

OCHOTNICKÉ DÍVADLO



G. Treisová

NAŠE AUTORKA Magda Matuščíková

VALUCHOVÁ: Však ty ještě přilezeš — ještě se vrátí ty časy — a vy budete chodit prosit! Prosit u těchhle dveří, jako u spásy, abyste nepochcípali hlady, žebroto! A budete nastavovat hřbety — a rádi, jen když vám hodím kus suchého chleba — já, Valuchová!

KRISTÍNA: Ne. Už ne! Nadouváte se, nejraději byste celý svět nakazili svojí prašivinou, aby to bylo všechno vaše, valuchovské, mrtvé. Ale to nebude. To teď už nebude, nikdy. Proto jsme tu my. (Skloní se nad dítětem.) Nemrač se, synáčku. Tvůj otec zkusil víc a vydržel — do posledního dechu. A my taky vydržíme, synáčku. Vyrosteš a budeš krásný, silný. I otcovým písním, i otcovu boji tě máma naučí.

(Ze závěru „Kristíny“)

Magda Matuščíková začíná teprve svou dráhu dramatické spisovatelky. Původně studovala dva roky na lékařské fakultě v Praze a nakonec se rozhodla pro obor značně odlišný: přešla do Bratislavy na Vysokou školu musických umění, kde studovala dramaturgii. V té době napsala divadelní hru z továrního prostředí. Byla to hra silně poznamenaná schematickým přístupem k životu. Matuščíková se rozhodla poslat ji tehdejšímu dramaturgovi pražského Realistického divadla Zdeňka Nejedlého, Sergeji Machoninovi. Když už si myslela, že hra klidně odpočívá někde v dramaturgickém šupletí, přišel dopis. Přísný dopis. Machonin autorce přímo vynadal a poradil, aby hru odložila a začala psát o tom, co v životě prožila nebo co na ni hluboce zapůsobilo.

Tehdy jí přišly na pomoc její povídky. Kolik jich jen napsala! Od mládí psala povídku za povídkou, skládala verš po verši. Pero přenášelo na papír její silné zážitky a příhody z mládí na Myjavě nebo z doby studií v Praze a Bratislavě. Problém Kristíny, hrdinky jejího stejnojmenného prvního opravdového dramatu, ji silně zaujal, ba trápil už v letech dospívání. Poznala ji a její povahu si ozřejmovala v četných povídkách. Poznala i Valuchovce — a kolik Valuchovců! Rozhodla se zpracovat tento námět a poslat jej Machoninovi. Námět jej zaujal — a po Machoninových připomínkách začala Matuščíková zpracovávat tento námět v dramatický útvar. Za jeho dramaturgického vedení byla v prosinci 1954 „Kristína“ dokončena.

Matuščíková ukazuje v tomto dramatu kupeckou vrstvu, její bezpáteřnost, bezcitnost i surovost, která vyúsťuje až v zradě. Jako protipól staví sluhy a nádeníky, kteří i když jsou na ní závislí, jdou v podstatě svou vlastní cestou.

V tomto prostředí žije Kristína jako žena Paľa Valucha, vesnického obchodníka. Čím víc ji prostředí ubíjí bezcitností, vypočítavostí a lako-

tu, tím víc touží po opravdovém lidském citu. Po mnoha letech pustoty jej nachází v horoucím opravdovém vztahu k synu služby Valuchových, Ondřejovi. Jejich štěstí netrvá dlouho. Rok 1944. Ondřej odchází s mno-



ha jinými do boje proti fašistům. Kristína, ponižovaná za svou lásku, porodí syna. Ondřej se z něho už netěší. Padl v posledních dnech války. Kristína se v ohni bolesti a ponížení zocelí a vyroste v hrdinku. Opouští svět přetvářky a falše a odchází do nového, svobodného života.

Hra měla celostátní premiéru v Realistickém divadle v Praze v původní verzi, kde děj se nejvíce soustřeďuje na postavu Kristíny. Tak ji hrála i ostatní česká divadla — Liberec, Vesnické divadlo a české ochotnické soubory.

Ve spolupráci s bratislavským Národním divadlem vznikla druhá varianta, kde zejména z iniciativy Páníka, který měl hru režisrovat — byl hlavní problém přenesen na Valuchovce. S touto druhou variantou dosáhlo Nitrianské oblastní divadlo v režii mladého absolventa Paľa Haspry vysokého ocenění v Divadelní žatvě v roce 1955 a zúčastnilo se

s touto hrou festivalu v Praze. „Kristína“ byla uvedena ochotnickým souborem ZK Pal-Magneton z Kroměříže i na jubilejním XXV. Jiráskově Hronovu.

Za velkou divadelní účinností vrcholných scén, za silnými dramatickými typy jejich postav je skryta perná práce. Nejen citlivé pozorování života, ale hluboké studium uměleckých zákonů divadla a dramatu, hercovy práce — to vše v konfrontaci s autorským záměrem vyrostlo v pozoruhodnou dramatickou prvotinu. Samozřejmě, mnohé v „Kristíně“ není ještě zdaleka dramaticky dořešeno. Hluboce kladný poměr k životu, jaký má Matuščíková, ještě nebyl přenesen do dramatických typů nositelů silných lidských myšlenek.

Není náhodou, že „Kristína“ — hra slovenské autorky — si získala velkou oblibu u českých ochotnických souborů. Zasluhu o to má nejen její poměrně technicky snadná proveditelnost, ale především jasné a určité požadavky, které tato hra klade na hereckou práci ve ztvárnění složitých postav. K tomu se přidružuje i motiv hrdinství slovenského povstání, pronikající ústřední myšlenkou boje za člověka i citové svobodného.

Na předsjezdové konferenci slovenských dramatiků vystoupila Magda Matuščíková s upřímným a bojovým příspěvkem. Hovořila o práci autora, o jeho velké odpovědnosti k lidu i k sobě samému. Její slova se hluboko zaryla posluchačům do duše. Český divák a divadelník zná Matuščíkovou jen jako dramatickou autorku; slovenský čtenář ji poznal i z jejích divadelních kritik, které jsou právě tak bojovné a nekompromisní, jakou dovede být ona sama k sobě a ke svému umění.

V těchto dnech právě dokončuje Magda Matuščíková drama ze současné vesnice. Její plány jsou veliké. Věříme, že talent, odvaha i píle jí pomohou dosáhnout vytčených cílů.

SLOVO DO PRANICE

Dr JOSEF KOENIGSMARK, člen redakčního kruhu

Z několika příkladů se nemá generalisovat. Vím to. Kdyby třeba došlo k polemice o mém článku, mohlo by se mi říci: „Děláš ukvapené závěry z několika případů, jež jsi nasbíral v jednom kraji. To u nás je soubor, který...“ atd. Ale jedna vlašťovka jaro nedělá, a dvě, tři také ne. A čteme-li pozorně v našem časopise drobné zprávy o činnosti souborů, mluvíme-li s ochotníky z různých krajů, sledujeme-li přehledy ochotnické dramaturgie, nutně se začíná rýsovat takový nějaký zarážející uzávěr: „*Je cosi vlažného v dění ochotnickém...*“

Nechť napřed mluví příklady, které však bohdá necht netáhnou!

V ý b o j n á d r a m a t u r g i e

Jsem členem poroty kategorie B divadel v krajském městě. Zatím jsme zhlédli čtyři představení.

První soubor sehrál Langrův „Grandhotel Nevada“, druhý Vachkovo „Bidýlko“, třetí Mahenovu „Uličku odvahy“, čtvrtý Kozíková „Komedianta“. Nehodlám zde polemizovat o úrovni těchto her. Ale v uvedených inscenacích (nebudu uvádět jména souborů, protože takových a podobných je na sta) mne zarazil přístup ke hře. Tak první soubor sehrál „Grandhotel Nevada“ zcela v koncepci premiéry roku 1927 (u nás 1928) a dokonce se mu podařilo postavami milionářů úplně překrýt postavu Petra. Z diskuse s druhým souborem uvádím:

Porotce: Jaký řídící úkol sis vytkl, soudruhu režisére, pro inscenaci „Bidýlka“?

Režisér: Žádný...

Vedoucí souboru: Chtěli jsme dát obecenstvu bonboněk.

Ještě malý výňatek z diskuse se třetím souborem:

Porotce: Některé postavy byly naprostou šarží.

Režisér: My jsme některé figurky museli přetápnout, jinak by obecenstvo v hledišti usnulo.

Porotce: Tak proč vlastně tu hru hrajete?

Režisér: No jo — vlastně — to je pravda... (krčí rameny).

Ale to jsou jen malé, byť drásavé příklady. Vy, čtenáři, jich asi znáte více a možná ještě drásavějších.

Ú k o l y o c h o t n i c k t v a

Jako zástupce Krajského koordinačního orgánu meškal jsem před časem v jednom okresním městě na soutěžním představení kategorie B. V diskusi jsem tak trochu mluvil o úkolech divadla, jako že má rozšířit obzor našich lidí, přinést jim kus krásy života (to mám od Vladimíra Semráda) a pod. Načež povstal jeden zaslužilý ochotník a pronesl řeč asi tohoto obsahu: „Pánové! Pánové, to co tu říkal pan (to „pan“ všude v jednotném i množném čísle podtrženo) doktor, není tak docela pravda. Divadlo je dvojího druhu: jedno, co hrajou profesionálové, a druhé, co hrajou z lásky ochotníci. My ochotníci hrajeme jen pro svou zábavu. Proto nejsme povoláni k tomu, abychom něco řešili, není na nás, abychom dělali nějaký výboj nebo experimenty, my prostě, pánové, hrajeme pro sebe a pak teprve pro obecenstvo.“ Věřte mi, nemohli jsme polemizovat. Ten šedovlasý Pán se nám najednou rozrostl v strašlivou, velikou Postavu, Veleochotníka obrovského, prosyceného pachem jakéhosi toryovství (česky: paďour), v obrovitou postavu bez obrysů, bez tváře, bez smělosti, v hromadu slizu, zavalující a dusící, v obrovské nůžky, přistřižující křídla umění. A proto píši tenhle článek. Chtěl bych tak nějak zavolat na všechny, kteří ještě myslí, že divadlo není hraní, ale že je to báseň, že jsou to kroky do výše, že je to zkrátka umění. Chtěl bych, aby se začalo bojovat s tím slizem, chtěl bych, abychom se probudili. Abychom přestali být pohodlní, zaražení, abychom začali zase myslet, básnit a — bojovat.

