava mladého života byla v lecčems jednostranná, zůstává v jejím základu ten veliký klad, pro který Šrámkovo dílo přžívá do dneška: radostný souhlas s kypícím životem, oslava krásy a tvořivé činnosti. Dovedl však pochopit i rozvahu stáří, aniž tím schvaloval sentimentalitu a resignaci. Vždyť i v jeho stárnoucích hrdinech ožívá mladý zápal a v jejich smíru se všední skutečností nelze nevidět pevnou vůli k plnění drobných úkolů na vykázaném místě. Pro zápal jeho mladých a touhu jeho starých hrdinů, pro toto rozvlnění stojaté hladiny, jsme ochotni cítit a žít s nimi přes všechny jednotlivé výhrady.

Naše krátké zastavení nad Šrámkovým dramatickým dílem mělo by skončit u poslední hry, napsané roku 1926, u „Ostrova velké lásky“. Toto dílo je však celým svým založením ostatní Šrámkově tvorbě i našim požadavkům tak vzdálené, že nemá smysl zabývat se jím podrobněji. Zůstal jen líbivou, módní, kosmopolitickou komedií, jejíž myšlenka, že všechny konvence a morální zásady padnou, jakmile jde o žaludek, že láska patří tomu, kdo si ji umí drsně dobýt, jako tito tři romantičtí tuláci, utápí se v mělkých charakterech, v povrchní kresbě prostředí, autorovi vzdáleného. Zůstal jen přívěskem ostatních děl, z nichž podmanivý lyrický triptych — „Léto“, „Měsíc nad řekou“ a „Plačící satyr“ — ze všech Šrámkových dramatických děl nejlépe přežil svého tvůrce a dodnes patří a bude patřit k základům moderní dramatické tvorby. Je zajisté možno mnohé vytýkat životní filosofii básníkově. Je možno mít výhrady k formální stránce jeho děl. Není však možné nevidět, že celé jeho dílo je vřelým básnickým výrazem lásky k životu, lásky k lidem, a to je u každého uměleckého díla devisou nejcennější.

K našim snímkům →

Třikrát se čeští filmoví umělci pokusili filmově ztvárnit některé z děl velkého básníka mládí Fráni Šrámkova. Jarní verbování Šrámkova odkazu nemohlo je nechat lhostejnými. A není náhodou, že všechny tři filmy — Léto, Měsíc nad řekou a Stříbrný vítr — měly velký ohlas, ať už kladný či ostře kritický. Fráňa Šrámek je příliš složitá osobnost básnická, než aby byla přijímána jednoznačně. To konečně známe z divadla, kde každá nová inscenace Šrámkovy hry rozvíří mnoho otázek a problémů. Ve filmu je to ještě složitější, neboť zde jde navíc o převedení divadelního či prosaického tvaru do řeči filmových obrazů.

Brzy po roce 1945 chtěl československý film splatit velký dluh národnímu umělci Šrámkovi, jehož dílo bylo doposud filmem opomenuto. Režisér a scénárista K. M. Walló překročil v úsilí o filmovou podobu Léta možnou míru nepietní aktualisací, přikomponováním nových postav i konec konců nevhodným obsazením role Jana. Filmový přepis K. M. Walló ublížil hře i básníkovi. Či jak vtipně napsal Karel Konrád — „veškeré její (hry — pozn. red.) lyrické omámení bylo defenestrováno“. Autor filmu Šrámkova nepochopil a proto ani nemohl vytvořit filmový ekvivalent jeho díla. Zfilmované Léto nelze nazvat nezdařeným pokusem — byla to vyslovená havarie.

Nicméně i tu je — hlavně v hereckých výkonech — uloženo mnoho cenného. Režisér si vybral pro představitele faráře Hory, jeho hospodyně Růženky a redaktora Perouta národního umělce Fr. Smolíka, národní umělkyni R. Naskovou a Jiřího Dohnala, kteří tyto role vytvořili v poslední inscenaci Národního divadla. A jestliže tu a tam zazvučel ve filmu šrámkovský tón, pak to bylo právě ve výstupech těchto herců. Jejich výkony jsou dodnes nedostupným příkladem citlivého a tvůrčího uchopení postav této Šrámkovy hry.

Režisér a scénárista Václav Krška, rodák z města Šrámkova — Písku, přistoupil k básnickové dílu s opacného pólu než K. M. Walló — chtěl zfilmováním Měsíce nad řekou vzdát hold Šrámkovi a jeho poesii. Do dramatu zasahoval co nejcitlivěji, upravoval jen tam, kde to bezpodmínečně vyžadovala filmová skladba. Především ctil ducha hry i poesie — a vytvořil film, který se svými hodnotami může měřit s divadelní předlohou.

Ve filmu opět dominují herci — Štěpánkův Hlubina, Baldová Hlubínová, Plachého Roškoť a především pozoruhodně intelektuálně pojatá Slávka D. Medřícká. Film otevírá dokorán brány Šrámkova dramatického a básnického mistrovství. A atmosféry — onoho těžce postihnutelného kouzla měsíční noci, hučící řeky a odcházejícího Slávcina mládí. Film tedy znásobil všechny svoje umělecké i technické možnosti a dal je do služeb básníkůvých...

„To skryté, pravdivé, kruté a intimní, optimistické a čisté, co je základ-

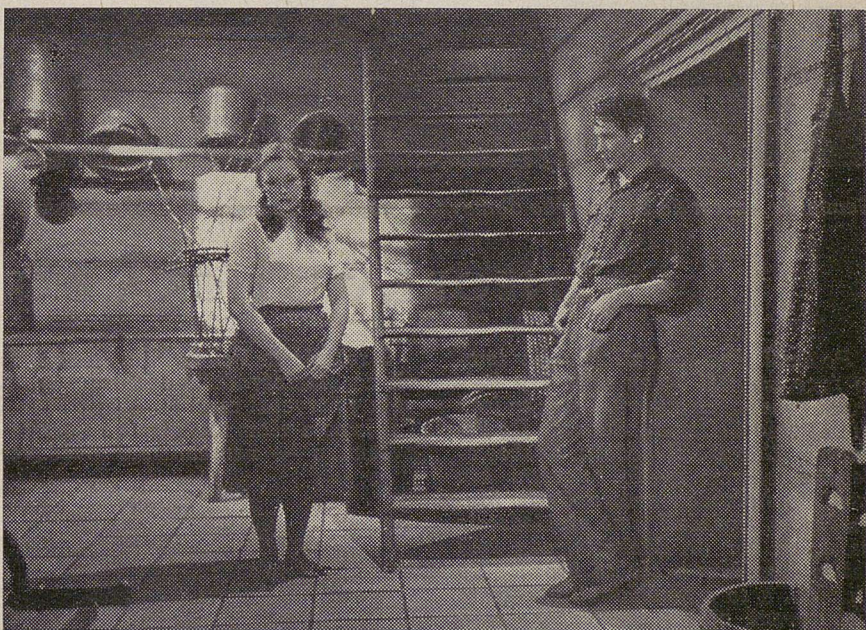


nou románové skladby, stalo se podkladem pro filmový přepis. Zcela bez ozdoby nebo příkrasných prodlev, aby bylo nastaveno čisté zrcadlo nejen generaci z počátku tohoto století, ale i dnešku. Bylo nutno ukázat, čím dřív se probíjovávalo dřívější mládí, čím rostlo a trpělo, žilo a zrábalo, aby mohlo pozdravit mládí tohoto světa. A stejně platně bylo třeba nastavit zrcadlo dnešnímu mládí, aby v mnoha obrazech Stříbrného větru nacházelo samo sebe, především v síle nepokorného Jana Ratkina, proniknutého neustálým vyznáním životního optimismu.“ — To jsou slova tvůrce filmového přepisu Šrámkova románu Stříbrný vítr, V. Kršky. V tomto filmu neměl již zdaleka tak šťastnou ruku jako v předcházejícím. Filmové přetavení románu příliš poznamenal osobitým tvůrčím charakterem a Šrámek a jeho dílo byli zatlačeni do pozadí. Byl by to pozoruhodný film — kdyby neměl ve vínku právě Šrámkovo dílo. Ale i tak pro studium Šrámkova a jeho díla je nesporně důležitý. Neboť i tu je vidět složitost a pestrost jeho odkazu.

Tím jsme se dostali ke konečnému smyslu těchto útržkovitých poznámek v našem časopise. Pro každého herce, režiséra, výtvarníka, kostyméra i maskéra, kteří se budou podílet na inscenaci některé z Šrámkových her, je ukryto v těchto filmech mnoho cenného studijního materiálu. — Že ani jeden z uvedených filmů u vás právě nehraje? V krajské půjčovně filmů vám za nevelký obnos půjčí kopii některého z těchto filmů — a promítačku na úzký film má každý dům osvěty, téměř každý závodní klub i škola.

Z těchto filmů jsou i naše snímky: vlevo nahoře E. Cupák jako Jan Ratkin ze Stříbrného větru, vpravo záběr z Měsíce nad řekou (Roškot — J. Plachý, Vilík — E. Cupák, Slávka — D. Medřická); na snímku uprostřed A. Kreuzmannová jako Stáza a J. Mareš jako Vilík z Léta, dole záběr z Měsíce nad řekou.

-ka





Gennarův návrat do změněného domova. V popředí Gennaro (R. Hrušínský) a jeho dcera Anna-Marie (A. Myšková)

NEOREALISTICKÁ ZKRATKA

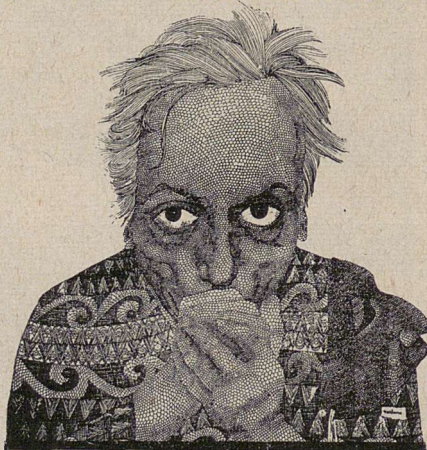
Po delší přestávce přicházejí v tomto roce na naši scénu opět hry italských soudobých autorů. Letos to jsou Gian Paolo Callegari, Eduardo De Filippo a Aldo De Benedetti. Československá televise uvede televizní hru mladého italského autora Carla Maria Pensy. Požádali jsme překladatele italských her dr. Makaria, aby řekl našim čtenářům o těchto hrách něco bližšího, a to s přihlédnutím k často diskutované otázce uměleckého italského směru, zvaného neorealismus, který je naší veřejnosti zatím znám převážně jenom z italských filmů.

*

Kdykoli slyším vyslovovat slovo „neorealismus“ jako samospasitelné zaklínadlo, doprovázené výklady, které se podobají řeči hvězdopřevců, vynoří se mi v mysli usměvavá snědá tvář italského režiséra Glauco Pellegriniho, jehož typicky neorealistickejší film „Norkový kožich“ uvidí návštěvníci našich kin ještě v první polovině tohoto roku.

Snad se to nezdá právě taktní, jestliže na stránkách časopisu, který slouží divadlu, uvádím své poznámky o italském neorealistickejší divadle vzpomínkou na konkurenci — na neorealistickejší umění filmové. Jsem však toho názoru, že krátké zamyšlení nad smyslem a horoucností poselství, kterým k nám promlouvají neorealistickejší filmy De Sicy a Zavattiniho, nám již známé, je nedílnou částí odpovědi na otázku, co nám chce říci neorealistickejší tvorba divadelní.

S režisérem Pellegrinim jsem strávil na Mezinárodním filmovém festivalu v červenci m. r. tři týdny. Hovořili jsme o všem možném a nejčastěji, ovšem, o — neorealismu. Zvědavců



Eduardo De Filippo v kresbě Renaty Surbone

byla ostatně celá řada. Redaktor Svobodného slova V. Vrabec přijel za námi s otázkou, co je neorealismus, dokonce z neskutečného filmového prostředí festivalu do kulisy přesvědčivě realistické — až na karlovarskou přehradu a zpovídal tam italského režiséra v plavkách. Přihlásila se také televise a tak jsme si s Pellegrinim popovídali o neorealismu nad ukázkami z italských filmů i v televizním okénku.

Vzpomínám si zejména na jeden jeho typický výrok: byl předposlední den MFF, kdy se promítal československý film Dalibor. Abych svého italského hosta nerušil překladem v poslechu naší krásné hudby při promítání, vyložil jsem mu obsah filmu předem a samozřejmě, že přišla řeč také na známé přísloví: Nouze naučila Dalibora housti.

Pellegrini chvíli přemýšlel za svýma přivřenýma očima a pak mi s úsměvem povídal: „Víte, že ten váš Dalibor je v jistém smyslu předchůdcem italských neorealistů? On se naučil z nouze na housle a nás přiměl nedostatek peněz, abychom vyšli z neskutečného světa nákladných atelierových staveb a šli s kamerou mezi lidi. (Pozn. a.: Italská filmová produkce trpí konkurencí importovaných filmů: importovaný film stojí včetně dubbingu cca 35 milionů lir, kdežto italský film stojí producenta nejméně 5krát tolik.) A protože jsme nemohli vytvářet nákladná filmová prostředí podle svých představ, museli jsme chtít nechtět přizpůsobovat své představy té nejrafinovanější kulise — životu kolem nás.“

Z četných dalších příležitostí jsem si pak jen potvrdil dojem, který jsem měl již z četby italských her, že neorealismus má mnoho otců, jejichž otcovství je klasicky nejisté, avšak jednu bezpečně zjistitelnou matku: touhu umělce po vyjádření pravdy své doby. A právě z této touhy se zrodil neorealistickejší film i divadlo.

Italové sami označují za rok zrodu neorealistického divadla rok 1948, kdy na Divadelním festivalu v Benátkách bylo vyznamenáno státní cenou drama Gian Paolo Callegariho „Kristus zabil“, hrané s velikým úspěchem v Londýně a Paříži. (V Londýně, kde byla hra uvedena v „Cambridge Theatre“, musel být název na zákrok cenzury změněn na „Muž, který zabil Piláta.“) Tehdy napsal známý ředitel divadelního měsíčníku „Il Dramma“, Lucio Ridenti, toto:

„V tomto okamžiku (t. j. ve chvíli, kdy drama bylo vyznamenáno v celostátní soutěži, inspirované vládou) zrodilo se neorealisticke divadlo; divadlo, které dovede vyhmátnout ze živé skutečnosti podstatu problémů a nikoli jen zdání (pozn. a.: V Callegariho hře jde o úzkostlivé hledání příčin poválečné nenávisti až ke kořenům evangelického zákona odpuštění), které z výjimečného, krajně typického případu dovede vytěžit smysl a formulovat jej v poučení, v burcující umělecké poselství.“

Hry, které letos uvidíme na našich scénách, nám ukáží, že neorealisticke divadlo zůstalo shora citované zásadě věrno: je to divadlo především *aktuální*. Není vylučně pesimistické, jako jsou na příklad některá poslední díla francouzských autorů (třeba poslední Anouilhova hra „Chudák Bitos“, která se nám snaží namluvit, že „život je špína a nikdo není čistý“), nýbrž je to divadlo života, v jehož úsměvech a rozmarne, i když někdy hořce chutnající ironii se trpíty lidské slzy jako kapky blahodárného deště v italském slunci.

Italští dramatikové-neorealisté a Callegari především mají odvahu vytvářet t. zv. „Teatro di cronaca“ (volně řečeno „Divadlo současných událostí“). Nejen v Itálii, ale i všude jinde na světě většina divadelních her vzbuzovala dojem, jako by se od roku 1940 nic nestalo, a přece padají na kvetoucí luka umění atomové bomby; divadelní musa mnohých autorů však poskakují v bílé říze mezi krátery a hledá čtyřlístky. Myšlenka aktuálního divadla má nesporně řadu odpůrců. Zapomíná se, že také velcí klasici divadla se pohybovali v současnosti své doby, v realismu, a psali tedy rovněž divadlo aktuální — „Teatro di cronaca“ své doby. Když na příklad italský Goldoni psal svou „Kavárnu“, uvedl v ní na scénu prostředí, které bylo nabito stejně vrchovatě aktuálností jako třeba prostředí dnešní mládeže, o jejichž sociálních a mravních problémech k nám promlouvá odvázná Callegariho hra, kterou uvede na podzim Realistické divadlo Zdeněk Nejedlýho: „Dívky spálené v květu“ (Le ragazze bruciate verdi). Když Shakespeare psal svého „Krále Leara“, byly dvorní intriky, soupeření a dynamické spory ve světě stejně aktuální, jako třeba otázky Středního Východu a mezinárodní diplomacie, o nichž s takovou elegantní lehkostí a vtipnou, odváznou jistotou pojednává veselohra Aldo De Benedettiho: „Dobrou noc, Patricie!“

Aktuální divadlo ovšem nikde není nálepkou, souhrnem klinických pozor-

ování, nýbrž inspirátorem, kouzelným proutkem v rukou hledačů pramenů, který citlivě reaguje na vkus a problematiku doby a jeho poselství se promítá do srdcí diváků ještě řadu let po spatření díla.