P r o č a k a m u n i k á m e ?

Nemám v úmyslu se v tomto článku zabývat dramaturgickými výklady, zdůrazňováním toho, kolik máme her

atd. Nesporně je her velká spousta — od Aristofana k Šafránkovi... Při troše snahy a přehledu je každému možno si vybrat. Ale jde o to, proč si právě vybíráme hry, které pokud možno nic neříkají, které zůstávají při pouhém žánrovém obrázku (a někdy ani to ne), proč netoužíme po něčem akutním, horkém. Proč se spokojujeme s pouhou koupelí ve vaničce, plné vlažné vody, proč se nám nechce zaplavat si v dravém proudu, zmáhat vlny?

Dříve byla část ochotnictva nosnou vrstvou divadelní avantgardy. Mnoho souborů hluboce uvažovalo, hledalo nové cesty, odvážně se pouštělo do smělých úkolů.*

Proč jsme dnes zpohodlněli? Je to snad následkem toho, že vlastně nemáme překážek? Dnešní zřízení podporuje lidové divadelnictví, poskytuje mu mnoho možností. Dříve musel ochotník, a zejména pokrokový ochotník, zdolávat celou řadu překážek — nepřítelů úřadů, nedostatek hmotných prostředků atd.

Mnoho ochotníků se v poslední době mnoho naučilo — po vnější stránce. Dělá se mnoho věcí, které se dřív nedělaly: režijní knihy, plány, rozkrývky, systematické zkoušky atd. Příznačným byl článek s. Albrechta ve 2. čísle OD. Děláme to (mnozí) dobře, pochvalme se, ale připadá mně to jako pouhá forma, jakási úřední konstrukce. Stavíme pečlivě cihlu na cihlu, hladíme maltu, ale stavíme stereotypní domečky, sedé, bez originality. Máme materiál na dort, ale vaříme cezené nudle.

A tak divadelní představení vypadají ve své valné většině jedno jako druhé. Bez nového přístupu k látce, bez vynalézavosti, bez jiskřivosti, nápaditosti. Jako taková nějaká hromadná produkce z běžícího pásu. Případně divy techniky — bez ohně ducha, bez básnivosti, bez pochodně umělectví. Avšak divadlo (jako každé umění) není produkce, nýbrž tvorba, výsledek vnitřního tvůrčího zanícení. Jakmile se stane jen plněním norem, přestává být uměním a stává se nudnou záležitostí.

Tomuto nebezpečí jsme velice blízko. Ztratili jsme odvalu.

Desertujeme z bojových posic divadla, které vždy vedlo útok za novou myšlenkou i za novou formou jejího projevení. Desertujeme od vědomí spojitosti se skutečností. A — což je i pro desertéra trapné — desertujeme, aniž víme kam. Jde nám jen o to, jak se uchýlit do tišiny, zacpat si uši i oči, případně i nos.

Proč unikáme? Proč se necítíme povolanými? Kdo nás zatlačil do této posice?

Diskusní příspěvky na XX. sjezdu KSSS nám ukazují cestu směle, tvůrčí kritiky a sebekritiky. Chceme-li vykrčít, nesmíme si nic zastírat. Revolučně si nenasazuje brýle mámení, nezamlžuje si problémy.

Mnoho osvětových pracovníků není na svých místech. Jsou snad pracovníky, ale nejsou osvětoři. Nemají základní, někdy i lidské předpoklady pro vedení lidí, hodlajících se umělecky projevovat. Chybí jim láskyplný vztah k věci i k člověku, chybí jim vzdělání, chybí jim cit. Jsou takoví na úřadech, kulturních institucích, jsou i v našich souborech. Divadlo má člověka vychovávat, poučovat, dávat mu kus krásy života. Chci-li však takovou činnost vykonávat, musím být sám vychovaný, poučený, musím krásu znát a mít ji v sobě. Mechanický, vulgarisující, často bezohledný postoj některých pracovníků odradil celou řadu lidí, zarazil jejich postup, vývoj. Ochotníci před nimi utíkají, jsou jimi pronásledováni, těmi mistry žabomyších válek, začnou se dělat věci „na truc“, povrchní rozpor se prohloubí, zobecní. Deserce se začne stávat hnutím.

Dále je nutno si říci, že náš život skutečně už chce více radostnosti. Je deset let po válce, život se rozrůstá,

* Stačí srovnat článek „53 představení Měšťáků v DDOČ“ ve 2. čísle našeho časopisu.

nabírá vítr do plachet, ale ono většinou se stále oficiálně chce dívat s jeviště se zaujatou chmurností, každý básnivý projev zavrhuje co by formalismus a pod. Stojíme tu jako puritánský Oliver Cromwell se sekyrou v ruce a sršatím, nasupeným obočím. Nelze oddiskutovat, že v nás ve všech je touha po větší bujarosti. Ovšem — tato živelná touha se ve většině případů projevila zase jen vnějškově: saháme po „Třetím zvonění“ a po „Palácového trídě 27“, aniž bychom se zapřemýšleli nad tím, že naplnění této touhy tkví v něčem jiném.

K u d y k a m ?

Bojíme se, neboť jsme malověrní. Máme asi jen malou víru ve všechno, co je kolem nás a v nás.

Je-li dnes vystopovatelnou živelná latentní touha po

větší barvitosti, musí na ni divadlo — zrcadlo života reagovat. Ovšem nikoli desercí k nic nefikající hře, ale novým, živým, avantgardním projevem. Novým, tvůrčím rozmachem.

Ve své bázlivosti, pohodlnosti necháváme zahálet, krňet bohatý lidský materiál, který máme v souborech, spokojujeme se přesnou technikou, rutinou.

Výsledkem této práce je zmrtnění. Je patrné i u mnohých profesionálních divadel — a drobtý s tohoto stolu se spokojují ochotníci. Divadla ztratila svůj ráz, svou osobitost. Představení za představením odsakuje z univerzálního soustruhu. Výboj, toužebná snaha jako by se z našeho života vytrácely. Na jak dlouho ještě? Kéž moje „Slovo do pranice“ o tom vyvolá opravdovou diskusi.

ABRAHAMOVINY DĚLNICKÉHO DIVADLA V KRÁLOVĚ POLI

Jubileum padesáti let neúnavné, obětavé a bojovné činnosti oslavil soubor Dělnického divadla ZK Gottwaldových závodů Královopolských strojůren opravdu důstojně. Naplněný sál závodního klubu uslyšel v podrobném referátu historii velkého souboru, zachycující i značný kus života těch skromných, nenápadných pracovníků, kteří věnovali divadlu svou čínorodou lásku. Zasloužili ochotníci (a mezi nimi i mladí, kteří dál rozvíjejí velkou tradici) byli vyznamenáni ministerstvem kultury, krajským, okresním a místním národním výborem i vedením závodu.

Dělnické divadlo vzniklo původně v dělnické tělocvičně jednotě „Lasall“, později FDTJ, v roce 1906. Od skromných počátků si kladlo vysoký cíl: dělat dobré, bojovné divadlo, sloužit pokrokovým myšlenkám. Proto se mu podařilo pevně zakotvit v kulturním životě Králova Pole a stát se jeho nedílnou součástí. Takovými hrami, jako Stávka, Člověk bestie, Drama 4 chudých stěn, Baku hoří, repertoárem s pevnou páteří pomáhal myšlence dělnické solidarity a učil dělníky bojovat proti vykořisťovatelům. V letech hospodářské krise se dostávají na repertoár souboru i operety; finanční důvody i tu hrají svou roli; přesto se tehdy zkaženému vkusu zúplna neustupuje. Soubor si zachovává zdravé jádro a po roce 1933 nastupuje s novým dramaturgickým plánem. Spojením FDTJ s Bratrstvím vnikají do souboru nové síly. Jsou hrany hry Voskovce a Wericha a česká klasika. Za okupace je Dělnickému divadlu zabaveno jeviště, ale spojení mezi členy souboru není přerušeno. V roce 1945 zahajuje znovu Šerafimovičovým Železným potokem. Z dalšího bohatého repertoáru jmenujeme alespoň Sofronovův Život volá, Usseau-Gowa Hluboké kořeny, Poláchův Rozum v hrsti.

Krátce po zapojení souboru do Závodního klubu Gottwaldových závodů přicházejí velké úspěchy: hronovská inscenace Duchcovského viaduktu (1951) a další Hronov v roce 1954 — Drdovy Hrátky s čertem. Při oslavách 70 let českého divadla v Brně hostuje jako jediný ochotnický soubor v Janáčkově divadle s Lavrenčevovým „Přelomem“. Z tvorby současných autorů uvádív pečlivé inscenaci obtížně veršované hrdinské drama Milana Jariše „Boleslav I.“

Letošní jubilejní rok uvedlo Dělnické divadlo v nové inscenaci Stroupežnického „Naše furianty“ s hostem, zasloužilým umělcem Jaroslavem Vojtou v roli Buška. Nebyla to oficiální spolupráce s profesionálem — vždyť Jaroslav Vojta kdysi v řadách členů Dělnického divadla prvně vstoupil na jeviště jako ochotník.

4. března, v den oslav, byla premiéra dramatisace J. Nezvala románu A. Zápotockého „Vstanou noví bojovníci“. Představení bylo obecněstvem vše přijato — a přece je nutné právě u této příležitosti říci souboru několik vážných slov.

Jak dalece je soubor už zakotven v kulturním životě Králova Pole, jak si získal své obecněstvo — o tom nejlépe svědčí předplatné, které zajišťuje po celou sezónu plynulý provoz v divadle. To je líc mince. A rub? Povinnost 6 inscenací ročně, která je plněna zuby nehty — jak jsme právě měli příležitost vidět na slavnostním představení. V lednu se značně obtížná dramatisace za-

čala zkoušet, bylo nutné několikrát přeobsadit role, pak ještě několik nepředvídaných smutných záležitostí v rodinách tří členů, přípravy k oslavám, nervosita z blížícího se termínu premiéry — a výsledek? Zkušební herci, jako nejstarší herec A. Skoupý v roli Kolmistra, s. Plhákova v roli Kodešové a s. Gritz v roli Budečského úkoly zvládli, i když by i jim rozhodně prospěla delší příprava k zažití role, ostatní zůstali na povrchu. V celém představení bylo zřejmé, že hrají zkušební ochotníci, znalí zákonů jeviště, obratní. A přece chyběl živý tep ochotnického srdce, pocit, že všichni se rvou za jedinou, silnou myšlenku inscenace. „Vstanou noví bojovníci“ tento vztah nutně vyžadují — vždyť v historii, kterou zachycují, ukazují i kořeny nového života. V nové úpravě je tento akcent ještě silněji Jaroslavem Nezvalem zdůrazněn.

Režii J. Veselého se nejlépe dařily scény s Budečským (u Budečského a v hospodě u Valdeka), kde se mohl opřít o povitovou hereckou práci B. Gritze. Pozoruhodná byla i práce s dětmi, které dodávaly scéně živost a naprostou přirozenost. Režii se nepodařilo vystihnout rytmus scén. Na př. v závěru obrazu v hospodě — střetnutí Budečského s Valdekem — jinak dobrý výkon K. Válka v roli hospodského byl pokazen i tím, že moment překvapení z Budečského vtipné a ostré odpovědi na nehorázný útok neprožil v logické pause, ale okamžitě chvatně navazuje textem. Naproti tomu scéna v pastoušce u Kolmistra je protahovaná do nemožnosti pausami, které herci vyplňují málo účelným jednáním. M. Gaidlová v roli babky se soustřeďuje na všechny možné hospodyněské úkoly, její repliky vyznívají opravdu jen tak mimochodem a ještě skreslují charakteristiku postavy, která pod bručlavými řečmi skrývá měkké, citlivé srdce, chvějící se strachy o život dědečka Kolmistra. Herečce jistě vadilo její mládí k přesnějšímu vystižení tohoto stařeckého typu, ale přesto — v další scéně v ratejně — dokázala, že při pečlivějším vedení by k tomuto jádru postavu jistě pronikla. A. Skoupý zahrál svého Kolmistra citlivě, jednoduchými hereckými prostředky, s vystižením hřejivého humoru, jímž A. Zápotocký provází tuto milovanou postavu vesnického chudáka, který na sklonku svého života nachází svou hrdost, své štěstí mezi lidmi. — Kolik bohužel příliš zřetelné námahy o účín jsme pak viděli u ostatních postav — Sláma (F. Návrat), Kolář (L. Lakomý) a zejména u Šefla. U těchto herců se dokonce projevovala i křečovitost, u Slámy s. Návrata dutý pathos, L. Lakomý si nedal přílišnou práci s psychologickým zdůvodněním obratu v Kolářově chování a B. Zich v roli četníka Šefla (navíc klopýtající v textu) si ulehčoval roli karikaturou.

Nemůžeme rozebírat výkon za výkonem — už z těch důvodů, že roli je v této hře dlouhá řada. Ale ruku na srdce, soudruzi! Byli jste si vědomi polovicitosti představení. A nejen vy, i někteří diváci nám potvrdili, že jste schopni vykonat mnohem, mnohem více, než jste nám dali poznat. Konečně, představení špatné nebylo, jen — vlašné. Na tento rys skutečná ochotnická práce právo nemá.

Snad Královopolským budou tato slova připadat příliš přísná. Ovšem, máme na tento soubor také přísnější měřítko právě vzhledem k dlouhé pokrokové tradici.

S. DOLANSKÁ

PROTI LOKAJSTVÍ, VELKOHUBOSTI A FRÁZÍM

JAROSLAV OPAVSKÝ

Jednou z nejpозoruhodnějších sovětských her posledních let jsou „Křídla“ našim ochotníkům dobře známého ukrajinského dramatika A. Kornejčuka. Byla napsána v roce 1954 a u nás po prvé provedena Realistickým divadlem Zd. Nejedlého (premiéra 30. IV. 1955). Minulého roku vyšla „Křídla“ v překladu Fr. Vrby knižně v Orbisu jako 17. svazek edice Hry lidového jeviště.

Proč tolik zaujala tato hra? Cím je nová? Kornejčuk se v „Křídlech“ podíval na život kolem sebe velmi kriticky, bez sentimentality a růžových brýlí. Jak odlišný je tento pohled třeba i od jeho komedie „Kalinový háj“! Postavil se tváří na tvář skutečnosti a bez slitování odkryl vážné nedostatky, jež se před ním neodhodlal — v uměleckém díle ovšem — nikdo vyslovit. Inspirovala ho k tomu komunistická strana, která svými historickými usneseními o zemědělských otázkách z roku 1953 dala i ostatním sovětským lidem křídla k novému rozletu. Je to hra o síle strany, která vede sovětský lid vítězně vpřed i přes velmi obtížné překážky, hra nanejvýš optimistická: ať je její kritika sebeostřejší a sebeotevřenější, je to kritika s perspektiv vysokých cílů.

Všemocným vládcem kraje, do něhož je umístěno dějiště hry (je to na Ukrajině), je předseda výkonného výboru krajského sovětu Dremljuha. Je to komunista a má nepochybně z minulosti zásluhy. Jak už je to ale všechno daleko! Obklopen neustále rojem pochlebníků, zvykl si na podkuřování a na pocit, že on sám je v kraji komunistickou stranou i sovětskou vládou, že vše, co tu bylo vykonáno dobrého, je jen a jen jeho zásluha. Že dokonce jeho formát je vyšší než jen krajský. A zatím jde kraj od deseti k pěti a Dremljuha si to už dávno ani neuvědomuje, poněvadž lidé tu již zapomněli říkat si pravdu do očí. Pravdu nahrazuje Dremljuha nabubřelou frází. Všichni z něho mají strach a on také vskutku dovede hrůzu pouštět.

Do této neradostné situace přijíždí nový tajemník krajského výboru strany Romodan, hlavní postava hry. Pochází z těchto míst a ještě před válkou tu žil. Zná proto dobře povahu zdejších lidí i možnosti kraje. Jeho střetnutí s Dremljuhou a celým jeho systémem tvoří hlavní konflikt hry.

Hra ovšem zároveň zřetelně naznačuje, že všechno to zobrazené zlo nepočází jen z činnosti jediné osoby, Dremljuhy. To by jistě nebylo správné. Objevují se tu širší souvislosti, především souvislosti s působením Berijovy bandy. Romodan usvědčí Dremljuhu. Ale skutečný obrat přinese teprve strana svými historickými usneseními.

Ústředním thematem hry je thema neúprosného odhalování a uplatňování pravdy, společenské kritiky. K tomu také „Křídla“ vybízejí diváka. To je solí této hry a jejím pathosem. Již na začátku zesměšňuje Kornejčuk formální, k ničemu nezavazující kritiku. Vysmívá se takovému jejímu chápání v postavě Ivanenka, který říká: „Já kritiku miluji! ... My jsme si tu na ni zvykli.“ Anebo si připomeňme scénu z druhého dějství, kdy Romodan přijde na svéráznou Dremljuhovu přípravu diskuse na chystanou konferenci předních zemědělských pracovníků kraje. Dremljuha si prostě vyžádal diskusní příspěvky předem a zredigoval je tak, že jsou všechny nejen na jedno kopyto, ale že kritika se tu změnila na chvalozpěvy o Dremljuhovi nebo na všeobecné fráze. Kornejčuk tu zobrazuje Dremljuhu jako člověka, který je kritice na-prosto nepřístupný, který ji potlačuje, zastrahuje a okřikuje a dívá se na ni jako na nepříjemné štipání komárů, jež je nutno zahnat. Kornejčuk se v „Křídlech“ vysmívá těm, kteří mají úctu nikoli ke skutečným lidským hodnotám, ale k titulům a funkcím. Směje se lokajskému Ivanenkovi a Filipovi, kteří jako by ztratili již i poslední samostatnou myšlenku a jsou jen automaty, ochotnými sloužit jakékoli autoritě. Vysmívá se lidem, kteří velkohubě žvaní o komunismu, ale nedovedou poradit, jak to zařídit třeba s jeslemi. Kandidát filosofických věd Ovčarenko je směšný proto, poněvadž je odtržen od života se všemi svými teoriemi a místo samostatného myšlení jen cituje autority.

Jak blízké jsou všechny tyto problémy, jichž se hra dotýká a jež zde nemůžeme zdaleka vyjmenovat, i našemu životu! Jak i u nás je třeba smělé kritiky nedostatků nej-různějšího druhu a bez ohledu na funkce a tituly či minulé zásluhy!

Vedle konfliktu mezi Romodanem a Dremljuhou, v němž se zrcadlí vítězný zápas strany s překážkami, rozvíjí Kornejčuk v „Křídlech“ i „soukromý“ konflikt Romodana a jeho manželky, s níž se kdysi rozešel a nyní opět setkal. I tento konflikt ovšem souvisí s ostatním v této hře. Kornejčuk motivuje roztržku obou lidí rovněž působením berijovců a chce ukázat, že toto působení ovlivňovalo neblaze nejen veřejný a hospodářský život, ale rozvracelo i soukromý život sovětských lidí. Jsou tu působivé jednotlivé scény. Výrazně je zobrazen i statečný citový vztah lékařky Remezové k Romodanovi. Ale přece jen se dramatikovi nepodařilo tyto motivy a tyto části hry skloubit se vším ostatním s plnou uměleckou přesvědčivostí a dát jim v uměleckém výrazu obecnou platnost. Vůbec je třeba říci, že některé stránky této hry, která vychází z velmi konkrétních situací sovětského života (některé problémy zemědělské, Berija a j.), chápou sovětská diváci jistě mnohem citlivěji než je tomu u nás. To ovšem naprosto nic nemění na tom, že vším podstatným odpovídá hra neobyčejně naléhavě i našim problémům. Je to i proto, poněvadž dramatik dovedl zobrazit charakteristické rysy života a lidských povah s takovou pravdivostí a tak zhuštěně z nich vytvořit typické situace a postavy, že v uměleckém zobrazení nastavil zrcadlo i našemu životu.

Kornejčukova hra má jistě nejen umělecký nedostatek. Její síla není rozhodně v ucelené kompozici. Mnohé scény nebo celé obrazy by takřka mohly existovat i samy o sobě, sólově. Samotný závěr je nepochybně slabší a méně dramatický než to, co mu předcházelo. Vedle umělecky nedořešeného osobního vztahu Romodanova je tu i skutečnost, že tato postava snad až příliš vyniká nad své okolí a působí tak, jako by v ní jediné byl pramen všech proměn, k nimž v Dremljuhově kraji došlo. Je to způsobeno jistě i tím, že méně výrazné a méně dramaticky jsou vykresleny takové postavy povětivých stranických a jiných pracovníků, o něž se Romodan jistě opíral nebo mohl opírat (na př. Kalina). Proto je třeba pokud možno v inscenaci posílit všechny kladné živly ve hře a jejich účast na dramatickém dění — a je jich tu dost, ať již tu myslíme na Samosada, Rojevého a Vernihoru, kteří se ve hře oprostují od Dremljuhových pout, Remezovou, Kalinu, Horyčvitovou nebo Varvaru Dolinovou.