Námět, který zpracoval ve své hře Callegari (záhadná smrt krásné římské dívky Montesi, t. zv. „zločin století“, do něhož byl zapleten syn bývalého ministra zahraničních věcí), je tak současný, že působí dojmem žhavého železa, z něhož pod úderu dramatického umění srší jiskry a úsměvy a ironie, kterými autor zchlazuje roz-



E. De Filippo: „Neapol, město milonů“. Inscenace Komorního divadla v Praze; režisér M. Macháček. Představitelé Gennara a Amalie — R. Hrušínský a D. Medřická. Snímky Karel Drbohlav

žhavený povrch problémů, vytváří oblaka páry, v nichž naše vlastní fantasie, podnícená přesvědčivou autorovou imaginací, rozpoznává své vlastní problémy a je schopna si vytvářet úsudek o naší společnosti, která často kolísá mezi pojmy chťiti a moci, mezi bytím a zdáním.

Autor přislíbil svou účast na podzimní premiéře, takže budeme mít možnost seznámit se s jeho názory ještě podrobněji. (V některém z příštích čísel přineseme jeho fotografii.)

Divadlo S. K. Neumanna uvede na podzim hru nám již známého autora Eduarda De Filippa: „Vnitřní hlasy“ (Le voci di dentro), nejuspěšnější hru, která byla v uplynulé sezóně 1955/56 na programu divadelní společnosti Eduarda De Filippa (společnost hraje jenom autorovy hry, který si je také sám režisuje a se svou sestrou v nich hraje, podobně jako jeho bratr Peppino De Filippa).

A opět tu máme v De Filippově hře aktuální problém: konflikt lidského svědomí, otázku vzájemné důvěry mezi lidmi. Na prostých neapolských figurách se tu autor vypořádává s poválečnými zbytky hluboce zakořeněné nedůvěry mezi lidmi, strachem a uda-vačstvím.

Světovou premiéru bude mít televizní hra mladého italského autora Carla Maria Pensy v Čs. televizi „Všichni moji bližní“. Hra, vyznamenaná

na divadelním Festivalu v Riccione (největší divadelní festival Itálie), byla z cenzurních důvodů v milánské televizi zakázána. Hra, končící apotheosou lidského bratrství, je stejně otřesná jako hry Callegariho a De Filippa. A přece si z nich člověk odnáší dojem, že někde pod tím pískem zla a hloží a bodlácím slyší zurčet pramínek optimistické víry v život, ve vítězství pravdy. Vždyť ani nemůže být jinak, dokud bude mít lidská společnost umělce, kteří vytvářejí díla tak přesvědčivá, pravdivá, a dokud budou lidé, kteří budou přihlížet jejich dílům v divadlech a kinech se zatajeným dechem!

Dočkáme se podobných prací od současných dramatických spisovatelů země, kde nás již před staletími učili „pravdu milovat a bránit“?

Letošní výběr ze současných italských autorů doplňuje již zmíněná veselohra Aldo De Benedettiho: „Dobrou noc, Patricie!“ De Benedetti není již z nejmladších a přece s jakou lehkostí, vtipem a elegancí se dovede vypořádat s celou řadou aktuálních otázek, které přetřásá světová veřejnost. Je to ovšem autor, který má bohaté zkušenosti. Debutoval roku 1918 veselohrou „Znavená láska“ (Amore stanco) a zůstal veselohernímu žánru věren i za války, kdy emigroval do Francie. Jeho veselohry, překládané a hrané v celé řadě evropských i zámořských zemí, jsou typickou ukázkou italské *soudobé* veselohry, která se vyznačuje rychlým spádem dialogu, svěžestí nápadů, vynalézavostí situací a jemností postřehu i vkusu. U nás je znám již z dřívějších let veselohrou „Dva tučty rudých růží“. Jeho poslední veselohra, kterou uvidíme v Realistickém divadle již v červnu t. r., najde jistě příznivý ohlas i na ochotnických scénách již také vzhledem k jednoduchosti výpravy (jedna proměna) a počtu osob (3 ženské a 7 mužských rolí). De Benedetti rovněž přislíbil svou účast na premiéře a použijeme této příležitosti, abychom se pro čtenáře „Ochotnického divadla“ dovedli podrobnosti o jeho práci a názorech.

A nakonec této „neorealisticke zkratky“ ještě několik zajímavých čísel, která byla uveřejněna v lednu t. r. V roce 1955 vybralo se v Itálii na vstupném *sportovních* podniků 8 miliard lir. V témže roce činilo vstupné, inkasované divadly, o celou jednu miliardu více.

V uplynulé sezóně 1955/56 bylo v Itálii činných 26 divadelních společností, které za uvedenou dobu uvedly celkem 4634 představení, z čehož bylo 3130 představení italských a 1504 cizích autorů (italská účast tedy 67,50 %). Při těchto představeních bylo hráno celkem 152 her, z čehož bylo 115 italských a 37 cizích. *Italských premiérových her bylo 49, z toho 15 jednoaktovek.*

I na těchto číslech je vidět, že italská dramatická tvorba představuje živou, vzrůstající sílu, které je nutno věnovat na našich scénách větší pozornost, než tomu bylo dosud. Kulturní dohoda s Itálií k tomu jistě přispěje.

Dr JAN MAKARIUS

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

LIBEREC. V okrese Liberec je činný okresní koordinační orgán, který má 11 členů, a okresní poradní sbor s osmi členy. Koordinační orgán se schází čtrnáctidenně s poradci, kteří mají okres rozdělen do okrsků, podávají zde zprávy z činnosti a potřeb svěřených souborů. Poradci mají na starosti nanejdříve 5 souborů, radí jim při výběru hry, režii, školení atd. Na okrese je 33 souborů kategorie A, dvě béčka a ZK Vulkan Hrádek n. N., který postoupil představením Jarišových Inteligentů do kategorie C.

★

OLOMOUC. Divadelní odbor ZK Mototechny oslavuje jako pokračovatel bývalé Jednoty divadelních ochotníků besedních (později nazvané Volánková jednota) 85 let svého trvání. Tito ochotníci položili vlastně základ stálému českému divadlu v Olomouci. V přítomné době se věnují převážně hrám pro děti a pomáhají tak úspěšně profesionálnímu divadlu uspokojit hlad nejmenších návštěvníků po divadelních představeních.

V. B.

★

PRAHA. V únoru a březnu viděly žižkovské děti v provedení souboru OB Malá scéna pohádku J. Bartáka Sedm havranů. Jako obvykle přistoupil soubor k inscenaci pohádky s největší péčí. V pohádce vystupuje 8 dětí, které prokázaly herecký talent a z nichž jistě souboru vyrostou zdatné posily.

★

DOLNÍ LÁNOV. V Dolním Lánově na Vrchlabsku působí už rok

ochotnický soubor. Sehráli Štechovo Třetí zvonění, Stodolův Čaj u pana senátora a studují Jiráskovu Vojnárku. Nemají lehkou práci — všechny dosavadní finanční zisky věnovali na dokončení šaten a přízemních prostorů pod jevištěm, těžce postrádají vlastní kulisy a materiál na jejich výrobení. Ale mají chuť učit se hrát — proto všechny potíže jistě překonají.

★

KOŠICE. Při Čs. rozhlasu v Košicích vznikl ochotnický soubor, který se představil veřejnosti s pozoruhodným repertoárem — s Černyševského hrou Co si kdo uvaří. Soubor, který se skládá z mladých a talentovaných lidí, vznikl z podnětu režiséra rozhlasu Martina Hrušky. Velkou pozornost věnuje theoretické přípravě svých členů a vytvořil dramaturgický plán na celý rok. Doufáme, že časem vznikne z malého kroužku silný a kvalitní soubor.

★

SMRŽOVKA. Parkhotel ve Smržovce byl nákladem n. p. Restaurace a jídelny opatřen ústředním topením v sále a na jevišti, takže konečně bude moci soubor ZK národního podniku Obal (Divadlo bratří Čapků) hrát i v zimě. Svaz ROH věnoval souboru 5000 Kčs, kterých použije k zdokonalení jeviště. V t. zv. zámečku ve středu města byla otevřena kulturní jizba, kde může soubor nejen zkoušet, ale i pořádat literární večery.

★

LYSICE. V našem ochotnickém časopise často čteme o různých jubi-



Sázavan ve Zruči n. Sázavou sehrál Drdovy „Hrátky s čertem“. Dišperanda (L. Znenáhlíková) a Káča (Jiřina Zídková)

lejších divadelních pracovníků. O jejich neúnavné práci pro kulturní život v obci — pro divadla. Mnozí z nich si stěžují na nezáměm mladých lidí o divadelní práci. V Lysicích by si však mohli stěžovat na nezáměm těch starších, kteří ty mladé opustili a nechtějí se k nim znát. Domnívají se, že už nemají mezi nimi co dělat a říkají: „Oni nás vystrčili!“ Ovšem pravda je jiná. Starší ochotníci pracovníci odešli od své práce a nechali mezeru v lysickém divadelním životě. Nevychovali dostatek mladých lidí pro tuto krásnou a ušlechtilou práci. Přesto, že v Lysicích má ochotnické divadlo mnohaletou tradici, je divadelní soubor SOKOL vlastně souborem mladým. Mladí členové tohoto souboru musili začít od začátku, bez zkušených starších ochotníků. Musili překonávat překážky a dopouštěli se chyb, kterých by se za pomoci těch starších, zkušenějších, určitě nedopouštěli. Jedinou oporou bylo několik mladých lidí, kteří pracovali v bývalém souboru se staršími ochotníky. Věříme, že v Lysicích dojde znovu k dobré spolupráci mezi mladými a starými ochotníky.

šk

Třikrát blahopřejeme!

V dubnu 1957 oslavil člen ochotnického souboru ZK ROH „RPZ Plzeň“ s. Josef Pekař z Plzně-Petrína 50 let své ochotnické činnosti. Pro své jubileum si zvolil roli Valenty v Tylově Paličově dceři. Soudruh Pekař již jako 14letý učeň vstoupil do dramatického kroužku Všeodborového spolku v Plzni-Lobzích, kde dostal svůj první divadelní křest. V roce 1912 spoluzakládá na periferii Plzně, v děl-



Soubor Čs. rozhlasu Košice hrál Černyševského „Co si kdo uvaří“

nické čtvrti Petřín, dělnický ochotnický spolek „Havlíček“, dnešní ochotnický soubor RPZ Plzeň. Za celou dobu své ochotnické činnosti hrál ve 131 divadelních hrách, z nichž 40 sám režíroval. Soudruh Pekař je vzor skromného pracovníka, který obětavě nasazoval pro ochotnictví svůj volný čas a usilí a který v práci pro divadlo nikdy nevyhledával svůj osobní zisk nebo slávu. Dodnes je agilním ochotníkem a jsme přesvědčeni, že se s milým a skromným s. Pekařem ještě celou řadu dalších let setkáme na jevišti petřínské sokolovny v Plzni při ochotnických představeních. ÚDLT v Praze vyznamenal s. Pekaře při jeho jubileu zlatým Tylovým odznakem pro zasloužilé ochotníky v uznání jeho dlouholeté ochotnické činnosti.

★

V únoru pořádala Thalia, dramatický odbor družstva MOTEX v Praze, výroční schůzi. A na seznamu nové kandidátky chybělo jméno s. Emila Hájka, který ze zdravotních důvodů se vzdal funkce pokladníka. „Věc zcela běžná, takových funkcionářů je a nejenom mezi ochotnictvem“, řeknete si. Správně. Ale Emil Hájek není jen takový funkcionář! Do Thalie (teh-



dejší čtenářsko-ochotnické jednoty) vstoupil dne 15. 9. 1900 jako osmnáctiletý mladík; roku 1910 byl zvolen pokladníkem a tuto funkci zastával nepřetržitě dodnes. A jak zastával! Poctivost, šetrnost a opatrnost, to bylo jeho heslo, jež mu vyneslo po 47 let nejen odpovědnou funkci, ale i namáhavou práci, přemýšlení, počítání a někdy i pěkné starosti. Sám říká: „Tenkrát za námi nikdo nestál, aby nám tak vydatně pomáhal, jako to teď dělá Motex, tenkrát jsme museli těžce dávat krejcar ke krejcaru, pak korunku ke korunce, hrálo se a šetřilo se a muselo to jít.“ A šlo to tak, že Thalia vydatně podporovala sokolskou jednotu v Ervěnicích v bývalých Sudetech. To Hájek dával! A rád!

Thalia prošla vývojem generačním i organizačním. Změnila se struktura spolku, měnil se výbor za výborem, přišla spousta nových režisérů i herců, někteří zase odešli, ale Hájek zůstal a pracoval. Ani když se Thalia stala opravdovou součástí Motexu a úplně se s ním zžila, nepřestával Hájek nabádat všechny k šetrnosti: „Každou korunu musíme řádně vyúčtovat a nesmíme prodělávat, aby o nás neřekli, že jsme špatní hospo-

dáři!“ Hlavně na nás režiséry — a byla by jich pěkná řádka — byl vždy opatrný, aby zbytečně... vždyť to znáte! Ano, šetřil Hájek, musel šetřit celý soubor. Ale nikdy ne tak, aby tím trpělo vybavení divadelní hry a tím i naše pověst. („Stojí to peníze, ale to se nedá nic dělat. To musí být!“)

Padesát sedm let ochotnické práce — čtyřicet sedm let pokladníkem! Kolik korun prošlo jeho rukama, kolik vstupenek dal odávkovat, kolikrát platil tiskárnu, majitele sálů, osvětlovače atd., kolikrát sestavoval nejrůznější bilance a kolikrát se musel zlobit, když výdaje byly příliš vysoké. Ze všeho nejvíce nenáviděl slovo deficit. Jeho pokladnická funkce byla i na úkor jeho herecké činnosti („a kdo půjde do pokladny, to každý dělat nemůže?“), ale přece jenom hrál v dřívějších letech malé role, ale pečlivě nastudované a lidsky vřelé. Dodnes sleduje každé představení souboru s balkonu (je tam vidět i do pokladny) s pozorností a někdy, jak se přiznal, i s hrdostí thalijskou. Ano, nechválí často a překotně, ale jeho pochvala zahřeje opravdu režiséra i herce. Když někdy došlo v kolektivu ke konfliktu uměleckému nebo i osobnímu, řekl Hájek stručně a jasně svůj názor a nikdo nikdy nenamítal „ty jako pokladník tomu nemůžeš rozumět“. Takovou úctu, lásku a obdiv má v celém souboru bez výjimky.

Ústřední dům lidové tvořivosti se schválením ministerstva školství a kultury v Praze udělil s. Emilu Hájkovi za jeho dlouholetou a poctivou práci ochotnickou zlatý odznak Josefa Kajetána Tyla. Zaslouží si jej!

A tak nyní při jeho odchodu „po druhé do pense“ přejemu Emilu Hájkovi hodně zdraví, síly a spokojenosti, aby se ještě dlouhá léta mohl radovat ze svých vnuků a ze své Thalie, abychom ještě dlouho s radostí a vděčností poslouchali to jeho: „Nemyslete si, že si teď už nedám pozor, jak moc a za co se v Thalii utracím!“

Jiří Vedral

★

Kdo by neznal Stanislava Mainera, jednoho z nejvýznačnějších ochotníků Plzeňského kraje! Kdykoli se ocitlo jeho jméno na programu divadelních představení, na koncertních a estrádních oznámeních, bylo zárukou četné návštěvy z řad mnoha jeho příznivců. Oslavil ve dnech 16. a 17. března v záv. klubu LZ ET-Doudlevice nejen 60 let činorodého životního jubilea, ale vzpomněl také ve Stroupežnického hře „Na Valdštejnské šachtě“ 45 let na divadelních prknech, kterým zasvětil svou velikou lásku.

Začal velmi brzy, jak čteme v jeho vzpomínkách, již jako patnáctiletý na jevišti v bývalém sále „U Waldeků“ v roli Honzy v Kvapilově „Princezně Pampelišce“. Svou lásku k divadlu dotvřoval pilnou návštěvou v plzeňském stánku umění, účinkoval v zakázaných studentských představeních, aby se v roce 1916 stal jedním ze zakládajících členů doudleveckého „Heyduka“. — „Heyduk“ společně s místní „Jednotou divadelních ochotníků“ byly vždy zárukou ve výběru



St. Mainer v roli muzikanta Fouska z „Muzikantské Lidušky“

dobrého repertoáru i vzorného provedení hry, takže bývalá obec Doudlevice se stala, jejich zásluhou, prakticky dobrou školou plzeňských i okolních ochotníků.

Nedivme se proto, že v těchto divadelních sdruženích, právě pro jejich významnou činnost, si rádi zahostovali profesionální herci Počepický, Javůrek, Beníšková, Kreuzmann, Dohnal, Klokocká, Rosůlková, v čele s Vendelínem Budilem. S nimi se všemi Stáňa Mainer hrál na malém jevišti „U Bradů“, ale s některými také mimo Plzeň. Vytvořil více než 250 různých postav. Pokud se na ně pamatujeme, byly vždy velmi svědomitým projevem různorodých životů, a to nejen ty, které vyvolávaly bouře smíchu a aplausů na otevřené scéně, ale zejména ony, jimž herec dával celou svou duši a srdce, prožívaje jejich životní osudy.

Doudlevecký „Heyduk“ a plzeňská „Maska“ nejsou jeho jediným působištem. Se Stáňou Mainerem setkáváme se též ve stovkách akademií, na koncertních i estrádních večerech, kde uplatňuje své umění recitační a konferenciérské, v krojovém odboru Národopisné společnosti v Plzni, ve Svazu protifašistických bojovníků, v kulturní činnosti na Ředitelství drah, v loutkovém divadle doudlevecké školy a Feriálních osad, kde pracoval s prof. Josefem Skupou.

Jubilantův životní a umělecký elán nezlomila ani pouta čtyřletého fašistického vězení a tak jsme se s ním setkali po jeho návratu v nevňé víře, že zůstane věren poctivé kulturní práci v lidové tvořivosti. Od roku 1952 je kulturním referentem ZK ROH ET Doudlevice, kde společně s bývalými členy „Jednoty divadelních ochotníků“ pečuje o náplň všech kulturních, společenských akcí. Jsme přesvědčeni, že jeho jubilejní představení bude kulturní Plzni příležitostí, aby tomu zasloužilému pracovníku vzdala svůj srdečný hold.

R. A.

ARBUZOVOVO VÁLEČNÉ DRAMA NA PRAŽSKÉ SCĚNĚ

Arbuzovovo drama „Dům na předměstí“ je jedním z mnoha sovětských dramát, jimiž jejich autoři bezprostředně reagovali na současnou událost. Napsáno v letech druhé světové války, zachovalo si poměrnou svěžest a účinnost až do dneška, přestože bylo vytvořeno ve zřejmém tvůrčím chvatu, ve snaze přispět co neirychleji plamenným vlasteneckým slovem k boji proti nepříteli. Přes určitý pathos, který si u mnoha jiných děl vykládáme jako nedostatek, vyhnula se Arbuzovova hra poměrně šťastně papírovému vlastenčení a proto si dodnes uchovávala svou působivost, zatím co mnohá jiná díla, vytvořená s menší uměleckou kázní a záměrem, splnila ve své době dobře svůj úkol, ale pak se změnou situace zapadla.

Arbuzovova hra o třech sestrách a jejich přátelích zůstala u nás méně známa, ačkoliv mnohé Arbuzovovy hry se na našich jevištích hrály dlouho a úspěšně. Dočkala se dobré premiéry loni na podzim v Olomouci. Jako soutěžní představení pro letošní rok si hru zvolil pražský dramatický soubor „Máj“ a uvedl ji v režii Fr. Mikeše počátkem března na své vinohradské scéně.

Sledující toto představení, připomínali jsme si bezděky předcházející inscenace souboru. Lomův „Děvín“ i výběr neznámých aktovek G. B. Shawa, uvedený pod názvem „Stoletý Shaw“. Znovu se tu totiž potvrdila naše zkušenost, že soubor má celou řadu talentovaných představitelů pro ženské role a že naopak pro mužské úlohy nachází herce jen těžko a ještě ne s úplným zdarem. Tato disproporce poněkud narušila také inscenaci „Domu na předměstí“ a měla by se stát pro vedoucí souboru podnětem k zamýšlení, může-li soubor za těchto okolností dále úspěšně pracovat. Představení jako celek bylo dosti působivé. Ale bylo to takřka jen zásluhou ženských rolí. V mužských (s výjimkou Šeremeta, kterého zahrál R. Černý poměrně nejlépe a to zvláště v druhé polovině hry) jsme neviděli to, co naopak můžeme vyzvednout u představitelů tří sester i dalších děvčat z této hry: snahu o zachycení vývoje, růstu postavy, jejího psychologického zdůvodnění pro hru, jejího vztahu k ostatním hrdinům. Zvláště K. Ježkově (Věra) se tu podařilo vytvořit živou a přesvědčivou postavu. H. Rajská dobře odlišila různé tváře Ljubky a K. Synková našla alespoň základní strunu pro Nađu, porušující křehkost a snivost nerozhodné dospívající dívky jen občas náznaky hysterie. Podobně se se svými rolemi vyrovnaly i další představitelky. Co však říci o druhých? V. Vrbovský zahrál Koro-bejnikova velmi suše a místy theatraálně, L. Hrabánek si s psychologii Smagina vůbec nelámala hlavu (je to i chyba režie) a spokojil se s povrchní a nepřilíhivou komikou, která nebyla vždy na místě. Zvláště této postavě chyběl vývoj, zachycený textem víc než jasně. Aljoša J. Cimic-

KRITIKY

kého nám připadal na funkcionáře příliš naivní, změkčilý. Také jeho vztah k Nadě zůstal nevyjasněn. I to mluví o nepropracovanosti postav. Lepší postavou byl střízlivý filosof Danila v podání V. Duška. Šeremet R. Černého přesvědčoval více jako voják, než jako povrchní svědce. Ale ani to nestačilo k vyrovnání jasné (a představení nepřilíhivě zdravé) převahy ženských rolí, které ovládly jeviště a iediné byly s to udržet úroveň představení.

Režie až na detaily (stereotypní aranžmá při čtení dopisů) celkem uspokojila, práci s textem však zřejmě nevěnovala tolik pozornosti, kolik by bylo žádoucí. Jen tak se mohly na jevišti ukázat nehotové postavy a theatraální přízvuky na místě prožitku, ke kterému dává text dosti příležitosti. Až na tyto rušivé vlastnosti se však představení podařilo celkem úspěšně vyjádřit autorovu základní myšlenku, vyzvednout hrdinství bezjmenných pracovníků v zázemí. Pro další práci je však nutno soubor posílit mužskými silami. Jen tak se může celkově zvýšit kvalita představení tohoto souboru.

Gm



OB Okrouhlice se hrála „Paní mincmistrovou“. Na snímku Hofmistr (L. Barták)

NETRADIČNÍ PANÍ MINCMISTROVÁ

Divadelní soubor osvětové besedy v Okrouhlici na Havlíčkobrodsku uvedl v jednu letošního roku jako soutěžní představení ve skupině B souborů netradičně Paní mincmistrovou Ladislava Stroupežnického. Záměrné upuštění od konvence je dostatečně zdůvodněno jen velmi volnou souvislostí obou Stroupežnického her (Paní mincmistrová a Zvíkovský rarášek), uváděných obvykle neodlučně v jediném večeru a spojených vlastně jenom postavou Mikuláše Dačického z Heslova. K navození atmosféry i k časovému doplnění rozšířili Okrouhličtí hru o prolog, zkonstruovaný v dialog mezi Dačickým a jeho

sluhou z Kadlecovy hry Žena nejsou housle. Smělý pokus — bohužel, plně se nezdařil. Prostředí hry se mu podařilo přiblížit jen vnějškově. Vlastní Stroupežnického jednoaktová hra byla pak vhodně rozdělena na dvě části, takže společně s prologem bylo z Paní mincmistrové vytvořeno celovečerní představení. Režie Jaroslava Milichovského pečlivě připravila představení, dobře vedla herce a hru zvládla. Na vrub jí padá jen nevhodné obsazení role Zdeňka Loreckého mladým děvčetem. Hlavním kladem je úspěšná práce režiséra i herců o krásnou jevištní řeč. Z celkem nevyrovnaného souboru, doplněného novými herci, vynikla řada výrazně hraných postav. Zvláště zaujal ing. Šimek jako Mikuláš Dačický. Přirozenými, téměř skrovnými prostředky vytvořil plnokrevně veselého vlastence kutnohorského. Přesvědčivými postavami byli i mincmistr Vilém v podání duše souboru Bohuslava Kubáta, paní Ludmila (M. Nápravníková), Ondřej Brtnický (Jan Kopic). Hra byla nesena v živém spádu humoru a tu největší úspěchy slavila dvojice pregéře Trýsky (J. Milichovský) a Zofky Marty Hrbkové. Inszenace ve stylové a vkusné výpravě akad. malíře Jiřího Hrušky a Jaroslava Prchala zaznamenala úspěch nejen u obecnstva domácího, ale i v dalších šesti obcích okresu, kde Okrouhličtí celkem v jedenácti představeních obětavě hru opakovali. Uvedení Paní mincmistrové bylo celkem zdařilým pokračováním v dobré práci souboru, za niž byl nedávno odměněn odborem pro školství a kulturu rady ONV novým televizorem. Od Okrouhlických právě pro jejich kvalitu však očekáváme ještě více.

F. Franc—J. Valchař

★

DO ZAPOMENUTÉ DISKUSE

Hodonínský soubor ZK Nafta uvedl v soutěži komedii Karla Čapka *Věc Makropulos*. Dokázal chuť porvat se s dílem v mnohem problematickém, inscenačně nesmírně náročným, kritikou opomíjeným nebo odsuzovaným (viz na příklad doslov J. Kopeckého k poslednímu vydání Čapkových her, nebo známou brožuru S. V. Nikolského), s dílem, které však má po mém soudu místo na našich vyspělých scénách, třebaže nepatří k vrcholům Čapkovy dramatické tvorby. Neboť i ve Věci Makropulos, byť ne tak výrazně a důsledně jako na příklad v RUR, Čapek ukazuje, že jeho současné společnosti — fašistickým baronům Prusům, degenerovaným ziskuchtivcům Gregorova typu, mazaným právníkům Kolenatým, bezmocně snícím Vítkům (žádná Čapková postava není ovšem charakterisována jenom jednostranně) — nic by nepomohl senační vědecký objev dlouhověkosti, stejně jako geniální objev starého Rossuma vedl v kapitalistické společnosti hrdinů RUR logicky ke zkáze lidstva. Neboť i ve Věci Makropulos je to mládí lidstva, kterému Čapek dává své sympatie a veliké naděje do

budoucnosti, kterému dává odvahu i citové bohatství tam, kde starou společnost charakterisuje strachem a bezcitností. Neboť i ve Věci Makropulos poznáš po efektní stavbě zápletky a jiskřivém dialogu mistra jeviště, i když je tady toho efektu víc, než myšlenkám hry prospívá (to byla Fučíkova výtka Čapkovi za tuto hru). Problematicnost hry spatřuji zvláště v závěru, kde Čapek oslabuje cennou myšlenku společenské kritiky náhlým a dramaticky ne dost připraveným zvratem svých společenských typů: spatřuji ji dále v tom, že se Čapek v textu velmi lakotně chová ke Kristině, které v ideové struktuře hry dává takovou závažnost. Inscenačních problémů se ovšem objeví celá řada dalších, jakmile začneme rozebírat jednotlivé postavy a scény — ale nejsou to problémy nepřekonatelné, pokud inscenátor ví, čeho chce dosáhnout, pokud jde za nějakou ideou nebo ideami, které chce zvýraznit, jimiž chce mluvit k divákům. A je takových míst v Čapkově hře mnoho. Vzpomeňme třeba scény, kdy se Prus, Gregor a Kolenatý rvou o věc Makropulos — tušený zdroj obrovských zisků — jak hladoví psi o kus masa, nebo scény, kdy bezmocný snilek Vítek marně jménem lidstva bojuje za „utiščenou lůzu“ s fašistou Prusem. Kdyby ve hře byly jen tyto dvě scény — což je spravedlivé hru odsuzovat jako Čapkovo přitakávání kapitalistickému řádu? — Nemělo by ovšem smysl Věc Makropulos přeceňovat, jak by se snad mohlo z těchto stručně formulovaných poznámek zdát. Nemá však také smysl ji přezírat nebo podceňovat, jak se často děje. Proto jsem volbu hodonínské souboru uvítal.

Hodonínští se s Čapkem poctivě poprali, přemýšleli o hře a jejích myšlenkách, dali svému představení mnoho zajímavých hereckých výkonů (na příklad C. Vavrys jako Prus. J. Chlebec jako Hauk a j.), využili svých zkušeností k vytvoření představení obratného, místy až v dobrém smyslu slova efektního. Společensko-kritické tóny však z představení výrazně nezazněly. Chyba byla jednak v charakteristice některých postav, z nichž na příklad Albert Gregor působí jako charakterní milovník, čistý, hodný a něžný, Vítek jen jako směšná figur-

ka — jednak v hrajícím režisérovi, kterému se nezdařilo všude postihnout složitý temporytmus Čapkových scén a kterému se bez inscenačního akcentu ztrácejí některé základní důležité momenty. Postavy nejednají v rytmu vzrušujících událostí, zachovávají vznešený klid i tam, kde jim jde o všechno (na příklad v mužské scéně hádky v posledním obraze). Z inscenace se ztrácí Krista, jejíž role přece nekončí druhým jednáním (i když textově téměř ano), nelze věřit vzájemné lásce Janka a Kristy, stejně jako vztahu Janka k otci a Marty. Tyto vztahy a scény působí velmi povrchně, stejně jako ne jeden výstup Marty, která však ve III. jednání (herecky nejobtížnějším) prokazuje velký talent. Chyb má tedy představení, jež zde nemohu podrobně rozebírat, dost. Ale stejně si ho vážím. Vždyť se Hodonínským přece z Čapkova textu podařilo vydolat mnoho cenného, dobrého, podnětujícího k zamyšlení každého diváka, i zajímavého a napínavého — a toho všeho dosáhli s několika začátečníky v obsazení.

Nemohu doporučit Věc Makropulos souborům, které nemají ještě vyzrálé herecké kádry a které chtějí získat snadný úspěch. Ale mohu ji doporučit souborům, které touží po velkém a těžkém úkolu a jsou si vědomy toho, že poctivá porážka je někdy v umění víc, než lehké vítězství. Každá dobrá ochotnická inscenace může přidat své slovo do diskuse o velkém odkazu Karla Čapka, do diskuse, kterou jsme začali na loňském Jiráskově Hronovu a zatím v ní zapomněli pokračovat.

Jiří Beneš

★

JAKUB OBERVA

V poslední době se stále častěji objevuje na ochotnických scénách Havlášková dramatisace známého románu V. Martínka pod názvem „Jakub Oberva“. Vítáme ji jako rozšíření pokrokového repertoáru a litujeme, že nadějná Havlášková práce trpí schematisující tendencí, která z bohatých Martínkových postav často dělá schemata, ať už zla (Oberva), či pokroku (Štěpán) atd. Zdařilá dramatická místa (na příklad závěry prvních jednání) by měla být Havláškovy výzvou

k přepracování dramatisace ve směru psychologického prohloubení postav a tím samozřejmě i dějového obohacení a zlepšení dramatické stavby příběhu, který v dosavadní podobě plyne dopředu příliš románově a nemá vlastně už po prvních dvou jednáních co nového říci.

„Jakuba Obervu“ si pro své soutěžní představení vybral nadějný pražský soubor skupiny „C“ — RK Propagační tvorby — a vytvořil představení živé, vášnivě, temperamentní, místy přímo strhující. Soubor má záviděníhodný herecký materiál se ši-



Záběr z vrcholné scény Havláškovy dramatisace románu V. Martínka „Jakub Oberva“. Sehrál soubor Propagační tvorby v Praze

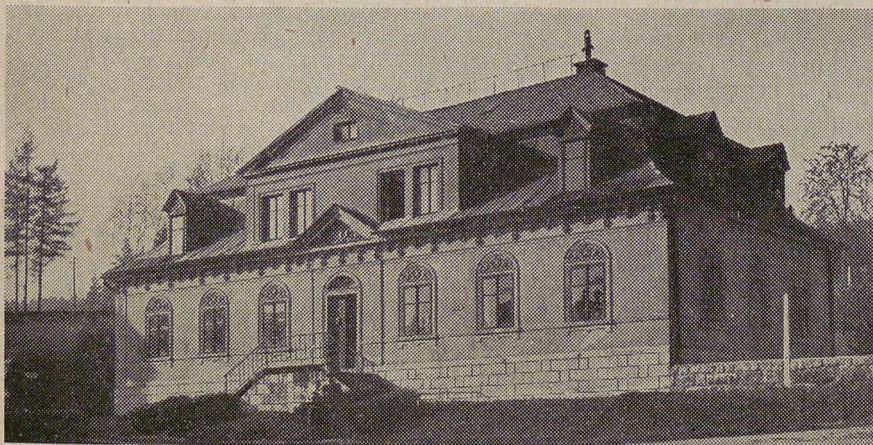
rokou škálou ženských i mužských, mladých i starších typů. Představení přineslo řadu hereckých výkonů, jaké jsme už dlouho na pražských ochotnických prknech neviděli (na příklad F. Čulík v titulní roli, L. Hájková jako Albína a j.). Tím větší škoda, že režijní práce nešla nad dramatisátorovu předlohu, naopak, několika zásahy ještě zřejmě omyly Havláškovy podtrhla (na příklad typicky schematická scéna, kdy Štěpán se po svatbě s Madlenou přichází ve jménu pokroku vysmát nemocnému Obervovi a s falešným pathosem věští příchod nové generace, nebo scéna Jakuba u kříže, kdy je naivně předváděn líc a rub Obervovy „zbožnosti“). Mnohé nedostatky režijní práce, projevující se chudobou podtextů a polopatickou tendencí jevištně vyjádřit jen hlavní smysl postav a jednotlivých scén, vyplývají z toho, že nebylo znalosti Martínkova románu. Ale představení je schopno růstu — stejně jako nadějný soubor.