Zmíňme se nakonec ještě o humoru „Křidel“. Není nikdy samoúčelný! Tak je třeba jej při inscenaci chápat. Pramení buď z temperamentu, povahy postav, jako na př. u Samosada, anebo je to humor satirický, který se vysmívá lidské tuposti a odhaluje zlo. Zejména je třeba věnovat pozornost prvnímu obrazu třetího dějství, který se odehrává na dvoře strojní a traktorové stanice. Všechn humor tu směřuje nikoli k tomu, aby zesměšnil kolchozníky, ale Ovčarenka a jemu podobné řečníky, kteří svými od života odtrženými frázemi a citátomanií lidi otravují, uspávají a dosahují prostě právě opačného účinku než předpokládali (jestliže vůbec něco předpokládali). Je třeba si za všech okolností uvědomovat, že smích této hry souvisí neoddělitelně s hlavním thematem hry, jímž je neúprosné odhalování a uplatňování pravdy.

Kornejčukova „Křídla“ nebudou jistě pro ochotnické soubory snadný oříšek. Nejen proto, že hra má velké obsazení — 17 mužů a 14 žen — a čtyři různé scény. Ale především pro svůj závažný ideový umělecký obsah (v němž je zahrnuto snad až příliš mnoho problematiky) a pro svou neobvyklou formu. Je to však hra nadmíru u nás potřebná a zaslouží si největší pozornosti a inscenační péče. Podněcuje v lidech zdravé myšlenky, které mohou našemu životu pomáhat kupředu. A co bych chtěl zvláště připomenout: je to hra celým svým duchem optimistická. Naplňuje jistotou a elánem, neboť nejostřejší kritika tu tryská z vědomí konkrétních cílů, k nimž spěje sovětská i naše společnost.

ABYCHOM SE POBAVILI A S CHUTÍ PUSTILI DO PRÁCE!

„... Naši inspektoři na odborech kultury měli by si více vážit iniciativy našeho lidu, uvědomovat si, kolik nadšení, lásky a obětavosti je často zapotřebí k tomu, aby se na vesnici začalo hrát divadlo. Nebudeme zakazovat divadelním souborům, aby hrály některé tak zvané oddechové hry a operety, pokud nejde o brak a pokud tyto hry mohou v dobré režii poskytovat obecnstvu alespoň vkusnou zábavu (mezi ně patří na příklad Turečka-Jizerského „Muziky, muziky“). Bylo by však chybné povyšovat tyto výjimky na repertoárovou linii, upouštět od zásad a pružnost zaměňovat s liberalismem. — Proto je nezbytné přihlídnout vždy k tomu, jaký je celkový repertoár příslušného souboru, vzít v úvahu jeho vyspělost i podmínky, za nichž pracuje — a ovšem soustavně radit, upozorňovat, správně vysvětlovat a přesvědčovat...“

Z projevu náměstka ministra kultury Zdislava Buřivala na zasedání Ústředního koordináčního orgánu dne 31. ledna 1956

Tylovský rok nás nutí, abychom učinili několik zastavení, několik zamyšlení nad problémy našeho ochotnického repertoáru. Jedním z těchto problémů, který v posledním roce nabyl zvláště akutního rázu, je otázka *oddechové hry*.

Zastavíme se na chvíli u repertoáru divadla před sto lety, tedy u divadla, ve kterém působil jako dramaturg, dramatik, režisér a herec sám Josef Kajetán Tyl. Čím se vyznačoval tento repertoár? Především velkou bohatostí žánrů. Autorů bylo pramálo. Pro svou společnost psal, upravoval a překládal hry převážně J. K. Tyl sám. Vedle mohutného historického dramatu „Jan Hus“ byla na repertoáru komedie „Pantofel a kord“, vedle básnické báchorky „Strakonický dudák“ fraška „Ponocný na redutě“. Drama ze současného života, jakým tehdy byla „Paličova dcera“, vystřídala další fraška „Děvče z předměstí“. Tyl dramaturg i dramatik si byl vědom, že historické drama podnítl srdce diváka k větší hrdosti na minulost národa, ale že je také chvíle, kdy si tentýž divák přijde do divadla odpočinout, zasmát se, pobavit se.

Velkým úkolem našeho ochotnického divadla je, aby vychovávalo a obohacovalo své obecnstvo. Proto se také snažíme, abychom vymýtili z našich scén všechen brak, který se dochoval v knihovnách jako dědictví po buržoasním divadelnictví. Stává se však často, že obecnstvo začne volat po lehčím repertoáru, chce vidět na jevišti tanec, chce slyšet hudbu a píseň. Zkrátka, abychom nemluvili dlouze a učeně, nastane volání po operetě. Mnohý soubor se sám dostane do rozporu: dosud hrál jen klasické a současné hry, občas doplnil repertoár některou hrou Šamberka, Štolby nebo Svobody. Měl-li někdo v souboru chuť na operetu, byl rázně umlčen poukazem na úkoly a cíle ochotnického divadla.

Z čeho tedy vznikly všechny ty rozpory? Především z nedostatku her. Za poslední desetiletí se našim ochot-

níkům nedostala do rukou ani jediná prostá hra tohoto žánru. Nová hra. Neboť starých, nevkusných a bezobsažných, tak zvaných „lidových“ operetek je na stovky. Jejich obsah je převážně stejný, jako vystřižený z Listu paní a dívek. Někde s větším, někde s menším vkusem je použito písní a hudby nevalné umělecké úrovně. Taková operetka má ne více než deset lidí, jednu, nejvýše dvě dekorace a neklade ani na herce, ani na zpěváky žádné velké nároky. Hudební doprovod obstará místní kapela, také bez větších obtíží. Obecnstvo se sejde v hojném počtu a neskříbí chválou. To také přivádí soubory k reprisování těchto her a k vyhledávání dalších. Zdá se, jako bychom z bludného kruhu nemohli ven. Neboť opět se zamýšlíme, opět konstatujeme, že je zde něco nezdravého a opět narážíme na to, že je to nedostatek her právě tohoto druhu — her, při kterých si divák pobrukuje oblíbenou písničku a nohy pod lavičí se mu vrtí, jak se mu chce tancovat. Měly by to být dobré písničky, divák by se měl smát opravdu dobrým vtipům, měl by oddechovat při opravdu dobré, naší muzice.

Má to však jeden malý háček. Je několik velkých, slavných a vpravdě klasických operet, jejichž inscenace dopadají obyečně méně slavně a méně klasicky, protože ti, kteří se na ně odvážíli, zpravidla na ně nestačí. Potom je několik — docela málo — operet současných autorů, které kladou podobné nároky na soubory jako opery klasické. Některé ještě vyšší. A má-li se soubor se ctí vyrovnat s hereckou, pěveckou, hudební a taneční stránkou věci, musí to být již soubor velmi vyspělý, disponující velkým jevištěm a dobrým orchestrem. Potom existuje na repertoáru souborů několik málo — přesně řečeno osm — her, které zdaleka neodpovídají potřebě ani po stránce literární, ani ideově umělecké, ani hudební, ale odpovídají alespoň požadavkům, které klademe na vkus a nemohou divákovi nijak uškodit. Je možno je i vyjmenovat.



Záběr z *Našich furiantů* v provedení Dělnického divadla ZK Královopolských strojíren

Jsou to operety J. Turečka-Jizerského „Sládci“, „Muziky, muziky“, Kubíkova opereta „V tichém domě na Čertovce“, dále „Čechy krásné, Čechy mé“, „Na Kozlanském klepáči“, „Co Čech, to muzikant“, „Poslední desetník“ a „Podzimní píseň lásky“.

Tyto hry jsou výsledkem probírky téměř dvou set t. zv. „lidových her se zpěvy“ a zároveň i smutným svědectvím o tom, že se v tomto žánru musíme utíkat k repertoáru nevalné ceny a úrovně. Zbavit se těchto her budeme moci, až se nám zrodí nové, dobré, v duchu tylovském psané hry se zpěvy a tanci.

Co však dělat do té doby, než tato přání se stanou skutekem?

Na to je odpověď naprosto jednoznačná: budeme dobře a odpovědně plánovat repertoár a nebudeme zapomínat při tom ani na oddechovou hru, podle sil a možností našeho souboru. Soubor, který je schopen zahrát Shakespeara „Othella“ nebude v tomtož dramaturgickém plánu připravovat „Muziky, muziky“ — jako se to stalo v jednom souboru na Boskovicku. Tomu souboru můžeme poradit řadu operet od „Písně tajgy“ až po „Rozmarýnku“. Nebudeme ovšem nic namítat, dostane-li se nám do rukou dramaturgický plán malého vesnického souboru, v němž vedle Jiráskovy „Vojnarky“, Kruczkowského „Odvet“ a Šafránkova „Kudy kam“ jsou zařazeni Turečka-Jizerského „Sládci“. Jistě bychom se právě tak my, jako obecenstvo pozastavili nad dramaturgií souboru, který by uvedl v jednom roce čtyři z jmenovaných oddechových her. Potom by již nešlo o oddech, ale o zavádění obecnstva, o nesprávnou repertoárovou politiku.

Právě tak, jako na taneční zábavu chodíme rádi, ale ne stále, tak také nehledáme v divadle oddech především a vždy. Ale hovoříme-li již tolik o tomto druhu divadelní práce, je třeba se zamyslet ještě nad jednou stránkou věci. To jest nad provedením takové hry.

Divák přišel do divadla, aby něco zvláštního viděl a slyšel, aby se pobavil i vynadával. Chce vidět pěkné tance, chce slyšet dobrý zpěv a dobrou hudbu. To tedy znamená, že oddechová hra znamená oddech pro diváka, nikoliv pro soubor. To v tom smyslu, že soubor si nemůže ulehčovat práci, říkat si, hra za moc nestojí, ale divák ji přijme, protože uslyší známé melodie. Naopak. Soubor musí vynaložit více práce, musí osvědčit více vkusu a nápadů, než je tomu u her, které samy o sobě mají vysokou úroveň. Režisér i herci mají zde za úkol uhlazovat všechny obhroublosti, zmírňovat hrubou sentimentalitu a podepřít všechny kladné rysy hry.

Jsou hry, které píšeme zlatým písmem na prapor naší dramaturgie. V letošním roce to budou především hry Tylovy, Jiráskovy a vedle nich hry Maxima Gorkého a dalších sovětských spisovatelů, hry našich současných autorů, které se stále více a více blíží možnostem i těch nejmenších souborů, jak o tom svědčí celá řada her, počínaje hrou O. Šafránka až k nejnovější hře laureáta státní ceny M. Stehlíka „Selská láska“. A budeme žádat od našich dramatiků a skladatelů nové hry, při nichž by se obecenstvo pobavilo, oddechlo si a šlo druhý den s novou chutí do práce. Dokud však tyto hry nebudeme mít, budeme se snažit vytěžít z toho, co máme, to nejlepší a nejkusnější. VALERIA SOCHOROVSKÁ

Tisíc polibků a strýček z Ameriky

Byl jsem na zasedání Ústředního koordinačního orgánu, kde náměstek ministra kultury Zdislav Buřival mluvil o některých repertoárových otázkách v našich souborech. Řekl tam mimo jiné: „Takové hry, jako je Bártova Na potoce za mlýnicí, proložené sentimentálními písničkami a vulgárním textem a vcelku vychvalující buržoasní morálku v „lidovém“ vydání, takové hry jsou v příkrém rozporu s úkoly socialistické výchovy pracujících...“ — Opatřil jsem si zmíněnou Bártovu hru a přečetl ji. Nebudu zde rozebírat, jak její dějové schema vychvaluje buržoasní uspořádání a morálku buržoasní společnosti, nebudu se pouštět do učeného výkladu o lidovosti a pseudolidovosti ani o Leninově učení o dvou kulturách. Chci o hře napsat jen pár poznámek a zavolat z plných plic i na toho posledního ochotníka na vesnici — proboha, lidi, nehrajte a nechtějte hrát takové pitominy!

Bártova hra je plná milostných dialogů. Ocituji jeden typický:

Běta (nesměle, stydlivě): A — prosím vás — pane Jaroslave — jaký je to pocit — ta opravdová láska?

Jaroslav: Překrásný. Představte si, že máte obraz svého ideálu stále před sebou. Vidíte jej těmi nejrůžovějšími barvami. (Slavnostně) Chce se vám pro něho věčně žít.

Běta (vzdychne, zvedne k němu oči): Ano — to musí být opravdu krásné. (Zasněně) Když nemám — koho bych mohla milovat. (Zadívá se na něho, přimkne se k němu.)

Jaroslav (vezme rozechvěle její hlavu do rukou).

Podobných dialogů je ve hře několik a všechny jsou provázeny stereotypně se opakujícími autorovými poznámkami: „sladce vzdychne“ — „oba se dlouze políbí“ atp. Na takové poznámky je autor velmi štědrý i v pokynech k charakteristikám postav: Běta a Rozmára — veseloherní milovníci; Stázička a Ládiček — naivní, stydliví milenci. Při této příležitosti podotýkám, že dva milenecké páry bylo autorovi málo, proto ještě starý Vydra bojuje s Čvančarou o ruku staré komické — Vrzalky.

Nyní ještě objektivně vypíši, co se děje v posledním jednání hry: Pepík (typ cirkusového šaška, též kalhotková role) slibuje, že svého soka v lásce zavraždí. Čvančara se políbí s Vrzalkou a je přistižen starokomikem Vydrou. Přichází Beroušek a domluví se, že provdají Berouškovu dceru za Čvančarova synovce. Stázička s Ládičkem se čtyřikrát políbí. Pepík je překvapí a zažene

Ládička na ústup. Na scénu přichází Jaroslav s Bětou, dvakrát utřou slzy, čtyřikrát se slastně obejmou a jednou políbí. Situace se dramaticky zauzlí, poněvadž Beroušek nutí Bětu, aby si vzala Ládička, ale ona chce Jaroslava. V kritickém momentu přichází však rozuzlení ve formě dopisu, v němž Jaroslavův otec sděluje, že je spokojen výsledkem námluv, poukazuje 100 000 K a dává příkaz k sjednání svatby. Jaroslav a Bětuška se dlouze políbí. Čvančara se zlobí na Berouška, že mu nedodržel slovo, ale přichází další dopis, tentokrát Čvančaroví, v němž se mu oznamuje, že po strýčkovi z Ameriky zdědil 3 miliony dlouhů. V důsledku toho klesne na lavici a stěná a Vrzalka se od něho odvrací. Starý Vydra teď dostane Vrzalku a Ládiček Stázičku a Jaroslávek Bětušku.

Jsou tisíce ochotníků, kterým uvedené postaći. Jsou žel také stovky ochotníků, kterým nikoliv, protože neodbytně žádají o povolení této hry. Nuže na jejich adresu: Já, český ochotník, nebudu hrát Na potoce za mlýnicí, protože je to kýč, nepravdivá a nepravděpodobná historka, která je na sto honů vzdálena životu; protože její postavy jsou vylhané od A až do Zet; protože její vtipy jsou obhroublé a vulgární; protože její nácvik nutně musí vést herce k povrchnímu šablonám a manýrám; protože v celé hře není jediná užitečná myšlenka; protože její děj je nelogickou slátaninou, její lásky růžovou limonádíčkou a její postavy starým, zažloutlým papírem; protože může mít úspěch jenom u hlupáků, u diváků zaostalých, citově otupělých, rozumově omezených; protože tato hra, spolu s desítkami jiných škvárů, vtiskla jménu ochotník onen polehčující, hanlivý nádech a její provádění dalo zvláště v našich vesnických souborech domovské právo nejhrubším hereckým šaržím, nejodpornějším pracovním povrchnostem a shnilému vnitřnímu životu souboru.

Já věřím, že i těm posledním stovkám bude stačit upřímné slovo. Ale těm, kterým nestačí, těm říkám otevřeně, že budeme proti nim bojovat, všemi silami a všemi prostředky. Kdo? My všichni poctiví ochotníci. My vás nechceme do svého hnutí! Radši nic než vaše škváry! Děláte nám ostudu! Do hloubi duše jsem se musel stydět, když jsem v poradnách vyslechl, kolik ještě souborů chce hrát Na potoce za mlýnicí. Velké číslo je dokladem, že jsme ještě zdaleka nezučtovali se starou špatnou ochotnickou smírou. Ale udělat to musíme — co nejdříve, ihned — totiž pokud si chceme právem říkat, že jdeme Tylovou cestou a pracujeme v jeho duchu.

JIRÍ BENEŠ

DVĚ OCHOTNICKÉ PREMIÉRY

Vladimír Semrád, kterého není třeba ochotníkům představovat, napsal novou hru. Odehrává se ve 2 jednoduchých scénách, má obsazení 5 mužů a 2 ženy. Nazval ji ČLOVĚK NENÍ SAM a svěřil k prvnímu nastudování ochotníkům — jistě i proto, aby novým činem prokázal svůj vřelý vztah k ochotnickému dění, jež ostatně vytváří jeho nové hře prostředí.

Do starého zámku, navlas podobného hořinskému, sjíždějí se ochotníci na měsíční internátní školení. Vede je Karel Zachar, bývalý profesionální herec, toho času namlouvající sobě i jedné z frekventantek — Marii Soukupové, že je do ní zamilován. Ale ještě školení ani pořádně nezačalo a už jsou tu nepřijemnosti. Frekventant lidovec Honza chce domů, nelíbí se mu tady, hlavně agitační metody svazáka Jardy mu jdou proti srsti. Jarda je člověk uvědomělý, funkcionář, agitátor, jenže ty jeho pravdy člověk jaksi nerad poslouchá, protože jsou papouškováním vyčtených názorů. Na školení přijíždí také Olga Rabanová, kdysi velká Karlova láska. Setkání po letech probouzí jejich někdejší milostné city. Kolektiv frekventantů je pobouřen Karlovým jednáním vůči Marii i tím, že se Karel zabývá svou osobní milostnou problematikou víc než vedením kursu. Karel je dobrý pracovník a v jádru správný člověk, ale zpohodlnělý, pomalu už resignující na velké plány svého mládí, žijící více méně automaticky, přitom však toužící vymknout se z toho navyklého, pravidelného koloběhu života. K tomu mu dává daleko lepší příležitost bohatá, i když rozpolcená osobnost Olgy než Marie, přímá a jasná, ale prostá dívka. Když se od Marie přikloní k Olze, započnou se projevovat některé maloměstácké rysy jeho povahy. Je mu před Marií trapné a nedokáže jí říci pravdu do očí, soudí, že tomuto kolektivu do jeho osobního života nic není, zanedbává své povinnosti. Tím však ztrácí autoritu, lidé mu přestávají věřit a rozhodují se zjednat nápravu — každý jak umí. Jarda podá zdrcující kritiku Olgy a dokáže tím jenom, že nabílované pravdy nejsou k ničemu, když jich má použít jako nástroje k jednání. Jinou cestou se pokoušejí zjednat nápravu nejzdravější představitel kolektivu — havíř Vantuch, řečený Jeremenko, a Franta Paryzek, zdravý, veselý človíček, z něhož hned od jeho příchodu na scénu bezpečně cítíš příslušnost k ochotnickému souboru. Podaří se jim to, Olga se konečně lidem svěří, otevře, vyzpovídá ze svého těžkého života, který formoval její názory. Vyrůstala jako profesorská dceruška, doma přísně držená, aby se náhodou nepřipletla do jiné než „lepší“ společnosti. Provádala se za pana ředitele, prožila nešťastné manželství, zakončené útekem manžela na západ. Vytrpěla si křížovou cestu člověka, kterého odsuzovali shodně lidé protikladného politického přesvědče-

ní. Nevzdala se, dostudovala práva a žila pro svého synka. Ale po četných křivdách se uzavřela do sebe, dospěla k závěru, že lidé jsou zlí, sobečtí, záhludní. I jednání zdejšího kolektivu chápe jen jako nový útok, jako vměšování se do jejich citových záležitostí. — Po tomto vyznání všichni Olgu pochopí — jen Jarda ji znovu odsoudí a ještě obviní Jeremenka ze socdemáckého oportunismu, protože prý věčně omlouvá všechny nedostatky. — Vývoj lidí se ukončuje. Olga uvěří, že ji mají tito lidé rádi a zůstává. Veliký vliv na její rozhodnutí má Jeremenko — bodrý, rovný chlop, silný bohatým a těžkým životem, moudrý, lidsky krásný. Fašisté mu zabili syna a utloukli ženu, jeho zavřeli do koncentráku — ale přesto neztratil víru v lidi ani sílu bojovat o stále krásnější život pro všechny. A je to právě síla Jeremenkova příkladu, která pomáhá Olze k odhodlání začít nový život. Ukončuje se vývoj Honzy, který si pro sebe vyvozuje správné důsledky ze srovnání Jeremenka a Jardy, naznačí se nová dráha i Jardovi, který jde do sebe a dělá pokání. Štěstí se usměje konečně i na Marii, které se dostane příležitosti pohostinsky na zkoušku vystoupit v profesionálním divadle.