-en

★

ČS. PREMIÉRA VRŠOVICKÝCH OCHOTNÍKŮ

Je věcí ctižádosti všech souborů, ochotnických i profesionálních, uvést hru dosud neznámou, nikde jinde ještě nehranou. Tato snaha je znakem dramaturgické průbojnosti a lze ji jen



Zámeček — kulturní středisko ve Smržovce

vítat, pokud se ovšem nezvrhne ve shánku po čs. premiéře za každou cenu. Uvést hru nehotovou nebo vysloveně špatnou neslouží ke cti dramaturga v žádném případě. Je samozřejmě, že se tím neposlouží ani autorovi a tím méně obecenstvu.

Tolik úvodem k hodnocení čs. premiéry veselohry Karla Kubánka „Hledá se hrdina“ v Jiráskově divadle ve Vršovcích. Mám totiž osobní dojem, že Kubánkuv pokus o satirickou veselohru je nepodařený a že by se tato hra sotva objevila v repertoáru vršovického divadélka, kdyby nešlo o tu nešťastnou „čs. premiéru“. Kubánek se totiž dopustil při psaní řady omylů, které jsou tím nápadnější, že jsou to chyby mnohokrát odhalené v jiných současných hrách z nedávné minulosti.

Tak již sám námět Kubánkovy veselohry je nový. Příběh začíná podobně jako Jurandotova „Taková už je doba“ a končí jako Smažíkova starší hra „U nás v Darmochlebech“. To, co je mezi tím, je rovněž dosti nepůvodní a kostřbaté. Na družstevní vesnici přišel spisovatel, aby zde našel kladného hrdinu pro svůj román, jeho žena počne z čista jasna flirtovat s traktoristou, což je podáno tak nešťastně, že divák těžko pochopí, zda je to myšleno vážně nebo ze „spisovatelského“ zájmu, jak tato záleťná paníčka tvrdí v závěru hry. Ve střední části však Kubánek na svůj ústřední motiv — autora „hledajícího hrdinu“ zapomene a zabývá se výlučně událostmi v družstvu, které pomohou odhalit nepoctivého předsedu a bezpečnostního referenta. K tomuto odhalení však nedochází vršením logických důkazů viny a postupným zaplétáním obou vinníků, ale tak, že se divákům vše předem řekne a ostatní postavy hry se to dozvědí, když oba výtečníci o svých poklescích hovoří a jejich „sebekritika“ je nedopatřením vysílána obecním rozhlasem. Na samotném konci hry zasáhne znovu spiso-

vatel, který nachází svého kladného hrdinu v jednom záhumenkáři, jehož vývoj po obětavého družstevníka je zcela nevěrohodný.

Toto prostounké dějové schema je zpracováno velmi povrchně. Dramatická stavba komedie je chatrná, charaktery jednostranné a nepřesvědčivé, satirické ostří příběhu je smířlivé a mnohdy seká vedle (na příklad u kritiky spisovatelské práce). K slabším patří i poněkud popisný dialog, ale zde si netroufám kritizovat autora, protože na jeho nedokonalosti se podílí nedostatečná znalost textu a slabé výkony většiny herců. — Čekali jsme od talentovaného Kubánka více!

Dvě premiéry a přibližně deset představení měsíčně, nepočítaje pohádky, je pravděpodobně příliš vysokým pracovním vypětím i pro tak početný soubor, jakým Jiráskovo divadlo disponuje.

K. Nešvera

★

HRAJE SE BEZ MUŽŮ

V malém městečku Štětí v okrese Roudnice n. L. se rozrůstá velký závod — papírny. A jako skoro všude, kde se sejde třeba jen několik lidí, je tu ochotnický soubor. Mezi jeho členy jsou bývalí Pražáci nebo z okolí Prahy, kteří sem přišli pomáhat a tvořit úctyhodné dílo — velký průmyslový závod. Stýská se jim po divadle a vůbec po kultuře; nechtějí ji přijímat jen pasivně (ostatně to ani nejde, i budova biografu se už poroučí a je z ní novodobá zřícenina, právě tak i z hospody, kde se hraje). Pilně začaly chodit na zkoušky zejména ženy. To byl také hlavní důvod, pro který si režisér Hellich vybral konverzační hru dánského autora Axela Breidahlha „Vzbouření v ústavu šlechticů“. Odlišuje se od oblíbených konverzaček z údobí divadla první republiky jedním: hrají tu jen ženy. Jinak jsou tu samozřejmě vtipné dialogy, výšperkové řadou slovních hříček a paradoxů, a sentimentální příběh, na který



Dramatický odbor Jirásek ze Žižkova sehrál Gorkého „Vassu Železnovovu“. Na snímku R. Regalová v titulní roli a J. Novák v roli Prochora

navozuje spousta drobných situací. Do ústavu — jakéhosi šlechtického chudobince, kde zchudlé šlechtičny tráví zbytek svého života — přijde mladá dívka. Ústav se svými zvyky, celým způsobem života podobá klášte-ru. Je tu také abatyše, přísná a stroze dodržující ustanovení. Šlechtičny si tu žijí dobře, pokud tím míníme dobré bydlo. Pronásledují se však závisť, žárlivostí, kletvami a hloupostí. Na „novickou“ se vrhnou jak supi, až na jednu — slečnu z Bensonu, která se jí stává mateřskou přítelkyní. Dívka uteče z ústavu za první láskou — malířem. Vrací se zklamaná. Abatyše ji vyžene, její přítelkyně a služebná ji v ústavu ukrýjí. Tam se jí také narodí dítě. Toto „nedopatření“ se už ovšem nedá utajit ani před abatyší, ani před schovankami ústavu. Když má být vyhnána i s dítětem po druhé, zanechává v ústavě dítě a dopis na rozloučenou, ve kterém se rozhoduje pro jedinou možnost — sebevraždu. Staré šlechtičny věnují všechen ukrývaný mateřský cit dítěti. Vzbouří se proti abatyši, jejíž tvrdost dohnala dívku k smrti. V závěru, odehrávajícím se po osmnácti letech, se divák doví, že dívka sebevraždu nespáchala, naopak se z ní stala bohatá Američanka, které řada okolností zabránila znovu se přihlásit ke svému dítěti. — Těžko si z takové hry divák může odnést zážitek do současného života. Jakoukoli analogii s dneškem tu nenajde, o ideovém vyznění ani nemluvě. — Přesto souboru hra stála za námahu. Nabitý sál (už po čtvrté) velmi živě sleduje děj. Herečky hrají s chutí, jsou pečlivě připraveny na role, je tu snaživá práce režiséra Helliche a pěkná, jednoduchá výprava. Nedostatečné je podchycení žánru hry. Chybí lehkost a obratnost konverzací. Příliš důkladně se vypichují slovní vtipy. Pozoruhodné výkony byly podány v rolích abatyše a slečny z Bensonu. — Jako příští představení připravuje soubor Matušíkové Kristínu. Nehledá tedy jistě jen snadné úspěchy. sd



Závodní klub Vulkan z Hrádku n. Nisou postoupil v soutěži s hrou M. Jariše „Inteligenti“ do skupiny C

K DISKUSI O ORGANISACI OCHOTNICKÉHO DIVADELNICTVÍ

VILÉM BENDA

Pokládáme za svou povinnost informovat naši ochotnickou veřejnost o současném stavu vývoje projednávání návrhů na zvýšení účasti ochotníků na řízení, organizaci a správě záležitostí ochotnického divadla, jak je mělo na mysli usnesení aktivu divadelních ochotníků na XXVI. Jiráskově Hronově. Je třeba hned na začátku říci, že nebylo opomenuto ničeho, co bylo nutné k důkladnému rozboru celkové situace v ochotnickém hnutí. Od skončení aktivu v Hronově bylo uskutečněno mnoho porad, schůzí a diskusí, na kterých se za účasti povolaných činitelů a zkušenných ochotníků zkoumaly všechny možnosti řešení zdánlivě jednoduchého, ve skutečnosti však velmi složitěho problému. Složitost spočívá především v tom, že všechny záležitosti ochotnického divadla nelze posuzovat izolovaně od problémů celé lidové umělecké tvořivosti a od problémů rozsáhlé zájmové činnosti lidu vůbec. Nepomohlo by se ochotníkům a nic by se nevyřešilo, kdyby se vyhovělo pouze jejich požadavkům a vše ostatní by se ponechalo při starém. Revise dosavadní organizace zájmové činnosti lidu ukázala, že volání po nápravě nedostatků a chyb pramenících v nedostatečném podílu dobrovolných pracovníků na správě, organizaci a řízení bylo nejen oprávněné, ale také plně odpovídalo usnesením celostátní konference Komunistické strany Československa, které klade důraz na zvýšení dobrovolné iniciativy lidu.

Byla vypracována celá řada návrhů vycházejících shodně z jedné základny: zachovat dosavadní strukturu zájmové činnosti v rámci společenských organizací lidu, avšak pronikavě zlepšit vlastní péči zřizovatelských složek, umožnit zvýšení rozhodujícího podílu dobrovolných pracovníků na rozhodování a zajistit tak masový rozvoj a rozmach dobrovolné tvůrčí iniciativy lidu. Kolegium ministra školství a kultury vycházejíc z těchto principů usneslo se ve dvou svých zasedáních, konaných 7. a 14. března 1957, předložit nový návrh k diskusi aktivu ochotnických pracovníků, svolanému na den 22. března 1957.

Tohoto aktivu se zúčastnilo na sto ochotníků a pracovníků národních výborů, osvětových zařízení a společenských organizací. Ochotníci zde nebyli delegáty jednotlivých krajů, byli to jednak pozvaní pracovníci krajských poradních sborů, jednak ti, kteří předložili do diskuse o organizačních otázkách podnětné návrhy.

Hlavní referát přednesl člen kolegia ministra školství a kultury, soudruh Z. Buřival. Ve svém referátu především vysvětlil, že aktiv má charakter porady, že tedy není konference, která by měla v organizačních otázkách přinést konečné rozhodnutí. Zabýval se problematikou ochotnického divadla ve větší šíři (na příklad palčivé otázky dramaturgické) a zdůraznil, že řešení organizačních problémů

není samoúčelné, že je nám prostředkem k dalšímu rozvoji ochotnického divadelnictví. Obsáhle pak komentoval předložený návrh.

Návrh v zásadě obsahuje požadavky tlumočené na hronovském aktivu a obsahuje rovněž připomínky z diskuse, která probíhala na stránkách časopisu Ochotnické divadlo.

Návrh se zabývá ve svém dosahu řešením celé široké problematiky organizace zájmové činnosti všech oborů. Obsahuje principy nové organizace celé osvětové činnosti, jejíž významnou součástí ochotnické divadlo nesporně je. V podstatě se navrhuje vytvořit při národních výborech všech stupňů pro celou oblast osvětové práce orgány složené z dobrovolných pracovníků a vybavené zvláštními pravomocemi. Při těchto orgánech budou vytvořeny odborné komise pro jednotlivé zájmové oblasti (na příklad komise pro ochotnické divadlo) na principu volitelnosti. Členy těchto komisí budou nejlepší zástupci příslušného oboru. Na úseku ochotnického divadla by tedy byly vytvořeny okresní, krajské a ústřední komise divadelních ochotníků, ve kterých by hlavní slovo v odborných a organizačních otázkách měli sami dobrovolní pracovníci.

K přednesenému referátu a předloženému návrhu se rozvinula bohatá diskuse, v níž vystoupilo 28 účastníků aktivu s různými podněty a připomínkami. Z většiny diskusních příspěvků byla zřejmá snaha zlepšit výchovnou práci ochotnického divadla a přispět k odstranění dosavadních nedostatků v celé naší lidové umělecké tvořivosti. Vcelku je možno konstatovat, že předložený návrh na budování komisí divadelních ochotníků byl plnem přijat jako základ, z něhož je možno vycházet ke konečnému dořešení celé problematiky. Diskuse potvrdila, že dosavadní organizační základna souborů lidové umělecké tvořivosti je správná, že soubory mají být nadále budovány při dobrovolných organizacích a osvětových zařízeních národních výborů a že budoucí organizační útvary ochotníků a všech zájmových oblastí je nutno ještě těsněji přimknout k národním výborům, jakožto nejmasovějším organizacím našeho pracujícího lidu, i k ostatním společenským organizacím. Diskuse, v níž byl předložený návrh posuzován s nejrůznějších hledisek (diskutovali vedle ochotníků pracovníci osvětových zařízení i zástupci společenských organizací), znovu dokázala, že problémy ochotnického divadla nelze řešit izolovaně od ostatních problémů osvětové práce. Konkretní poznatky

z ochotnického aktivu jsou tedy přínosem i pro řešení obdobných problémů v ostatních oblastech zájmové kulturní činnosti.

Závěrem celodenního zasedání přijalo plenum toto usnesení:

1. Aktiv považuje za správné, aby ministerstvo školství a kultury ve spolupráci s Ústřední radou odborů a ostatními společenskými organizacemi důkladně zvážilo a projednalo podle stenografického záznamu všechny připomínky a návrhy z tohoto aktivu. Ministerstvo školství a kultury bude k připomínkám přihlížet při vypracovávání upraveného návrhu, který bude předložen kolegiu ministra školství a kultury.

2. V dalším propracovávání návrhu organizačního řádu komisí divadelních ochotníků a pracovního řádu ochotnických souborů se bude ministerstvo školství a kultury opírat o komisi, složenou z ochotnických pracovníků, zvolených na tomto aktivu, a ze zástupců hlavních společenských organizací. Tato komise bude také plně zapojena do příprav celostátní konference divadelních ochotníků, kdy její poslání skončí.

Podle návrhů z plena byli do zmíněné komise zvoleni tyto ochotníci:

Jaša (kraj Brno),
Lhota (kraj Praha — KNV),
Semelka (kraj Hradec Králové),
Semrád (kraj Praha — ÚNV),
Buča (Slovensko),
Antony (kraj Ústí n. L.),
Černý (kraj Ostrava),
Klein (Slovensko),
Sopúšek (Slovensko).

Je zřejmé, že tímto aktivem nekončí diskuse o organizaci ochotnického divadelnictví, že však může pokračovat už na novém, pevnějším základu. Ministerstvo školství a kultury, řídící se zásadou, že nebude učiněno žádné konečné rozhodnutí o zájmové činnosti bez vyjádření aktivních pracovníků z krajů a okresů, bude nyní v duchu usnesení aktivu vycházet z konkrétních připomínek a za pomoci zvolené komise divadelních ochotníků bude pracovat na úpravách směrnic pro práci komisí divadelních ochotníků. Tento návrh bude spolu s řešením zásadních otázek celé osvětové práce předložen kolegiu ministra školství a kultury k zaujetí konečného stanoviska. Třebaže nás čeká ještě hodně práce, můžeme již dnes vyjádřit radost nad skutečností, že budou splněny předpoklady, aby naši ochotníci mohli v nejšířší míře rozvinout iniciativu ve prospěch socialistické výchovy našeho lidu a zajistit další rozvoj a rozkvět ochotnického divadla v naší vlasti.

KAPITOLKY Z DĚJIN KOSTYMU

JAN KROPÁČEK

15. LEKCE

Módní období, navazující na biedermeier, je obdobím krinoliny, která přejde do nelogického „honzíku“ a rané secese. Toto módní mezidobí nemá přesnějšího názvu. Říká se mu móda krinolinová nebo romantická, nebo se zahrnuje ještě do biedermeieru až po rok 1868 a v tom případě secese se uvádí od roku 1865. Je to nepřesné označení, neboť skutečná módní secese se datuje až od roku 1878. Nesmíme brát ty roky nikdy moc vážně, neboť je to skutečně nevyzpytatelné, kdy si dámy začnou nosit něco à la mode. Někdy se opustí na několik let módní linka a opět po čase se celá móda vrátí zpět a tak určovat nástup nového módního období je obtížné a nepřesné. Jelikož jsem v minulé lekci (viz Ochotnické divadlo roč. II, č. 11, str. 252) uváděl, že biedermeier končí asi kolem roku 1848, řekněme období následujícímu krinolinové. Neboť je to skutečně vyvrcholení krinoliny. Je to základní rys obleku dam. Biedermeier — sukně se rozšířila do takových rozměrů, že sloužila víc k potřebě karikaturistů pro vyzkoušení svého vtipu, než dámám, které se velmi těžko v těchto sukních asi pohybovaly. Spodničky, ať jich bylo sebevětší množství, zdaleka nebyly schopny udržet módní požadavek, totiž šíři krinoliny, a tak opět nastoupily v uplatnění ocelové a rákosové obruče, které sice plnily své módní poslání, ale ohrožovaly zdraví jak dámy, která obruče měla na sobě, tak i zdraví okolo stojících osob. Krinolína zabírala větší část prostoru v místnosti, na chodníku a pod. a tak se mohlo i stát, jak právě karikaturisté tohoto námětu tehdy často používají, že se společník zapletl do železných ráfů, pošlapal a zlomil je nebo sebe.

Samozřejmě, že se tyto ráfy nosily

pouze při výjimečných příležitostech jako byl bál, slavnostní společnosti a pod. V normálním denním životě se nepoužívaly, nebo alespoň ne v takovém množství. Někdy se všávaly rákosové ráfy pouze do sukní, někdy se nahrazovaly škrobenými spodničkami.

Ale vraťme se k historii této módy. Biedermeier byl módou Německa. Ale Paříž, která již tolikrát určovala módu, nezůstala pozadu a přispěla vlastním zdokonalením měšťáckého biedermeieru. Přispěla právě touto ráfovou krinolínou. Paříž opět nabyla vrchu v určování módy. Opětně se do tohoto města začal sjíždět módní svět a tak domácí samovýroba německých dcerušek byla opětně vrácena do rukou pařížských švadlenek, které nejenom dovedly mnohdy nevkusné šaty biedermeieru upravit a vkusně nazdobit, ale samozřejmě zdokonalit a jejich linku dát do tvarů, které lidské oko zase přijme a ocení. Z balíku hadrů, navěšených na ženě, dovedly zase zdůraznit krásy a linku těla ženy. Zrušily neforemné a kulovité rukávy a přezdobené výstřihy. Přitom jejich hloubku ponechaly. Aby se zdůraznil štíhlý pas, který zůstal v módě a zřejmě se dámám líbil, zmohutněly sukni do nepřirozených rozměrů. Cím byl módnější úzký pas, o to více se rozšiřovala dolní část obleku, až to nemohla žádná spodnička udržet a tak vznikly umělé ráfy. Jinak zůstal původní biedermeierovský kostým téměř beze změn, alespoň ve světovém pojetí módy. Samozřejmě, že německé dcerušky ze středních vrstev dále pletly, paličkovaly a háčkovaly a tak německý časopis „Der Bazar, illustrierte Damen Zeitung“ z roku 1868 je plný dobrosrdečných rad, jak si má dáma či slečna dcera ušít spodničky, noční košili, upléstí dečku na pianino

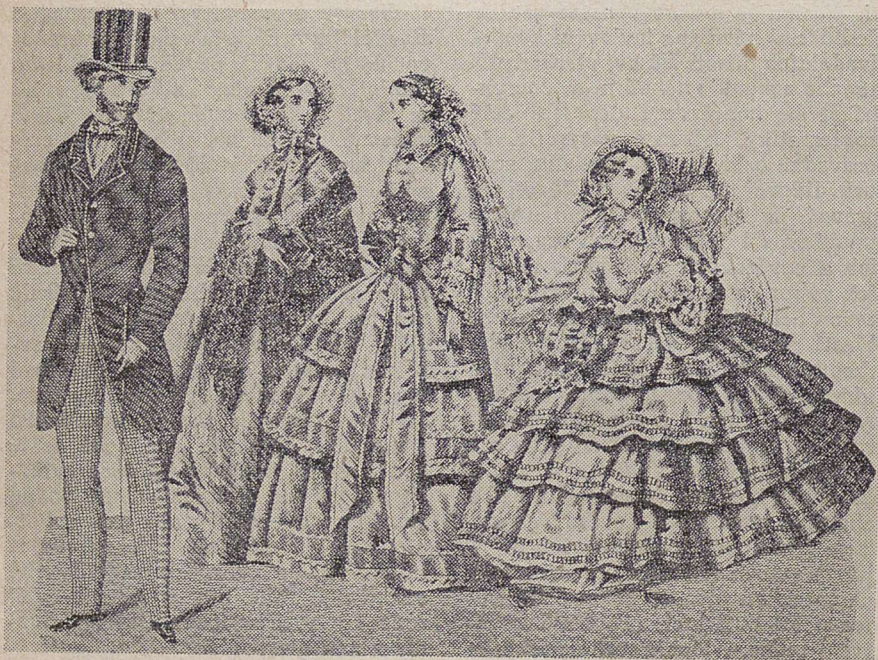
nebo na pejska. A v té době vlastně již definitivně zanikají poslední zbytky této měšťácké módy ve Francii. Objevují se nové prvky, které jsou také trochu podivné a zbytečné v porovnání s krásou linky empiru.

Široká krinolína se pomalu mění ve vlečku. Přední část sukně se dělá hladká a sukně se nabírá pouze vzadu. To znamená, že se šíře sukně přenáší dozadu. Později, právě kolem roku 1868, se celá sukně zvedne až ke kolům a později ještě výš. Pod sukní se objevila druhá sukně, většinou jiné barvy i materiálu. Vrchní sukně udělala na zadečku jakýsi balík látky, který se postupně zvětšoval a podkládal se ještě falešnými vycpávkami. Spodní sukně se zúžila. V pozdějších letech bylo toto zúžení tak velké, že se nedalo v sukni opět chodit, tak jako se o pár let před tím nedalo téměř chodit v široké sukni a v těžkých kovových ráfech. Co se tímto uměle přidaným zdeformováním sledovalo?

Nezapomeňme, že úzký, štíhlý pas byl stále v módě a tak bylo třeba tuto linku stále zdůrazňovat a podtrhovat. Zdůrazňovala se nejen širokými boky a širokou sukni, ale dámy, a jistě hlavně Pařížanky, přišly ještě na jeden trik, jak možno zdůraznit štíhlý pas, a to mohutným poprsím. Jelikož se dáma zdála být přece jenom příliš silná, zúžily sukni na minimum, kolem boků se naaranžovalo velké množství látky, v pase nic a opět velké poprsí, zmohutnělé ještě krajkovými mašlemi, mušelinovými volány a pod. Výstřih se zúžil a zmenšil a rukávy byly jenom hladké. Kloboučky na hlavě se zmenšily na malé „bonbonky“, zdobené drobnými květinami, nebo malým perem.

Přicházely k uplatnění závoje, rukavičky, deštníčky a různé titěnosti. Dáma se pomalu zahalovala a tvořila pouze jakousi svůdnou siluetu, ověšenou různými závojičky, drobnostkami a zbytečnostíkami. Pokud se vyráběly v pařížských salonech, tak to ještě šlo, ale představte si tyto ozdůbky dělané neumnou rukou domácí pilné „švadlenky“ v podobě měšťácké dcerušky, sedící někde v prušácké domácnosti, zatím co tatínek brousil šavli na výpravu do „hospody světa“ do Paříže. A tak válka brzy přerušila zdárně se vyvíjející „formy“ dámského těla a móda se zase vrátila do kolejí logičnosti a vznikla secese, móda, která dala v mnohém základ i dnešní módě. Tím vlastně skončilo období, které trvalo šedesát let a které znetvořovalo ženu a její tělo, a které ubíjelo krejčovské řemeslo. Období, které navazovalo na minulou dobu, na rokoko, a nepřineslo v dámském kostymu mnoho nového. Reakce na empire zašla až příliš daleko a jen pomalu jsme se vraceli k přirozené lince obleku a hlavně k praktické potřebě obleku.

Porovnáme-li vývoj pánského ko-





stymu, je to úplný opak od dámského. Páni „zcivilněli“ téměř do našich dob. Stále se sice nosí úzké kalhoty, ale ne již na gumu pod boty, nýbrž volnější. Frak se nosí jen do společnosti na bál. Objevuje se nový druh fraku — žaket. Ale objevila se v této době novinka, která se zachovala až dodnes — pánské sako. Krátký kabátek, jednoradový, pouze pro ozdobu lemovaný úzkou sametkou. Vesta se zjednodušila a nosila se látková, soukenná. Ještě jedna novinka se objevila: kal-

hoty se nosily z téhož materiálu jako sako nebo šosatý kabát, který byl dlouhý až ke kolenům. Nosíval se cylindr, který ale stále měnil svůj tvar a mnohdy materiál, z kterého byl vyroben. Toto byl vlastně jediný výstřelek módy, který si seriosní páni dovolovali. Jistě, že těchto výstřelků módy bylo více, ale byly to tak výjimečné případy, že není možno se jimi zabývat, neboť módu neovlivnily.

Možno tedy vcelku říci, že čím byli páni střízlivější v módě, tím dá-

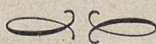
my byly výstřednější. Už z našich předešlých lekcí vidíte, že tomu bylo vždycky tak. Čím výstřednější byl pánský kostým, tím střízlivější byl dámský a obráceně. Dalo by se říci, že jakási rovnováha nastala až v našem věku. Je to vyvoláno nutností a praktičností. Je tedy zřejmá věc, že z těchto důvodů byly také střízlivé dobové kostymy. Pracující žena, selka, služebná i dělnice chodily jednoduše oblečeny a tento kostým neměl příliš módních změn.

V naší obci hrajeme vášnivě divadlo. Náš režisér Ferdinand Kabrhel (byl dřív kostelníkem, nyní je zapojen jako vedoucí místní jednoty), to je člověk přímo prosáklý uměním — a i tak těžké kusy, jako na příklad „Naše Hana — to je panna“ nebo „Za potokem ve vantrokách“ nejsou pro něj problémem.

To k nám přijel z okresu z domu osvěty jeden takový človíček, plnou aktovku nějakých programů, seznamů a kdesi cosi — a že prý bychom měli sáhnout po vyšších hodnotách, že prý hrajeme brak a že je nutno zlepšovat vkus našeho občanstva. To jste měli vidět, jak ho Kabrhel usadil! „Já,“ povídá, „jsem už přežil víc takových odborníků, vy profesionálové nevíte, co se lidem líbí a kam jejich vkus směřuje!“ — Ten mladík se kroutil a povídá, že bychom mohli třeba zahrát hru se zpěvy, když jako miníme, že... — „Jakže,“ zvolal Kabrhel, „operetu? My, kteří jsme právě chtěli zahrát drastické drama „Bártovo hnojiště“? — Ten člověk zamžikal očima, pak se tak nějak násilně usmál a vyndal z aktovky jakýsi časopis, abychom si tam přečetli článek o operetě od jednoho významného pána, že nám to jako pomůže. Kabrhel do toho mrkl a prohlásil: „Dobrá, tak abyste,

HRÁLI JSME OPERETKU

Fejeton



pane soudruhu, věděl, že u nás máme smysl pro pokrok, tak my teda zahrajeme níčky operetu!“

Když ten mladík odešel, četli jsme ten článek a paní nadlesní byla toho mínění, že v takové operetě nutně musí být tyhle girles a že ona by nebyla proti, jenom co by řekli lidi, kdyby jim ukazovala nohy. Já jsem v tom směru myslel, že by to nebylo nejhorší, ale Kabrhel povídal, že ty operety, navrhované v článku, nejsou ty pravé, my že musíme jít svou vlastní cestou a že tudíž budeme hrát operetku „Putyky, putyky“, to že se bude lidem líbit, neboť v tom vystupují samí dobří lidé, je tam psina a láska. „Cílem operety,“ dokončil Kabrhel, „je, aby lidi šli z divadla a za rohem si dávali pusinky.“ — Paní nadlesní s tím souhlasila a dívala se přitom na pana učitele, který se však rděl. — „A potom,“ povídá Kabrhel, „taková opereta povznese i akumulaci v Jed-

notě — a to je taky prospěch občanstva!“

Potom dal Kabrhel rundu rumu, vytáhl hru ze šuplete a byla čtená zkouška. Další rundu jsem dal já. Sfoukli jsme to na pět zkoušek, on Kabrhel je nějaký režisér. Naposledy jsme zkoušeli s muzikou, přišlo jich půl, ale kapelník říkal, že to na představení dohoní, oni že zásadně takhle hrají z listu, protože to nepůjde na blok.

V sále bylo naraženo — a na mou duši, když naše Frantína zazpívala, že naše vlast je krásná, protože se v ní stříbří Vltava, a padla tím pádem panu učiteli na hrud, tak báby štkaly dojetím. Taky mělo velký úspěch, když Honza Chramostových si svlékl kalhoty a běhal tam v pruhovaných katích, když ho hrabě ošidil. Všichni se váleli smíchy a nikdo si ani nevšiml, že zatím dva muzikanti skrze rum spadli pod pulty. Závěrečný sbor „Putyky, putyky, ve vás se to maže deka!“ zpívalo celé publikum s sebou.

Tak jsme si řekli, že ten mladík z domu osvěty je sucharský kádr. Nerozumí ochotnickým potřebám. Hru jsme sehráli patnáctkrát a lidé jsou nám vděční, protože jim nesaháme na vkus. Inu, operetka je přece jenom také věc hodnotná. §§

Podstatné složky textu jsou ty, které nesou hlavní myšlenku, závažná dějová fakta a výrazné myšlenkové zvraty. Když to pochopím, pak se můj přednes stane přehledný a srozumitelný, za myšlenku bojující a nebude se podobat kanonádě, v níž se každé slovo rovná plnému zásahu. Rozhodující pro určení závažnosti, pro správné rozvrstvení důrazů v textu je nesporně hlavní úkol. Vždyť jedině tehdy, když vím, o čem chci posluchače přesvědčit, mohu odpovědně určit, která dějová fakta hrají v tomto přesvědčovacím procesu důležitou úlohu.

Přečteme si Erbenovu pohádku *Dobré děti*:

Pán Bůh rozhněval se na lidi a poslal na celou zemi po několik let po sobě veliké sucho; co lidé zasíli, nic nevzešlo, nic se neurodilo. I nastal veliký hlad, lidé mřeli i dobytek hynul hladem. A byl tehdy v jednom carství mladý car, a jak obyčejně se děje, že mladý lne k mladému, tak i on nikoho netrpěl kolem sebe, v radě, v úradě, ani u vojska, než samý toliko mladý lid; a jakož mladí, nezralí rozumové radili, tak i nezralá byla jejich rada. Vidouce všude vůkol bídu velikou, poradili caři, aby dal všech starých lidí utopit, aby prý mladým nejedli darmo chleba. I pohrozil car po jich radě každému pokutou smrti, kdo by starého člověka přechovával. To rozešli se biřicové po vši zemi, všude vyhledávajíce vůli cařskou, a kde kterého starce vyslídili, utopili ho bez milosti.

I byli v jednom městě tři bratři, a měli otce staříka; avšak ho nevydali na smrt, než ukryli ho doma v komoře pod podlahou. I seděl tam staříček několik měsíců, a synové mu přinášeli, co měli. Minula zima a přišlo jaro, čas sje, ale nikdež ani zrnka nebylo k zasetí; něco se spotřebovalo, něco zhynulo v zemi. I přišli ti tři synové k otci svému o radu, co dělat? „Trhejte, děti, starou střechu se stavení, došky vymlaťte a výmlatky zasejte.“

Synové tak učinili a pán Bůh dal štěstí: za týden zazelenalo se oseníčko jako routa; za měsíc za dva stálo obilí jako les a byla směs obilí všelikého: žito, pšenice, ječmen a jiné. Všichni lidé tomu se divili a pověst o tom rozesla se po vši zemi, až i k samému caři se dostala. I poručil caři, aby se ti tři bratři před ním postavili. Bratři velmi se toho ulekli: „Teď,“ prý, „bude s námi zle!“ a šli zase k otci: „Táto, poraď, co dělat!“ — „Jen jděte, děti! Ať bude, co bude, a caři pouhou pravdu povězte.“

Když tam přišli, caři hněvivě se tázal, proč schovávají obilí, kdežto byl takový hlad, že mnoho lidí pomřelo hladem? Bratři všecko pověděli, co a jak bylo, od počátku do konce: „a nyní, nejmilostivější caři, nalož s námi, jak chceš!“ Tu cařovo čelo se vyjasnilo, i poručil, aby bez meškání před něj otce staříčka přivedli; a pak jej posadil sobě po boku podle svého trůnu i poslouchal rady jeho až do smrti, a jeho synů odměnil hojně.

Řekl jsem už, že prvořadou rolí při rozboru textu hraje hlavní úkol. Jaký tu je? Touto pohádkou mohu na příklad vést posluchače — zvláště mladé — k účtě a lásce k rodičům. Jistě, vždyť je to pohádka o dobrých dětech, které zachránily svého starého otce. Ale já mohu z textu vytěžit ještě daleko víc. Posuďte: Car se rozhodl hledat záchranu před smrtí hladem v krutě nelidském prostředku, ve vyvraždění starých. Dobré děti však nalezly prostředek lepší: vedeny právě onou synovskou láskou našly pomoc v moudrosti otce. A zvítězily. — Hle, jaký krásný doklad toho, že ve vzájemnou láskou a úctou prodchnutém spojení odvahy a smělosti mládí a moudrosti a zkušenosti stárí je obrovská vítězí životočárna síla.