Semrádova hra ukazuje na postavách Olgy, Karla, Jardy a Honzy čtyři aktuální choroby lidí: uzavřenost, zpohodlnělost, frázérství, zaujatost. Nejvíce se soustřeďuje na chorobu první u postavy Olgy, které se za pomoci kolektivu podaří rozbít individualistickou skořápku. Podobně pomáhá kolektiv ostatním, takže zmíněné postavy jsou na konci hry vesměs jiné, lepší nežli na jejím začátku. Hra tedy vyznívá vírou, že nedostatky, které nám ztrpčují život, nejsou neodstranitelné, a výzvou, abychom nenechávali lidi samotné s jejich bolestmi, abychom je nenechávali bolet se ve vlastní štěbě, nýbrž abychom jim pomáhali. Člověk není sám, tím, že pomáhá druhému, pomáhá společnosti a tím nakonec i sobě. Ušlechtilá výzva hry bude tím účinnější, čím pravdivější bude vývoj postav a jejich závěrečné optimistické kredo životu. V první podobě, jak ji jako československou premiéru uvedl soubor ZK Orbis Praha na začátku února, byla tato účinnost oslabena některými nedostatky, jak autora, tak souboru. Vezměme na př. postavu Honzy — je to dobře vyhmátnutý, pravdivý typ člověka. Jenže ne dost věrohodný je jeho obrat. V expozici se setkáváme s postavou naprosto jinou než v závěru — a jeho vývoj mezi tím si musíš domýšlet. Nebo konečný obrat Jardy, kdy příliš snadno si uvědomuje, že chyboval. Tady pomohla inscenace — Jarda (V. Dušek) je hrán především jako chlapec, ještě mladíčký a hloupý, ne však špatný, proto divák nakonec jeho obratu uvěří. Inscenace však zase nepomohla, na př. u postavy Karla, v níž se M. Štibich snažil o charakte-

ristiku tak složitou, že mu vyšla nakonec postava málo zajímavá, které mnohý divák nerozuměl. Velmi dobře zahrál Jeremenka Z. Dohnal, jen větší dávkou humoru by mohl jak autor, tak herec obdařit postavu, což by pomohlo vytvořit ilusi prostředí, v němž se nepochybně mohou odehrávat a řešit takovéto problémy, ale v němž by nemělo chybět humoru a smíchu. Zde se výhoda Semrádovy hry — její malé obsazení, obrací proti autorovi a nedovoluje mu ukázat více zástupců zdravého ochotnického kolektivu, jehož přítomnost jen tušíš — a v premiérové inscenaci velmi málo tušíš (život za kulisami, zpěv kolektivu atd.). Velmi dobře je J. Šrámkovou hrána postava Olgy, kde by zase autor usadnil cestu budoucím představitelkám, kdyby kolektiv nějakou dramatickou akci, činem — ne jen diskusí mohl Olze dokázat, že ji má rád. Postavě Marie by prospělo, kdyby autor zvýraznil motiv, že Marie, tak vášnivě toužící po rovných vztazích mezi lidmi, nemůže už milovat člověka, který se bál pravdy.

V obohacení nebo důslednějším propracování postav není však hlavní problém, na který autorovi ochotnická premiéra ukázala. Je v málo divadelním vnějším ději, kterým procházejí samy o sobě dramatické postavy, a v nedostatečně postiženém vděčném prostředí, které by snad mohlo tento nedostatek děje nahradit. Premiérová inscenace se při vši své pečlivosti nezaměřila k zakrytí tohoto hlavního problému a tím, že se téměř výhradně soustředila na postavy, ještě jej podtrhla. — Semrád přispěl do nebyvalé úrody hratelných současných her novinkou ideovou i aktuální, zvolil opomíjený žánr komorního psychologického dramatu a dokonce si nevybral lékařské prostředí. Z toho všeho máme upřímnou radost a už v dnešní podobě hru doporučujeme vaší pozornosti. Současně však pokládáme za svou povinnost žádat autora, aby se nespokojil s touto podobou hry, aby na ní pracoval dále, aby lépe využil prostředí, které přece tak dobře zná, aby dal svým postavám, v nichž poznáváme sebe i své současníky, projít nějakou očistou událostí, bohatě divadelním dějem, který by prověřil jejich charakter a vyzněl výzvou tak účinnou, aby diváky zvedala ze židlí a přímo je nutila revidovat svůj vztah, svou cestu k lidem.

A nakonec slova uznání kolektivu, vedenému F. Mikešem, za jeho pečlivost a lásku k nové hře, již celé představení přes všechny své chyby přímo dýchalo. Tím se dostalo Semrádově hře premiéry vskutku důstojné, na čemž nic nemění okolnost, že ji nespatřily ozářené rampy velké profesionální scény, ale malý ochotnický sálek. Pokus uskutečňovat ochotnické premiéry novinek se ukázal správným, podnětným, prospěl autorovi i souboru.

Kdežto Semrádova hra klade dost

značné požadavky na režiséra i herce a je tím už předem určena souborům vyspělejším, dostává se v nové hře Švatopluka Radešinského VZBUDĚ MĚ V ŠEST velmi vhodného repertoárového přínosu zvláště souborům začínajícím a malým vesnickým kolektivům. Také jméno Radešinského ochotníci dobře znají, vždyť jeho první veselohru „Císař pán o ničem neví“ sehrálo už na stovku ochotnických souborů. A tady je vlastně začátek jeho nové hry: Radešinský jezdil po souborech, poznal stovky ochotníků a desítky malých sálků, v nichž je problémem každá představa a v nichž se na jeviště sotva vejde víc než deset lidí. Napsal veselohru s jedinou scénou, v níž vystupují 3 ženy a 5 mužů a která se odehrává v ochotnickém souboru.

V souboru malého města se dožívá ochotnického jubilea režisér — táta Malina. Členové souboru, mladý Vojta, tak trochu floutek a primadonka, listonoš Mašek, veselý a lidský typ těch starých ochotníků, u nichž jsme se my mladší učili opravdové lásce k divadlu, manželé Jarda s Jiřinou — dvojice kvůli tomu milovanému ochotničení věčně znesvářená — přicházejí k Malinům blahopřát a rozhodnout, jak důstojně oslavit Malinovo jubileum. K všeobecnému překvapení si nechce Malina zahrát k jubileu ani „Otce“, ani „Cikánského barona“, ale nesměle navrhuje, aby soubor provedl jeho vlastní hru, kterou před rokem ve vši tajnosti napsal. Všichni ovšem nadšeně souhlasí a Malina jim vypráví děj svého „Zlomeného srdce“ — typického škváru, jakým bývala po desetiletí ochotnická jeviště zaplavena. Všichni jsou dost vyspělí, aby si uvědomili nízkou úroveň hry, ale nemají odvahu v takový slavnostní okamžik Malinovi kazit radost. Jenom Jaroslav, který má tak trochu v hlavě, to Malinovi řekne velmi neomaleným způsobem. Všichni ostatní si však uvědomí, jak Malinu urazil, a prohlásí jednomyslně, že s Jardou nesouhlasí a že se Malinova hra dávat bude! Začne se zkoušet, všichni — včetně Jaroslava, s kterým ovšem zase Jiřina nemluví — dělají jako lvi, ale stále více si uvědomují neudržitelnost svého jednání. Hra je opravdu prašpatná — ale jak to tátovi Malinovi říci? Jak při tom neublížit tak dobrému člověku, který se jako dítě těší na svou premiéru? Nemají odvahu jednat otevřeně, ani vůči Malinovi, ani vůči sobě navzájem. Konečně se domlouvají: Malinovi nic neřeknou, ale Jiřina bude předstírat, že si poranila ruku a představení bude tudíž nutno odložit na neurčito. Jenže plakáty na premiéru jsou již vylepeny a táta Malina přitáhl vlastníma rukama bednu s kostymy. Žádná překážka ho neodradí. Jeho vlastní žena musí vzít tu roli za Jiřinu — že nikdy divadlo nehrála, to nevdá, musí přece manželovi premiéru zachránit! Situaci pomůže vyřešit nápadník Malinovy

dcery Dáši, redaktor Jirka, který za děvčetem přijíždí a seznámí se s celou situací. Navede Malinu, aby se ukryl před zkouškou ve skříni a vyslechl si nepozorován, co si opravdu lidé o jeho hře myslí. Pozná pravdu. Je trpká, ale uvědomí si při ní, jak ho všichni mají rádi — nejradši starý Mašek, který jediný najde v závěru hry odvahu říci mu pravdu do očí. Malina bude psát dál, neztrpknul prvním neúspěchem, uvědomil si, proč byla jeho hra špatná — a napíše novou, o tom, co právě teď v souboru sám prožil.

Jsou tři myšlenky, které činí Radešinského hru cennou. První je otázka upřímnosti vzájemných vztahů mezi lidmi v ochotnickém souboru. Co my ještě dneska máme souborů, v nichž si lidé nedovedou říkat pravdu do očí! A druhá — otázka braku. Hra dobře odhaluje jeho podstatu srovnáním „Zlomeného srdce“ s novou Malinovou závěrečnou inspirací: „Zlomené srdce“ inspirovala četba špatných románů, jeho novou hru inspiruje sám život. A třetí — veselí vyličení života vpravdě ochotnického, s pravdivými, dobře životu odpovídajícími typy lidí, jaké všichni z mnoha souborů známe, lidí prostých, veselých, chybujících, ale bezmezně oddaných ochotnické práci. Čím výrazněji soubor tyto tři myšlenky hry inscenací poví, čím výrazněji je autor napíše, až se ještě jednou, třeba po letech, ke své komedii vrátí, tím cennější bude představení. Radešinského rukopis je charakterisován až příliš velkou úspěšností. Co bohatých možností by mu ještě dobrý komediální námět poskytl, kdyby dal svým postavám možnost většího rozehrání, kdyby ukázal v nepravděpodobně názorově jednotlitém souboru i špatné znaky staroochotnické povahy, na př. ješitnost, revnivost, kdyby situační zápletky znásobil posta-

vou, jež by byla nositelem takovýchto vlastností, kdyby dal do hry ještě výrazněji proniknout dnešku a jeho odrazu v takovém typickém souboru. Ale nepíšeme články proto, abychom předpisovali autorům. Konstatujeme s radostí, že vznikla veselohra, kterou každý soubor může dobře zahrát a která potěší každého diváka; veselohra, jako stvořená pro vesnické soubory, dokazující naše právo klást na budoucí činnost Radešinského daleko vyšší požadavky.

Také Radešinského hře se dostalo neobyčejně pečlivého provedení od souboru ZK Sklářny Heřmanova Hutě (okres Stod), který ji uvedl po prvé s neobyčejným úspěchem v polovině února. Je to soubor, který za 10 let své existence uskutečnil 38 premiér, který má vynikající dramaturgii a dost sil k tomu, aby postupně nahradil 18 lidí, kteří se z vesnice přestěhovali. Škoro všichni členové jsou zaměstnáni ve sklárně a všichni dělají divadlo tak poctivě, že je radost se podívat. Mají v B. Círnusovi zkušeného a velmi vzdělaného režiséra a vedle řady talentovaných mladých herců se v představení pochlubili čtyřmi, kteří by nepochybně patřili k pilířům i každého velkého městského souboru. Jsou jimi Jos. Chudáček, který hrál Malinu, A. Jirásková, která vystoupila v roli jeho ženy, B. Círnusová a F. Křížek (Jiřina a Mašek).

Oba soubory — pražský Orbis i venkovský z Heřmanovy Hutě — daly svými představeními veliký příklad. Prokázaly, že ještě mezi ochotníky nevymřela touha objevovat nové, nejlépe vyšlapanými cestičkami, nebát se rizika takové premiéry. To je vlastnost, kterou budeme u našich souborů oceňovat stále více. To je vlastnost, která svědčí o správném chápání úkolů našeho ochotnického hnutí.

JIRÍ BENEŠ

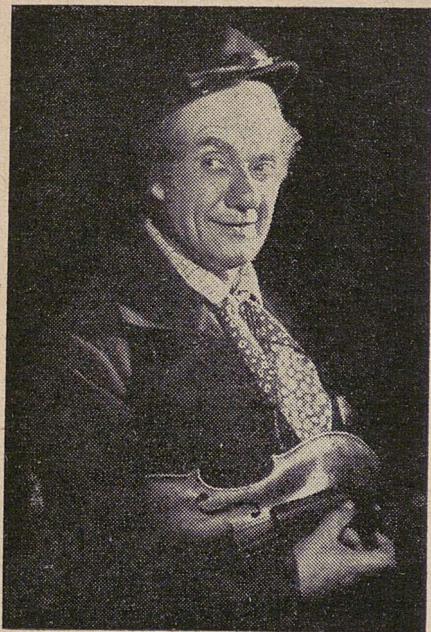


Z ochotnické premiéry veselohry Sv. Radešinského Vzbud'te mě v šest: na snímku K. Mince celé obsazení hry

Galerie tylovských postav

MŮJ KALAFUNA

Zasloužilý umělec STANISLAV NEUMANN



Když se mě někdo zeptá, kterou roli jsem měl nejraději, říkám, že nakonec všechny. V každé z těch postav a postavíček je kus mého života, kus bolesti při jejich rození. A přece je mezi nimi rozdíl. Jsou takové, které jsme zažili, odehráli a ztratily se nám v návalu nových úkolů. A jsou takové, ke kterým se ustavičně vracíme, žijí v našem srdci, v našem podvědomí, protože jsme je žili celou bytostí, trpěli a radovali se s nimi.

Jednou z nich je Kalafuna ve Strakonickém dudákovi. Proč náš herec vůbec miluje Tyla a ze všech jeho dramatických děl nejvíce Strakonického dudáka? Jako všichni velcí umělci vychází Tyl z národní tradice, tužeb svého lidu, víry v jeho šťastnou budoucnost. Strakonický dudák je vzácný klenot naší dramatické literatury, vyjadřující duši českého národa. Právem je srovnáván se Smetanovou Prodanou nevěstou. Vždyť jako v Mařence, tak také v Dorotce, čisté a věrné, vidíme podstatu našeho života. A právě tak v Kordule, Kalafunovi, Trnkovi i Tomášovi. V jejich rozšafnosti, moudrosti, humoru a poctivosti.

Jak jsem studoval Kalafunu?

Především už jsem měl tuto postavu dávno v srdci. Měl jsem také nezapomenutelné vzory v Zakopalovi a Rašilovovi. Role byla mi svěřena v okupaci po dlouhé nemoci režisérem Jiřím Frejkou, a prožil jsem s ní celé prázdniny a později nezapomenutelné chvíle při zkouškách. Toulal jsem se červencovými a srpnovými lesy, vdechoval vůni pryskyřic, chodil lukami a tichými cestami, říká se si text. V podvědomí slyšel jsem motivy Smetanovy hudby, poesii pohádek o vilách a divých ženách, z textu vyrůstal mi humor i opravdovost citu Kalafunova, reelnost a lidová moudrost, upřímné přátelství k muzikantskému partákovi Švandovi i k Dorotce, stesk po domově.

Začal jsem své studium na nejtěžší, nejzávažnější a také nejmilejší

scéně jedenáctého obrazu, kdy se Kalafuna vrací domů. Jak krásně, v několika větách je vyjádřen hluboký cit lásky Kalafunovy k dětem, k ženě Kordule a k domovu! I když v humoru jako vždy, přece zjhlý, se srdcem na dlaní prohlíží svůj chudý příbytek, dýchá vůni domova, svírá děti v náruči, usmíruje svou rozhněvanou ženu svým návratem a našetřeným pytlíčkem tolárků. V celém textu je tolik něhy, prostoty, opravdové lásky, že není co k tomu přidávat, přivymýšlet, dokreslovat, je tu vše, a nic jiného není třeba než přistoupit k práci s otevřeným srdcem, nekonstruovat si jak asi, co asi udělat, ale prostě to žít.

Mnoho mi dal práce a přemítání vstup Kalafuny domů. Cítil jsem, že to, jakým způsobem Kalafuna otevře dveře svého příbytku, jak vejde, jak vysloví své pozdravení, rozhodne také o účinnosti objevení se mé postavy na scéně. Představil jsem si, jak Kalafuna zrychluje své kroky, když se blíží k domovu, jak skoro zapomněl, že má vedle sebe Dorotku, jak se střídají v hlavě pocit radosti a úzkosti zároveň, jak ho asi děti přivítají radostným jásotem a máma, až ho uvidí, že se bude chvilku škaředit, ale nakonec se usmíří — však si ji vždycky dovedl usmířit nějakým žertem či dárečkem. A zase ho napadne, že teď se už ze vsi ani nehne, a nevystřelí hlavu dál než za panské stodoly. A náhle ho zase sevře strach: jsou-li zdraví, jakpak je všechny shledá a z čeho žijí? A už zase zrychlí krok, a sotva dechu popadaje, srdce v krku, rozvírá široce dveře svého domova. Světnice prázdná, nějak nevládná, nouze kouká ze všech koutů, a aby si dodal kuráže, zvesela zavolá: „Dobrého zdraví vespolek!“ Vteřinka nejistoty, ale už se zpod lavice vyřítí překvapené děti se zvonivým „tatínek!“ To je radosti, neví honem, které popadnout dřív. Oči zamžené, osvobozující smích a hulákání s nimi o závod. Ale už vidí mámu. Rozpřáhne náruč, ale naprázdno. Kordula se opravdu hněvá. To je zlé. To nic, to se spraví. Zas bude vše dobře. Teď teprve si uvědomí, že je tu s nimi Dorotka. Ohleduplně ji zve, jen aby odložila a byla tu jako doma. Však zná dobře svou ženu. A až se všechno vysvětlí — „Frantíku, pomoz“ — jako by tu Kordula nebyla, „až přijde moje stará, ona vám hned něco ustrojí“, pokouší se o žert místo výtek. Je mu líto Korduly, je pobuřlá, taková nějaká sedřená, ustaraná. Nejraději by se k ní rozběhl a objal ji, ale je nepřístupná. A tak se zas uteče se svým zmatkem k dětem.

Co je tu problémů, co nuancí

v nich. Stokrát jsem si říkal text a kontroloval větu za větou. Nebýt sentimentální, nebýt zas přehnaně veselý! Hledal jsem přechody mezi radostí ze shledání a rozpaky, jak usmířit Kordulu. Cítil jsem s Kalafunou rozpory, jednal-li moudře či zbrkle, že tak „odešel a nic neřek“ až jsem našel jádro ve zpovědi dětem. Dá si přinést svou starou sesli a teď dětem všechno poctivě vypoví. „... Vidíte, já jsem od vás odešel, a nic jsem vám neřek. Vy byste byly plakaly a to by mě bolelo...“ A když končí slovy adresovanými už Kordule „... tuhle ti přines pytlíček tolárků a ještě něco zašil do kabátu: Na, tu máš, buď veselá a měj ho ráda“, to už ani Kordula nemůže vydržet, „srdce jí to může utrhnout“. Kalafuna to vyhrál.

Je to nejjímavější scéna Kalafunova, ale zas po kalafunovsku upřímná a nepřecitlivělá, i když má při ní slzy v očích, prostá, všechno zase voní domovem a už si zase může zažertovat a vybalovat dárky.

Jakmile jsem našel Kalafunu člověka v tomto obraze, začala se mi lehčeji vybavovat i jeho scéna první, o posvícení, i dialogy se Švandou, je muž dává lekce z rozvážnosti a vymlouvá mu touhu po penězích, i bláhovost, že jen penězi získá Dorotku. Starší, zkušenější než Švanda, dobrý veselý kumpán, který bere svět takový, jaký je, se vším se umí vypořádat, ale dovede i chápat trápení zamilovaného, i když s ním nesouhlasí.