Když si stanovím hlavní úkol takhle, bude výčet hlavních dějových faktů asi následující:

Hlad a smrt. — Mladý car a nezkušení rádci. — Smrt starcům. — Tři bratři skryjí proti rozkazu staříčka. — V čase síje hledají u něho pomoc. — Vyrostlo obilí. — Dověděl se to car a pozval bratry. — Ti zase hledají radu u otce. — Jejich pravda přemáhá carovu krutost. — Car po zásluze odměňuje.

Podívejme se teď, jak hlavní úkol podmínil určení závažnosti. Kdybychom na příklad ve druhém odstavci textu usilovali jen o výchovu k účtě a lásce ke stárí, bylo by jistě závažné, že se synové o staříčka ukrytého pod podlahou pečlivě starali („... a synové mu přinášeli, co měli...“) a zvláště silný citový důraz na slova „co měli“ by dokázal posluchače přesvědčit, že si sami doslova od úst utrhovali. Ale v duchu našeho hlavního úkolu se nám těžiště závažnosti přesune dál. Že starce v úkrytu živili, to lze snadno předpokládat a nikdo z posluchačů o tom jistě ani na chvíli nepochybuje; toto není třeba zdůrazňovat. Ovšem velmi nám bude záležet na tom, aby posluchači plně docenili, že jedinou záchranu bratři viděli v moudrosti starce. Teď, i v příští situaci.

Když si při rozboru vyhledávám hlavní dějová fakta, postupuji vždy tak, jako bych měl posluchače s obsahem daného textu seznámit v polovičíně, či ještě kratší době, než jakou by vyžadovalo jeho čtení. Při tom pochoptelně nesmím vynechat nic, co je podstatné pro splnění hlavního úkolu, ale musím se vyvarovat všech zbytečných slov. V poslední fázi této práce pak už mluvím heslovitě a to se prakticky dostávám k výčtu hlavních dějových faktů. Avšak to není jediný kladný výsledek této práce. Naopak, to je prostředek k dosažení druhého, ještě závažnějšího: Získávám zřetelný přehled přes text, ujasňuji si logiku vývoje událostí. A to je vlastní účel této práce.

Teď již mohu začít zpracovávat text:

„Pán Bůh rozhněval se na lidi...“ budí, avšak není důležité, že to byl právě Pán Bůh, klidně bych to mohl přičíst na vrub třeba slunečním skvrnám, či jinému jevu. Jistě důležitější už je, že postihlo „celou zemi po několik let po sobě veliké sucho“ a že „nic nevzešlo, nic se neurodilo“. To všechno však bylo jen příprava k tomu, abych mohl říci to nejdůležitější a nejpodstatnější pro celý další příběh. Že totiž „nastal veliký hlad, lidé mřeli i dobytek hynul hladem“.

Novým závažným faktem je, že v této situaci „byl tehdy v jednom

carství mladý car“. Sentence o tom, že mladí lnou obyčejně k mladým je sice zajímavá, ale není tak důležitá jako zjištění, že právě náš car „nikoho netrpěl kolem sebe, ... než samý toliko mladý lid“, ať už to bylo ve funkcích v textu jmenovaných (v radě, v úradě, u vojska), či v řadě dalších nejmenovaných. Atd., atd.

Je zcela možné, že při této důsledné práci s textem narážím na nové problémy, které jsem si dosud neuvedl. Tak na příklad hned ke konci prvního odstavce se dovídáme, že mladý car pohrozil „každému pokutou smrti, kdo by starého člověka přechovával“. My jsme sice konstatovali „Smrt starcům!“, ale teď vidíme, že na víc ještě „Smrt jejich ochráncům!“ A to je důležité, protože v hlavním úkolu mluvíme o synthese moudrosti stárí a odvahy mládí. Je tedy třeba naší první dějovou osnovu rozšířit a doplnit v tomto smyslu. Vždyť ovšem důsledně pod kontrolou hlavního úkolu. Avšak taková korektura nechť nás nepřivádí do rozpaků. Vždyť jde o tvůrčí, doslova objevitelskou práci! A původní osnova — znovu to zdůrazňuji — nebyla účelem, ale prostředkem, prvním krokem k systematické práci na textu.

A když dokončím tuto fázi práce, začnu pronikat ještě hlouběji do tkáně textu. Budu odhalovat logickou stavbu jednotlivých vět, která podmiňuje rozmístění dílčích drobných důrazů a přízvuků. Podívejme se na příklad: Hlavním dějovým faktem je zjištění, že „nastal veliký hlad, lidé mřeli i dobytek hynul hladem“. Jakkoliv je závažné celé toto souvětí, nejsou stejně závažná jeho jednotlivá slova. Důležité je, že „nastal veliký hlad“, ještě důležitější je, že všechno mřelo a hynulo — i lidé i dobytek. Rozhodně však není třeba zdůrazňovat, že dobytek hynul právě hladem, protože už z prvé věty našeho souvětí víme, co bylo příčinou hromadného vymírání.

A tak se konečně dostáváme k plnému zhodnocení a docenění významu slov. Zbývá jen citlivě zvážit, jakých prostředků logického důrazu v přednesu použijeme. A tu už musíme zasáhnout náš cit, vkus a v neposlední řadě i schopnost plného využití našeho mluvního ústrojí. Vyslovit příslušné slovo s větší intenzitou hlasu a s těžším akcentem na jeho první slabiku není totiž jediným prostředkem důrazu, jak to často slýcháme u nezkušených přednášečů. Zvýraznit pojem, myšlenku lze i jinak: vhodnou melodickou modulací, zvratem v rytmu řeči, významovou pauzou, či různými kombinacemi těchto modulačních prvků.

A tu se teprve slova stávají těmi perlami, z nichž je složen diadem textu. A každé slovo může v něm být perlou, ale vždy jiné velikosti, jiného odstínu a jiného lesku. Perlou takové hodnoty, jak to vyžaduje hlavní úkol, hlavní myšlenka, pro kterou chci vybojovat místo v srdci i mozku posluchače.

JAK DÁL S DRAMATURGICKÝMI SEMINÁŘI?

Když přede dvěma roky na podzim uspořádali v České Lípě cyklus sobotních a nedělních seminářů pro ochotníky, byl jeden z nich věnován také otázkám dramaturgie souborů. Nebyl to v té době jistě jen českolipský okres, ale mnoho takových seminářů v té době neproběhlo. Pořádaly se přednášky o práci režiséra, herce, o jevištní řeči, líčení — a na dramaturgii se zpravidla zapomínalo. Zatím však se stále naléhavěji ozývalo volání po zlepšení úrovně ochotnického repertoáru a tak se zrodila myšlenka uspořádat po vzoru českolipských repertoárové semináře ve všech krajích, v budoucnu potom ve všech okresech. — V následujícím roce uspořádaly na začátku divadelní sezóny téměř všechny kraje své první vzorové semináře v některém okrese. Tam, kde dobře proběhly, přišli jim jejich pořadatelé na chuť a počítají s nimi již jako s pravidlem i pro příští léta. Přece však to byly stále jen první pokusy.

Teprve loňský podzim přinesl bohatší úrodu: repertoárové semináře proběhly v každém druhém okrese. Znamená to mnoho, představíme-li si, kolika ochotníkům byla tímto způsobem poskytnuta rada, co hrát, jak zlepšit repertoár souborů. Jestliže až dosud byly vybírány ve většině případů hry náhodně, podle nejrůznějších názorů a často i nálad jednotlivých členů, vynucuje si dnes požadavek dramaturgického plánu odpovědnější postup. Špatný repertoár neobstojí na semináři v porovnání s náročnějším repertoárem jiných souborů na okrese. A tak se tříbí v diskusi stanoviska, rostou požadavky. Problémů není málo. Úroveň repertoáru se sice rok od roku zlepšuje, ale stále ještě jeho celkový obraz signalizuje jistou konservativnost. Málo se hraje současná hra, stereotypně se uvádějí stále tytéž hry. Tato situace není čas to projevem zlé vůle, vědomého setrvání ve vyježděných kolejkách, ale spíš malé znalosti a informovanosti souborů, které nemají možnost se rychle dovídat o hrách, jež by zpestřily a obohatily jejich repertoár. Semináře byly v tom smyslu velkou pomocí souborům a koordinovaly repertoár tak, aby se některé hry zbytečně ne-

opakovaly. Zástupci souborů se na seminářích rovněž dověděli, co chystá pro nastávající sezonu oblastní profesionální divadlo. Předešlo se v některých případech nesrovnalostem, zavineným v minulosti tím, že zájezdy oblastního divadla konkurovaly činnosti souborů, nebo naopak.

K neúspěšnějším repertoárovým seminářům patřily především ty, na kterých se hovořilo konkrétně o jednotlivých dramaturgických plánech souborů, referent mohl své názory podepřít rozbořením plánů, jejich hodnocením a návrhy, v čem by bylo třeba je doplnit nebo pozměnit. Získalo se mnoho zkušeností, které potvrzují význam seminářů. Dnes uvažujeme, jak dál. Co kdyby pro příští byly uspořádány semináře dva? A to tak, že první by byl na konci divadelní sezóny, někdy v květnu nebo v červnu. Úkolem referenta na tomto semináři by bylo informovat zástupce souborů o nových hrách, upozornit na významnou výročí příští sezóny, a na základě rozboru letošního repertoáru souborů na okrese ukázat na nedostatky a poradit, v čem je třeba napříště repertoár zlepšit. Zároveň by měla být na tomto semináři důkladně probírána příprava dramaturgických plánů, vysvětlen jejich smysl. Podal-li se poradit souborům, jak vypracovat dramaturgický plán a získají-li zde nové informace o hrách, potom nebude již těžké uspořádat druhý repertoárový seminář v září nebo v říjnu jako pracovní poradě, na které bude na základě předložených plánů souborů sestaven perspektivní plán repertoáru pro celý okres. Zástupci souborů se navzájem dohodnou o souladu svých plánů, po případě o jejich zlepšení tam, kde jsou pro to předpoklady.

Nebude to jistě snadné získat dramaturgické plány od všech souborů. K některým bude nutné i zajet a na místě je přesvědčit o užitečnosti plánování repertoáru. Každý začátek je těžký, ale v tomto případě jde o mnoho: aby rok od roku rostla úroveň ochotnického repertoáru, aby se ochotnické divadlo stalo jednou z nejpřírodnějších složek našeho kulturně politického života.

D. Vojtěchová

CO RECITOVAT aneb POKLADNICE V SEŠITECH

Několikrát do roka připomíná si veřejnost různá slavnostní a památná výročí. Škola, ochotnické i pionýrské soubory jsou zvány, aby vyplnily kulturní vložkou různé programy. V praxi to vypadá tak, že se přísluší pořadateli, na poslední chvíli se shání vhodný materiál — a nevhodnější verše se pravidelně nenajdou — věc se nestací propracovat a obecně se přináší nehotová. Každý, kdo v tomto oboru pracuje, ušetří si mnoho zlosti, když si vhodné materiály strádá kousek po kousku, jako do pokladnice — a to neustále, v novinách, časopisech, ve škole, v čítárně, v knihovně, v kulturním domě, i u holice nebo v čekárně zubního ambulatoria. Něco se opíše, něco vystřihne — a hlavně pěkně vložit do desek nebo vlepít do sešitu a mít v tom nějaký řád, aby člověk věděl, kde co hledat. Zvláště vedoucí dětských souborů mohou si takto za pár let získat hotovou pokladnici materiálů k nejrůznějším příležitostem, pro osvětlení práce v kroužku, pro prázdninové tábory atd. Věřte mi, taková pokladnice dokonale odmění sběratelskou námahu!

Jarmila Hanzálková

Dílka

Čs. divadelní a literární jednatelství, Praha 2, Vyšehradská 28, rozmnožila pro vás tyto novinky:

Z. Skowronski: **MATURANTI**. Hra ze školského prostředí o 3 dějstvích. Přeložila M. Janišová. 9 m, 4 ž. Scéna: ředitelna, pokoj

Lope de Vega: **AŽ K SMRTI MILOVAT**. Veršovaná hra o 8 obrazech. Volně přebásnil K. M. Walló. 6 m, 4 ž. Scéna: komnata ve vévodském paláci, zahrada, v královském paláci, jiná komnata

J. Kotík-J. Walter: **KDYŽ HROZNY ZRAJÍ**. Současná opereta o 3 dějstvích. Libreto A. Procházka. 7 m, 5 ž, kompars. Scéna: vinohrad, náves, zahrádka před hospodou

W. Perzynski: **LEHKOMYSLNÁ SESTRA**. Veselohra o 4 dějstvích. Přeložil J. Pelikán. 5 m, 3 ž. Scéna: salon bytu Topolských

C. Goldoni: **NABÍDNUTÍ K SŇATKU**. Komedie o 3 dějstvích, přeložil V. Kopečný. 10 m, 5 ž. Scéna: odehrává se v Paříži v italském hostinci a v zahradě Královského paláce

J. Pávek: **ČESKÁ BALADA**. Dramatická báseň o věrnosti a zradě ve 3 dějstvích (14 obrazech). Děje se v Praze ve dnech 20.—23. června 1621. 20 m, 4 ž, kompars. Scéna: velká aula Karolina, pokoj Kampanův, vnitřek kostela sv. Klimenta v Praze, přijímací pokoj pana Kammingera, cela Patera Koronia v Karolinu, hospoda svatotýnská, menší místnost staroměstského rathausu, přepychový pokoj pana z Rollerů, studentský pokoj, prostranství staroměstského rynku

F. G. Lorca: **KRVAVÁ SVATBA**. Hra o 3 dějstvích (7 obrazech), 9 m, 15 ž, kompars. Scéna: vnějšek skalního domu, velká bílá síň, v lese, před nevěstíným domem, vnitřek kamenného domu, růžově vymalovaná světnice

P. Pásek a L. Spáčil: **JÁ NEJSEM ON**. Satirická báchorka ze současnosti o 3 dějstvích. 7 m, 5 ž. Scéna: pracovní ředitel v závodě Karon, obývací pokoj

J. Jelen: **NEDOZPÍVANÁ PÍSEŇ**. Máchovská tragédie o 5 dějstvích (7 obrazech). Děje se po vydání Máchova Máje roku 1836. 9 m, 5 ž. Scéna: Máchův pokoj v Litoměřicích, byt justiciára, Máchův byt v Praze, novoměstský hřbitov, klášterní pokoj, vinárna u Komárků, byt Šomků

Lope de Vega: **UČITEL TANCE**. Veršovaná hra o 3 dějstvích (13 obrazech). Volně přeložil K. Walló. 9 m, 3 ž. Scéna: komnata, sad na ulici, v domě, jiná komnata, pokoj v hostinci

A. Kudrna: **BOHATÝR ZEMĚ AMURSKÉ**. Pohádková hra pro mládež o 5 obrazech, předešle a dohře podle motivu amurské báje, 15 m, 4 ž. Scéna: vesnice Nivchů, sídlo Kandigy, hustý les, podmořské vodní sídlo, amurská vesnice

A. Felix: **HONZA A ČARODĚJ**. Pohádka o 3 dějstvích. 6 m, 6 ž. Scéna: síň na hradě, paseka

M. Kalinová: **MLUVÍCÍ PTÁK, ŽIVÁ VODA A TŘI ZLATÉ JABLONĚ**. Pohádková hra o 3 dějstvích (10 obrazech) podle pohádky B. Němcové. 11 m, 7 ž, kompars. Scéna: nádvoří hradu, les, pokoj v zámku, komnata, knížecí zahrada, jiná komnata

B. Nušič: **PAN POSLANEC**. Veselohra z malého venkovského města v Srbsku z let osmdesátých. Přeložil J. Urban. 13 m, 5 ž. Scéna: pokoj, jiný pokoj

S. Filipín: **ČERVENÁ KARKULKA**. Pohádka o 3 dějstvích. 2 m, 4 ž, zvířátka. Scéna: část lesa, jiná část lesa

Je krásné hrát pro děti

Sál naplněný hodinu před odpoledním představením, netrpělivost mezi dětskými diváky, dychtivé obličejíčky pomalu až na rampě... Takové bývá ovzduší představení pro děti. Mnozí z herců estrádního souboru DO Holice stojí před dětským publikem po prvé, poučování zkušenějšími stávají se nervosními, zdali budou umět svou pečlivě připravenou roli tlumočit v těchto změněných podmínkách, kdy se může stát, že je děti začnou hlasitě povzbuzovat, až budou zápasit se zlým čarodějem. — Hraje se pohádka O Honzovi a princezně Zlatovlásce. Dva měsíce zkoušek a teď, teď se už otvírá opona, hlediště zašumí, začíná se! Při scéně se zlým Dajmonem a čarodějnicí Radazou je ticho, až strach, mezi dětmi dole pod jevištěm. A když v druhém jednání je na scéně Honza, napětí povolí, děti dělají poznámky k hranému ději, dohoduji se, zdali Honza vypije i mámin hrnek mléka. Když ve třetím jednání Honza zápasí s Dajmonem, děti v hledišti vstávají, mačkají se k rampě, drží Honzovi palce a potom se už smějí, protože Honza to vyhrál a uteče ze zámku před oslavou svého činu. Stalo se i v jedné obci, že děti po představení vběhly až na jeviště, do zákulisí, aby své hrdiny viděly zblízka, sáhly si na ně. Nadšení dětí při vítězství dobra nad zlem je opravdu něco tak spontánního, tak bezprostředního. Je zajímavé, že i dnes, v době takového technického pokroku, kdy i děti mají své hrdiny mezi sportovci, letci a jinými odvážnými lidmi dneška, že dětský divák se nadchne i pro pohádkové hrdiny a že pohádka se svými bytostmi není pro něho směšnou záležitostí, jak by se mohl někdo domnívat. Dětská duše je i dnes stejně přístupná pohádkovému kouzlu a poesii. — Po vlastní stránce techniky znamená představení pro děti u herce dokonale znát text, protože není možné se spoléhat při živé atmosféře publika na napovědu a je třeba se plně soustředit na kontakt s hledištěm a jistý pohyb a život na jevišti. Je to ještě poctivější práce než snad na hře pro dospělý publikum, ale co nadšení a elán se přenášejí z dětského hlediště na herce a vede ho k dokonalému, poctivému výkonu, za nějž vděčnost dětí nezná mezí. Podceňování dětí a snaha po nějakém výrazovém, mimickém polopatismu tu není vůbec na místě. Dětský divák — a to je jistě pozoruhodné — chápe hodně komických detailů, všimne si všeho s plným porozuměním. Pro tuto dětskou radost, pro jejich nadšenou spolupráci mezi hledištěm a jevištěm, za to — věře — stojí i dvouhodinové čekání po představení na autobus, který dopraví soubor domů.

z-b-o

Český ochotník ve světě

Vzpomínka

V srpnu 1914 jsem narukoval na ruskou frontu a v prosinci jsem byl v obci Židovská raněn a zajat. V lazaretě jsem si opatřil ruskou čítanku a pilně se učil. Brzy jsem dosáhl slušných výsledků a mohl dělat ostatním zajatcům tlumočnicka. Pak jsem byl s transportem zajatců převezen do Horního Birjuče, později jsem vedl větší vojenský transport zajatců na Čukovskij rudník, kamenouhelný důl v Donské oblasti, stanice Mušketovo. Váleční zajatci, kteří zde pracovali, měli úplnou volnost a mohli se v určitém okruhu pohybovat bez dozoru. V krátké době jsem se seznámil s poměry v celém okolí — ještě si vzpomínám, jak jsem začal zpívat v kostele na kůru se smíšeným pěveckým sborem sbormistra Pavla Timofejeviče Rybalka. Brzy jsem se stal středem pozornosti celého osazenstva na rudníku, dal jsem ze zajatců a místních havířů dohromady kapelu a po práci nám bylo veselo. Měl jsem velmi dobrého houslistu, Neumanna, sám jsem hrál na basu, zpíval, recitoval a organisoval koncerty. V blízkém Rostově na Donu se mi podařilo sehnat ruský překlad písně Kde domov můj a mnoho výňatků z oper a operet, s nimiž jsme sklízeli velké úspěchy. Měli nás, „Austriáky“, rádi. Byli jsme zváni k účinkování do sousedství, nejvíce na velký důl Prochorovskij rudník, kde měly naše programy velkou popularitu. Však jsme je také stále obnovovali a vymýšleli si nová a nová čísla — ani kouzelník a eskamotér nechyběl.

Časem jsem se seznámil s ředitelem tehdejší obecné školy, mladým člověkem, jehož dvě sestry, učitelky, učin-

kovaly v našich pořadech. Zajímal se o divadlo a to byla voda na můj mlýn! Pustili jsme se do práce a na jeho návrh začali nacvičovat hru Ivana Franko Ukradené štěstí, kde mi byla svěřena postava Mikoly Zádorožného. Škola, v níž bylo naše jeviště, byla nízká dřevěná budova, ale o uhlí nebyla nouze, takže nám zima nebyla — ostatně dali jsme se do práce s takovou chutí, až nám bylo z toho horko. Místní ochotníci s námi samozřejmě spolupracovali — havíři, dělníci i inteligence. Franka jsme sehráli s velikým úspěchem a několika reprisami. Naše kapela vyhrávala v meziaktí...

Vzpomínám si na výpravu — pěkná byla! Naši chlapi namalovali dekorace a správa dolu nám zdarma poskytl veškerý materiál k inscenaci. Inu, divadlo měli lidé rádi. Třeba zkoušky — to byl svátek, odpočinek. Chodilo se přesně, zkoušelo se s nadšením, nebylo svárů — kázeň jedna radost. Vždycky se postavil velký samovar, byl kypětok, k tomu bublinky a bílý chléb. Po každém představení jsme pro účinkující a jejich hosty dělali večírek. Byly to krásné chvíle — nemohu na ně zapomenout. A ovšem neskončili jsme Ukradeným štěstím, přišla dramatisace Tolstého Vzkříšení a jiné.

Jak nevzpomínat, když jsem zase loni — už jako režisér frenštátského souboru DAR — uváděl Ukradené štěstí a ještě jednou si toho milovaného Mikolu zahrál! Mění se život a rozvíjí — ale láska dobrých lidí k divadlu ještě žije a snad i roste. Trůny se kácejí — divadlo zůstává...

Jan Maršík

Zlobí se při zkoušce režisér na milovníka: „Prosím tě, soudruhu, jsi sice urostlý jako jedle, ale jinak jsi — promiň laskavě — učiněné dřevo!“ — Milovník: „Tak když jsem jedle a učiněné dřevo, tak se ke mně chovej v duchu hesla Šetřte naše lesy!“ — bič-

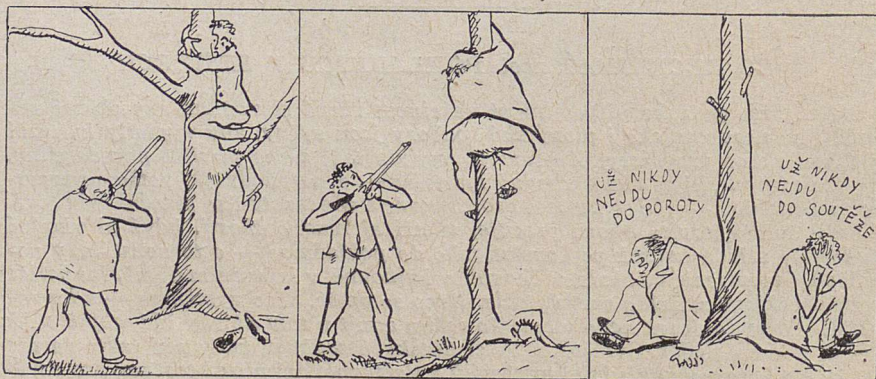
KRITIKOVÉ

Některý přichází
v beráncím rouše.

Jiný zas s tabulkou:

Pozor! Zlý! Kouše! — bič-

UTKÁNÍ PO SOUTĚŽNÍM PŘEDSTAVENÍ



Porotce contra režisér

Režisér contra porotce

Výsledek utkání = remisa

DĚJINY DRAMATU V KOSTCE

IV.

ŠPANĚLSKÉ DIVADLO ZLATÉHO VĚKU

Divadlo zlatého věku je vrcholným a zároveň i kvantitativně nejobsáhlejším celkem v komplexu španělského národního umění, pro ostatní svět nejvýznamnějším literárním jevem španělského původu. Předhistorii tohoto rozmachu tvoří, jako jinde, pozůstatky římského mimu a divadelnost skrytá v náboženském obřadu. Španělsko má však proti ostatnímu západoevropskému středověku některé zajímavé odchylky: zatím co v ostatní Evropě vytváří se národ v odporu k feudalismu a ve spojení s tou nebo onou formou reformačního hnutí, specifické podmínky španělského vývoje (země byla dlouhá staletí pod arabskou nadvládou), umožňují vytváření národa ve jménu katolictví a katolického krále, oněch sil, jež byly reprezentantem vítězství nad islamem. Náboženství, přesněji katolictví ve své nejfanatictější podobě, pronikne španělský způsob myšlení a ovládne jeho životní styl. Ovládne i divadlo. Sepětí divadla s náboženstvím je ve Španělsku daleko intenzivnější a delší než jinde v Evropě. Náboženská dramatika tvoří nedílnou a velmi významnou součást díla všech známých autorů. Zavedení svátku Božího těla tak podpořilo vývoj divadla v sepětí s církevním obřadem, že bylo zapotřebí veškerého úsilí Říma, aby španělské chrámy nebyly proměněny v divadlo. V rámci církevních slavností vyrůstá nejen vlastní náboženské drama (autos sacramentales), ale i dramatika světská: prostinké pastorály *Juana del Encina* (1469—1533), patriarchy španělského divadla, vznikly vesměs při posvátných příležitostech. Byly hrány asi roku 1492 — a to je slavný mezník dvou epoch španělské historie: je dobytá Granada, poslední bašta islamu na poloostrově, je objevena Amerika a tím položen předpoklad k rozmachu „říše, nad níž slunce nezapadá“. Téhož roku byla napsána „*Celestina*“, krvavý příběh vášnivé lásky v scénické podobě, knižní drama o jednadvaceti jednáních, jež je předzvěstí divadelního rozmachu.

Můžeme jen jmenovat ty, kteří ho připravují a v jejichž díle se třibí charakteristický styl španělské komedie: zlatníka a herce *Lope de Rueda* (1510—65), pěstitele veseloher i náboženských dramát *Juana de Timoneda* († 1586), potlačitele tří dramatických jednot a rozmnožitele metrických forem dramatického verše *Juana del la Cueva* (1550—1609).

Divadlo zachvacuje národ jako horečka, komedie tvoří i ti, kdož umí sotva číst a psát, hrůzným divadlem stává se i upalování kacířů a průvody kajčníků. A když italští herci podníti stavbu otevřených divadelních budov, je vývoj dovršen a nastupují ti, kdož tvoří jeho korunu a slávu: Lope de Vega, Tirso de Molina a Calderon de la Barca. A tato sláva jako by byla dozníváním slávy říše: neboť ta, zároveň zbohatlá i zchudlá zámořským zlatem a stříbrem, které staví ostrý předěl mezi přepych a bídu a podlamují hospodářskou stabilitu země, říše „nejkřesťanštějšího krále“ se už blíží svému pádu.

Prvním z velkých jmen dramatické plejady španělské je *Miguel de Cervantes Saavedra*, autor Dona Quijota, tvůrce dramatu o hrdinném boji obleženého *Numancie*, volně spjatého pásma scén o dobrodružstvích *Pedra de Urdemalas* (jehož operetní podobou je Lišák Pedro) a mnoha *meziher*, žertovných jednoaktovek hraných mezi akty hlavní komedie. V těch navazuje na dědictví středověké farce, nejen formou, ale i přístupem k typickým tematům neutěšeného manželského soužití, ženské nevěry a žvanivosti. Cervantes je ovšem ještě víc dramatikem příležitostným než bezedným chrlíčem komedií lopeovského typu.

Lope Felix de Vega Carpio (1562—1635) napsal kolem dvou tisíc světských a náboženských her, dal španělskému dramatu nejen všechny jeho konvenční formy, ale i všechny jeho plodné myšlenky. Shakespeare může se s ním měřit v pronikavosti pohledu, žádný dramatik nedostihne ho však v tom přímo rvavém přilnutí ke všem formám života a skutečnosti, v touze pochltit všechno, co viděl, slyšel, četl a mohl si vymyslet, vssát to do sebe a přetvořit v bleskově pracující tvůrčí dílně. Co zůstalo zachováno, je zlomek jeho tvorby. Co známe my z překladů, je úzká škvíra do chrámové lodi jeho díla. A to jsou ještě většinou úpravy — i když geniálně improvisační metoda tvorby Lopeovy přímo volá po upravovateli, po odvážných zásazích, kontaminacích, smělých dramaturgických rekonstrukcích (ovšemže tvůrčích, ne diktovaných nemohoucností dopnout se požadavků, které klade Lope na překladatele a inscenátora!). Máme několik lopeovských úprav: Fischerovu *Fuente Ovejuna*, drama cti, mstěné lidovým kolektivem na šlechtickém svůdci vesnické dívky. V smělých, oproštěných tazích dopíná se závěrečná scéna hry vrcholu světové dramatiky — ten výslech vesničanů a jejich tvrdošíjná odpověď na otázku, kdo zabil komtura: My, Fuente Ovejuna! Tady se standardní problematika španělského dramatu, otázka cti a jejího poskvěření, dopíná výšek moderní humanity. Táž demokratická tónina jako ve *Fuente Ovejuna* zaznívá i v komedii *Sedlák svým pánem*, kterou pro české jeviště přetvořil Jindřich Hořejší: zde sedlák dokáže králi, že není mív než on, že každý plní své poslání na této zemi a plní-li je dobře, tož „král je pán a já jsem pán, každý jí svůj marcipán“. Třetí z těch velkých transformací lopeovských pro českou scénu je *Renčův Císařův mím*, tragédie pohana-herce, hrajícího parodii na křesťanství, přeroujícího se přitom v křesťana a končícího proto na popravišti. Šíře tematického rejstříku Lopeova projeví se nejlépe, srovnáme-li tuto hlubokou studii člověka-herce s komediiimi pláště a dýky, žánrem, který je takřka jeho vlastním výtvozem. Jsou to lehké, zamotané milostné historie kavalirů a tajemných zahalených dam

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ

VLADIMÍR SEMRÁD

- BRISA (z francouzštiny), čti brýza — teplý mořský vánek
BRISANCE (z francouzštiny), čti bryzance — výbuch, tříštivá síla
BROKÁT (z italštiny) — těžká hedvábná látka s vyšívaným vzorem
BRONĚVIK (z ruštiny) — obrněný vlak nebo automobil
BROWNING (podle vynálezce Browninga) — čti braunynk — druh revolveru
BRSLNKY — selské kožené kalhoty
BRUMAIRE (z francouzštiny), čti brymér — měsíc mlh; podle kalendáře francouzské republiky druhý měsíc v pořadí. Začínal 21. října a končil 20. listopadu
BUFONÁDA (z italštiny) — fraška, šaškovina
BUFFO (z italštiny) — na př. bas buffo — bas v komických operách, opera buffa — komická opera
BUKANÝR (z angličtiny) — pirát
BUKINISTA (z francouzštiny), čti bukynysta — antikvář
BUKOLSKÝ (z latiny) — pastýřský, idylický
BULA (z latiny) — papežský nebo panovnícký list
BULLETIN (z francouzštiny), čti bylten — věstník, zpravodaj
BUMÁGA (z ruštiny) — úřední listina
BUNGALOW (z angličtiny), čti bangelou — obydlí v tropických krajinách
BURČÁK — mladé víno, ovocný mošt
BURLAK (z ruštiny) — plavec na Volze, neženatý člověk, tulák, pobuda
BURLESKA (z italštiny) — hudební nebo slovesné dílo fraškovitého rázu
BURŠ (z němčiny) — vysokoškolský student (buršák); druhý význam — důstojnický sluha v rakousko-uherské armádě
BUŠL (z angličtiny) — dutá míra (okolo 35 litrů)
BURŠIKOSNÍ — nedbalý, drzý, lehkomyšlný
BYZANTINISMUS — zkaženost mravů, přemíra přepychu, patolizalství vůči vládě (podle stavu, který vlád v někdejší byzantské říši)

C

- CABOTIN (z francouzštiny), čti kabotén — potulný herec
CAESAR (z latiny), čti cézar — titul starořímských panovníků, císař
CAESURA (z latiny), čti cézúra — přerývka mezi dvěma slovy
CABALLERO (ze španělštiny), čti kabaljero — španělský jezdec, šlechtic, rytíř, kavalír
CALEMBOUR (z francouzštiny), čti kalam-búr — slovní hříčka
CANDELALES (z latiny), čti kandeláles — příspěvek na svíce
CANOSSA, čti Kanosa — hrad v Itálii, jíti do Canossy — pokoriti se (podle historické události, kdy německý císař Jindřich IV. se tam pokoril před papežem Řehořem VII. roku 1077)
CANTABILE (z italštiny), čti kantábile — zpěvné
CANZONA (z italštiny), čti kancona — druh strofy v básni
CANTUS (z latiny), čti kantus — zpěv
CAPRICCIO (z italštiny), čti kapričo — rozmarná skladba
CAPTATIO BENEVOLENTIAE (z latiny), čti kaptáció benevolencié — ucházení se o přízeň

nebo mladých, dosud střežených dívek, promíšené šťavnatým humorem sluhovského páru, neurovnané, ale živé směsice poesie, situační komiky a záměnných scén. Hlavní roli v nich hrají ženy: hrdé, pyšné, vtipné, odvážné, milující, ženy svobodné a bez předsudků, rozkošná stvoření žijící jen pro svou lásku na zlost mamonářským tatíkům a zatrpklým tetám. *Chytrá milenka*, *Upejpavá paní*, *Otrokyně svého milence* se jmenují některé z nejznámějších. A v protikladu k těmto veselohrám — dramata náboženská, historie mučedníků a světců, to všechno je Lope de Vega, životním osudem voják, šlechtický tajemník, důvěrník inkvisice, bičující se kající, dílem neplodnější dramatik všech věků. „Ti, kdož dovedou dosti španělsky, aby ho mohli číst, nepocítí po celý svůj život ani na okamžik nudu,“ praví kritik.

Ti, kdož tvoří po něm a vedle něho, nemohli nebýt stržení jeho tvůrčím příkladem. Přejímají jeho formy, propracovávají jeho náměty, dosahující často větší vybroušenosti, psychologické jemnosti a tvárné hladkosti, nikdy však tvořivé spontaneity „všemohoucího básníka nebe i země“. *Tirso de Molina* (1571—1648), kněz s pronikavou znalostí ženské psychologie, je druhým z té slavné trojice. První dramatisátor osudu dona Juana v dramatech Svůdce ze Sevilly (1630), jemný básník komedií, v nichž rozvinul formu Lopeovu, proniká k charakterům a myšlenkám tam, kde Lope štědře rozněčoval situace a děje. Známa je *Sokyně*, komedie o doně Magdaleně, jež je sokyní sama sobě, nedávno byla přeložena *Zbožná Marta*, odvážná komedie o dívce, předstírající zbožnost, aby získala milence — ne neprávem bývá tato hrdinka prohlašována za ženského Tartuffa, arci sympatického. Tirso píše ovšem i dramata náboženská, je dokonce autorem největšího díla tohoto žánru, staveného myšlenkově po bok dílům Shakespearovým: *El condenado por desconfiado* (Zatracenec z nedůvěry — t. j. v Boha), hra o konfliktu božské vševědčnosti a lidské svobody.

Třetím z těch velkých je *Pedro Calderon de la Barca* (1600—81). Býval u nás, po vzoru německé vědy, prohlašován za největšího a krivdilo se tím Lopemu, dneska se o něm zase příliš a nespravedlivě mlčí. Snad proto, že je básník tak cele katolický, že jím proniká rozpocenost barokní, svár ducha a těla, života a snu. Nemá ten bezprostřední vztah ke skutečnosti jako Lope, medituje o ní víc než ji zobrazuje a theologické problémy jsou mu důležitější než lidské vášně. Je zván „básníkem cti“, ale je to čest krutá, nelidská a vražedná, není v ní soucitu s poklesem člověka, s prohraním ženy. V dramatech jako *Lékař své cti*, *Nejnevůdnější žárlivost*, *Malíř své hanby* jsou ženy vražděny s nábožným pocitem práva a spravedlnosti a my se otrásmeme hnusem nad cynismem těchto vražd. Nejvlastnějším projevem barokního ducha Calderonova jsou autos sacramentales, hry o boží milosti, o marnosti a pomíjivosti všeho bytí, dramata odvrácená od tohoto světa k světu neblomné boží spravedlnosti, která se tak podobá přísnosti feudálního zákoníku cti. Barokní dualismus života a snu je přímo programově vyjádřen slavným dramatem *Život je sen*.

Podivná, chmurná nálada vane z této hry: skutečnost a sen hrají tu krutou komedii s lidským tvorem, hříčkou neznámých sil a neznámé vůle. Velké, nečitelné dílo. Shakespeare bez soucitu.

Mnoho té krutosti přešlo i do „Soudce zalamejského“: soudce, zvolený právě v okamžiku, kdy mu kapitán-šlechtic svedl dceru, odsuzuje ústy svého úřadu svůdce k smrti a prosadí vykonání rozsudku nečekaje na souhlas králův. Opět, jako už ve *Fuente Ovejūn*, obrací lid krutý šlechtický zákon cti proti šlechtici. To je veliké a moderní na této hře, jejíž atmosféra není prosta strohosti dobového předsudku: neboť soudce Crespo nemstí ponížené lidství své dcery, ale poskvrněnou čest svou.

Snad by bylo nejlépe vrátit se k smavé realitě lopeovských komedií „pláště a dyky“ — ale nemůžeme se ani vracet. Najdeme je totiž také u Calderona. Věc trochu nepochopitelná nám, zvyklým slyšet hrát své básníky jen na několika osobitých strunách. Ale španělští dramatici nebyli jen básníky, byli hlavně a především divadelními praktiky, dramaturgy, písničím si svůj vlastní repertoár. Odtud ta mnohotvarost forem, stylů, žánrů a námětů. Proto i přísný „básník cti“ píše komedie *Dáma skřítek*, *Chudá matka má za ušima*, *Hlasité tajemství*, *Schovávaná na schodech*. Platí o nich vše, co jsme řekli o komediích Lopeových a věru že se lépe hrají nežli učené hodnoty. Jsou jako život: mnoho jim chybí k dokonalosti a už proto je lze milovat!

Dokonalostí, ve smyslu vybroušenosti formální, slynou zato dva jiní autoři, které jediné ještě můžeme v této stručné kapitole jmenovat: *Juan Ruiz de Alarcón* (1581—1639) a *Augustín Moreto y Cavana* (1618—69). První z nich, mexický rodák, advokát, svědomitý tvůrce mezi chvatnými improvizátory, napsal sotva 30 her, ceněných nadto víc v cizině než ve Španělsku. Alarcón je chladnější, střízlivější, vážnější a moralističtější než ostatní, nebyl nikdy tak oblíben jako oni. Hrou *Podezřelá pravda*, milostnou historií notorického lháře, inspiroval Corneille a přes něho Goldoniho ke komediím *Lhář*.

Moreto, nejmladší ze všech dramatiků tady jmenovaných, je brusičem tvaru už hotového. A nejen tvaru. Probírá se bohatým odkazem svých předchůdců a vylepšuje, přepracovává, dotváří díla už hotová. A rozhodně ne bez úspěchu, nejen u obecnosti své doby, ale i u nás, čtenářů a diváků zvyklých na díla přesně a svědomitě pracovaná, podceňujících často skizzu sebegeniálnější. A právě tento víc dramatický technik než básník zprostředkovává španělskou komedii Evropě. Jmenujeme z jeho komedií alespoň jednu: *Krasavec don Diego*, příběh domýšlivého hejska, který se ožení se služkou, již pokládá za kněžnu.

JINDŘICH ČERNÝ

* OCHOTNICKÉ DIVADLO * ROČNÍK III ČÍSLO 4 DUBEN 1957



CARLO GOLDONI

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

Řídí redakční kruh

Vedoucí redaktor Jiří Beneš

Redakce: Praha 12, Stalinova 3
telefon 226145—49

Vychází v polovině každého měsíce

Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs

Tiskne Orbis,

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

Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS)

A-12703

O B S A H

J. Patera: Naše zkušenosti s vesnickým divákem	73
Deník Anne Frankové	74
M. Votavová: Bez generačního problému	75
J. Černý: Carlo Goldoni	76
J. Trojan: Vítězství amatérů před třiceti lety	77
P. Grym: Dramatik stesku a touhy	79
J. Makarius: Neorealistická zkratka	82
Z ochotnického života	84
Kritiky	86
V. Benda: K diskusi o organizaci ochotnického divadelnictví	89
J. Kropáček: Kapitoly z dějin kostymu	90
Hráli jsme operetku. Fejton	91
V. Halada: Každé slovo perla	92
D. Vojtěchová: Jak dál s dramaturgickými semináři	93
Novinky DILIJÁ	93
J. Maršík: Český ochotník ve světě	94
V. Semrád: Naš slovníček	95
J. Černý: Dějiny dramatu v kostce, IV.	95

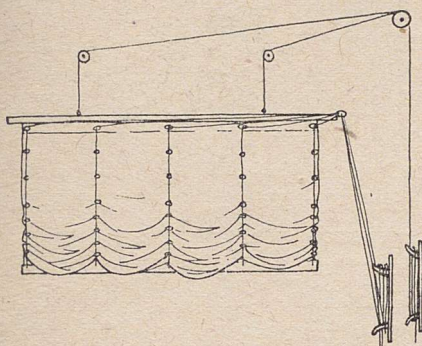
Na II. straně obálky Ochotnické vteřiny, na III. straně obálky rubrika Starý sál — nové divadlo, na IV. straně obálky obrazový doprovod k Dějinám divadla v kostce.

Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině března, vyšlo dne 16. 4. 1957

PROVAZIŠTĚ

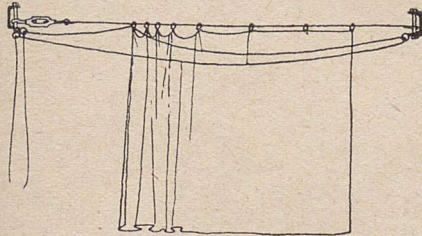
(Dokončení)

Zmenšení více než na pětinu původní délky dosáhneme upravením perspektivu a tahové trubky pro shrnování, jako je tomu u tak zvané „ruské opony“. (Obr. č. 8.)



Obr. 8

Při naprostém nedostatku místa nad jevištěm používáme místo tahů napjatých ocelových lanek. Do bočních stěn jeviště se těsně u stropu připevní železné nosníky tvaru U se vsazenými silnými šrouby s matkou. Na tyto šrouby upevňujeme lanka a na jedné straně lanko vypneme napínacím šroubem. Na lanku jsou navlečeny kroužky, závěs nebo prospekt je trvale opatřen karabinkami, na které se věší. Celé zařízení lze ovládat šňůrou jako jednoduchou oponu. (Obr. č. 9.)



Obr. 9

Volbu určitého druhu tahů ovlivňují prostorové možnosti určitého jeviště, ale také účel, pro který bude určitý tah užíván. Jednotlivé tahy mají následující vlastnosti a hodí se pro tyto účely:

1. Tahy vyvážené — rychlé a snadné ovládání každého zatížení hodí se prakticky pro všechny účely, ale pro jejich nákladnou instalaci je zbytečné je instalovat pro sufitu a pod., protože je ovládneme stejně mnohem levnějším a jednodušším tahem uvazovaným.

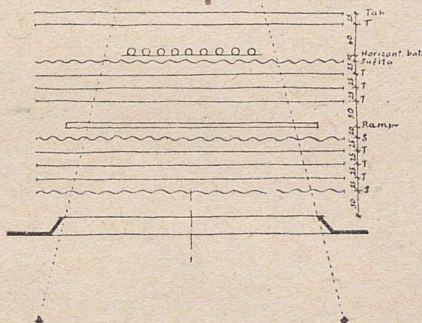
2. Tahy rumpálové — ovládají sice velkou váhu, ale pomalu. Jsou zvláště vhodné pro osvětlovací rampy, horizontové baterie a těžké harlekýny, tedy pro těžké, ale nepohyblivé předměty.

3. Tahy uvazované — ovládají rychlejší zatížení. Levností a jednoduchostí jsou pro malé scény zvláště výhodné.

STARÝ SÁL NOVÉ DIVADLO

JINDŘICH DUŠEK

Správná funkce provaziště je podmíněna správným určením sledu sufit, tahů a osvětlovacích aparátů a jejich hustotou. Vzdálenost tahů nemá být menší než 25 cm. Délka tahové trubky má být vždy větší než je délka zrcadla scény. (Obr. č. 10.)



Obr. 10

Ovládání tahů (vyvazovací trny — rumpály — nebo lanoviště vyvážených tahů) je výhodné umístit na pracovní lávku. Lávka se umísťuje asi do výše 2 m na stěnu, kde jsou dveře nebo jiná zařízení. Ušetří se tak mnoho místa pro uskladňování dekorace a mechanismus je chráněn před náhodným uvolněním, které by mohla způsobit osoba, jež tahy neobsluhuje.

PORTÁL

V adaptovaných sálech rozděluje celkový prostor sálu na jeviště a hlediště pouze portál. Samotný portál je sice zařízení velmi jednoduché, ale na jeho tvaru, velikosti a provedení závisí nejen správná funkce některých zařízení (opona, světelné zdroje), ale i celkové členění prostoru, které je v divadle prvořadě důležité.

Navrhovatel jevištního portálu musí uvážit jeho vhodnost se všech následujících hledisek:

1. Velikost a umístění portálu určuje velikost všech prostorů v divadelním sále.

2. Portál má obdobnou funkci jako rám obrazu. Tento jevištní rámec musí být univerzální, musí se hodit ke všem druhům dekorace.

3. Tvar, strukturu i barvu musí portál nenásilně včlenit do architektury hlediště.

4. Tvar portálu má být takový, aby každý divák viděl jeho nejzazší hranu, nesmí zbytečně krýt části diváků scénu. V místech, kde se při pohledu z hlediště stýká s dekorací, musí být úplně hladký a pokud možno tmavý.

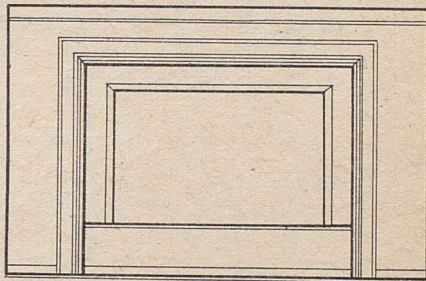
5. Již při navrhování portálu je nutné pamatovat na všechna zařízení, která v něm budou umístěna.

Všechny tyto požadavky nejlépe

splňují dva portály za sebou stojící.

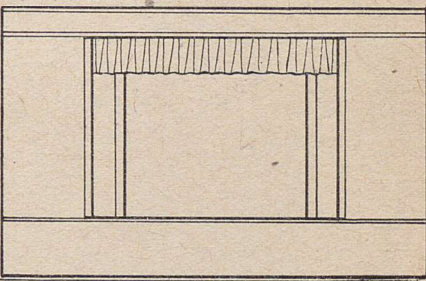
První — bližší k hledišti — se tvarově i barevně řeší podle charakteru architektury hlediště. Za tento portál se umísťuje hlavní opona. Je-li opona zatažena, vznikne ucelený prostor hlediště.

Druhý portál — kontraportál — je možno navrhnout bez ohledu na hlediště podle všech funkčních požadavků jevištních. Tento úplně tmavý skosený, skoro černý portál tvoří ideální rámec dekorace (obr. č. 1). Může být



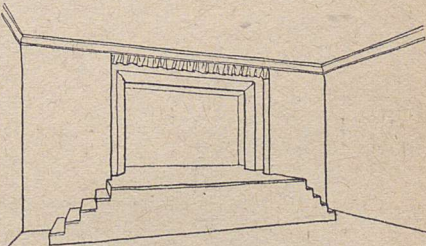
Obr. 1

vyroben ze slabého materiálu a v jeho dutinách je dost prostoru pro světelné aparáty. Druhý portál může být pohyblivý, zmenšuje se jím zrcadlo scény. Pohyblivý portál nemá však praktický význam u scén, jejichž zrcadlo je menší než 6×4 m (obr. č. 2).



Obr. 2

Plocha jevištní podlahy vybíhající před hlavní oponu se nazývá předjeviště. Je velmi výhodné tento prostor zvětšit prodloužením podlahy před hlavní oponu alespoň o 50–100 cm. Zařídí-li se za druhým portálem dráha revuální opony, získá se předjeviště až 150 cm hluboké. Tento prostor lze s úspěchem využít s malovanou nebo jinak potřebám hry přizpůsobenou revuální oponou jako dekoračního pozadí pro mezihry nebo i samostatné obrazy v dekoračně složitých a náročných hrách (obr. č. 3).



Obr. 3

(Pokračování)

DĚJINY DRAMATU V KOSTCE



Španělské divadlo zlatého věku

Z poměrně chudého ikonografického materiálu k dějinám klasického španělského divadla vybrali jsme portrét Lope de Vegy a obraz, zachycující podobu představení ve španělském divadle 17. věku. Program představení neobsahoval jen jednu hru, jak jsme zvyklí z dnešního divadla. Byl obvykle zahajován romancí zpívanou za doprovodu kytary, pak následoval deklamovaný prolog a teprve pak první jednání hlavní hry. Přestávka mezi prvním a druhým aktem byla vyplněna veselou realistickou aktovkou (mezihrou), právě tak jako přestávka další. Celé představení bylo zakončeno tanečním vystoupením. Tato programová všehochuť, jejíž uspořádání se ovšem mohlo rozličně měnit, není nic tak zvláštního: ještě v rané historii Národního divadla existovaly prology a taneční vložky mezi akty a programová sestava dnešního filmového představení má podobnou strukturu (žurnál, groteska, o přestávce hudba z desek). S filmem má španělské divadlo 17. věku společnou ještě jednu věc: hereckou popularitu, systém hvězd, které byly oslavovány takřka jako světci a svěťice.