Je třeba znovu a znovu číst text, zaposlouchat se do jeho melodie, do jeho rytmu, uvědomit si smysl a význam každého slova, prožívat s postavou všechny situace, ať už je to celková muzikantská bezstarostnost, poctivě kamarádství k Švandovi i rozhorlení nad jeho honěním se za penězi i obdiv nad jeho hrou na dudy, ustrnutí se nad Dorotkou a její láskou, a že když jinak nedá, pustí se s ní za Švandou do světa. A uvažuje — „doma máma stejně pořád hučí na malé výdělky, ušetří jí tedy jedlíka a snad při tom ve světě ještě něco utrhneš“. Ale hned si uvědomí, jak „bude stará doma vyvádět“, ta mu udělá „zlořečenou lázeň, až se narátí“.

A jaký má vztah k ženě, k dětem, k Švandovi, k sousedům, poctivý, dobrosrdečný, bezprostřední, tak lidský má vztah i k nadpřirozeným bytostem, o nichž slyšel.

Herec při své práci na postavě musí se umět dívat. Musí umět pozorovat hlavní znaky charakteru toho či onoho typu člověka, jeho záliby, jeho vlastnosti. Musí umět vidět člověka při práci, jeho poměr k věcem, k pracovnímu náčiní, jak je

bere do ruky, jak s ním zachází, znát jeho postoj, jeho pohyby. Vždycky jsem rád pozoroval vesnické muzikanty, s jakou láskou opatrují svůj nástroj, jak o něj pečují — líp než se svou sedmou svátostí — jak říkají podkerkonošští muzikanti — a tak také pro Kalafunu jsem studoval svůj postoj k houslím. Housle na prsa a už smyčec hladí struny a doprovází písničkou dudy v herecky náročné scéně 2. obrazu a nohy už nevydrží v klidu, jak cítí rozehrávající se ta-neček. Zprvu lehounce přiznává, ale za chvíli radost, prudká radost z hraní ho rozehrěje. Divoká melodie se rozehrává, roste, až na to svým uměním nestačí, ale nohy nechtějí poslouchat. Očarovány kouzlem dud musí tančit, vířit, až už nemůže a volá Švandu o pomoc, aby přestal. A tak už nepřemlouvá ani Švandu, aby zůstal, ale doporučuje Dorotce — „nechte ho, pusťte ho, on by nás tu všechny potrhal“.

Upřímně přeje Švandovi jeho muzikantský úspěch i to, jak se o něj budou trhat všude ve světě, a že si bude konečně moci vzít Dorotku, a jistě také počítá pro sebe. To že pak budou vejdělky, až se Švanda vrátí, jak se pohnou lidé do hospody, aby dudy slyšeli, a jak budou sypat krejčárky. Kalafuna je veskrze praktický, vždycky nohama při zemi, i když bezstarostný, má-li či nemá-li kapsu prázdnou, jistě si rád sem tam o muzice zavdá a jistě s ním má žena leckdy trápení, když nemá co dát dětem do žaludku a sama by potřebovala novou sukni a aspoň kdyby sobě teplé rukavice koupil — ale nakonec je to spořádaný manžel, táta, a o dobré slovo či radu a pomoc u něho není zle. Celý jeho trochu hajdalácký zevnějšek, úsměv na tváři, žerty tomu nasvědčují. Je to člověk z masa a krve, který se umí podívat tváří v tvář životu za všech okolností, střízlivě a opatrně, ale nebojácně, dovede ochránit Dorotku, když Švanda selže, dovede potěšit Dorotku, i když sám má na krajíčku, když daleko od domova

vzpomíná, že „na tom našem dvoře všechno to krákoře“, zdravě uvažující, srdce plné něhy, radosti ze světa, ze života, třeba chudého a plného starostí. Umět mít radost z maličkosti, umět se smát, umět potěšit druhé, být spokojen na svém maličkém kousku živobytí, ale umět je plně využít, zadovážet, o muzikách vyhrávat, děti, ženu poškádlit, chlapce a děvčata povzbuzovat k tanci, i když to vynese jen dvacetník do prázdné kapsy — to je Kalafuna.

Když jsem tohle vše shrnul, vystal mi Kalafuna před očima, jako by ho Aleš namaloval, a pak teprve nastala těžká práce realizovat svůj herecký sen. Viděl jsem přesně, jak má můj Kalafuna vypadat, jak má chodit a mluvit, jak jednat, a přistoupil jsem k soustavnému studiu stavby role, od věty k větě, od repliky k replice. Není to žánrová figurka, je to velická postava, jakých je málo v našem repertoáru. Věděl jsem, že nesmím rozmělnit tuto roli drobnokresbou, samoučelnými detaily a hříčkami. Že je třeba šetřit gesty a ta že musí být široká, klidná, věcná. Jeho smích mezi replikami je charakteristický. Kalafuna se rád směje. Ale jaký je to smích! Jak nakažlivý, rozesměje i naškorpenou Kordulu, která se zlobí, že v hospodě je jako nabito „a on tu zevluje, místo aby seděl u cimbálu a chytal dvougrošáky“. Natahuje po ní krk a špulí pusou, loudí o hubičku, až Kordulu rozesměje.

To jejich milé škorpení, končící šťastným smíchem, plně vyjadřuje vzájemnou pohodu s hašteřivou Kordulou. Jeho poměr ke Kordule je upřímný, ale i když má respekt před jejím kázáním — někdy si ho zaslouhuje — není pod pantoflem. Kordula ho má ráda a dovede i žárlit. A Kalafuna toho dovede rozpustit využit. Když ho žena překvapí v objetí s Dorotkou, která je žalem bez sebe, že jí Švanda odešel do světa, předstírá, že ženu nevidí, objímá Dorotku a jen si poznamenává s uspokojením: „Teď bude stará vrčet.“ Ale dovede se také

rozkráknout na ženu, když se obořila na Dorotku: „Stará, teď toho už mám dost!“

Jeho něžná starost o Dorotku, když ji provází do světa za Švandou, jeho rozveselení, když ho konečně najdou, jsou právě tak charakteristické pro Kalafunu, jako první nepokoj, když pozná, jak se Švanda změnil z prostého chasníka od nich ze vsi, jak se popanštil. Vocilka v něm budí nepřijemný pocit, až odpor. Zdravý instinkt, jímž posuzuje lidi kolem sebe, vede ho správnou cestou.

Takovým způsobem probíral jsem roli scény za scénou, seděl jsem s Kalafunou v hospodě a poslouchal jeho humorné historky, jimiž asi častoval sousedy, zpíval si s ním po lesích, bál se s ním polednic a divých žen, bolely mne nohy cestou s ním za Švandou, hodoval jako on v turecké hospodě, nechtělo se mi od plných mis zase se honit za Švandou, s plnou sklenkou a rozkurážený bavil jsem Dorotku písničkou, dělal šprýmy, abych ji rozesmál — „Dorotko, buďte veselá“, Kalafuna baví Dorotku na účet Korduly, ale nedaří se mu to a nakonec se ho zmocní samotného stesk, stesk po domově, po ženě, po dětech, a je s kuráží u konce. Ale zase se vzmuží a rozhodně kráčí s Dorotkou za Švandou do paláce.

V turecké hospodě je herec v nebezpečí, aby neupadl v pokušení dělat „komiku“, nepřejídal se koláči, nepil nehorázně, nedělal protějšek Vocilkovi. Je to stále týž Kalafuna, který prvním podíváním ví, co si o Vocilkovi myslit.

Dalo by se dlouze a dlouze hovořit o této krásné postavě, probírat scény za scénou, mudrovat nad ní, přít se, má-li být tlustý nebo tenký, mladý nebo starý, klidný nebo vervný, já jsem vždycky pro to nepřednášet o Kalafunovi, ale pochopit tuto čistou muzikantskou duši, žít s ním, cítit s ním a přesvědčit obecnost pravdivosti postavy. Mnoho jsem zůstal Kalafunovi dlužen a přál bych si jednou svůj dluh ještě splatit.

O práci jednoho vesnického učitele

Nedaleko Slaného leží malá vesnička Beřovice. Na první pohled je to obec jako tisíce jiných. Ale když se počnete zajímat o kulturní život v obci, poznáte, že Beřovice si zaslouží pozornosti. Pracuje zde velmi aktivně zejména divadelní kroužek, který má více než 45letou tradici. Z kroniky vyplývá, že se v obci, až na malá přerušení, hraje soustavně. Dnes má soubor, jenž je přičleněn k SRPŠ, k dispozici 16 hrajících členů, malý pěvecký sbor a 12člennou hudbu. Všechny umělecké kroužky v obci vede jediný člověk — a tím je řídící učitel v Beřovicích, Miroslav Hora.

Když jsem s učitelem Horou hovořil o jeho práci, nedovedl jsem ani pochopit, kde na všechno bere tolik času a tolik odhodlání. Uvažte sami: když se zkouší hra (a to trvá v Beřovicích téměř 3 měsíce), zkouší Hora

tříkrát týdně s herci jako režisér, dvakrát týdně nacvičuje zpěvní čísla jako korepetitor a zbývající dva dny pracuje jako kapelník s hudbou. Ano, je to celý týden. Co tomu říká jeho paní? Má pro jeho práci velké pochopení a sama svému manželovi aktivně pomáhá. Pracuje jako napověda...

Beřovičtí sehraji průměrně 2 hry za rok. Každou hru však nejméně 6—8krát reprisují, a to znamená udržovat formu dalšími zkouškami. Beřovice mají 338 obyvatel. Sál pojme 500 diváků. A přesto je vždy nejméně čtyřikrát vyprodán. Tak dobrý zvuk mají beřovičtí v okolí. Pořádají i četné zájezdy a výměnná představení s okolními soubory.

Učitel Hora vypomáhá s beřovickými hudebníky i okolním souborům.

Ve škole má pěkné loutkové divadlo a děti by mu jistě neodpustily, kdyby je nechal zahálet. Mnoho stran by se dalo napsat o činnosti s. Hory...

Při tom všem má s. Hora velkou touhu po dalším vzdělání. Loňského roku se účastnil I. běhu dálkového školení divadelních režisérů. Patřil mezi nejlepší žáky Pražského kraje a školení mu velice pomohlo.

A nyní? Soubor sehraje ještě několikrát Muziky, muziky, a bude chystat k Tylovu výročí Lesní panu (se Škroupovou hudbou).

V Beřovicích mají pochopitelně také potíže. Souboru by jistě prospělo zapojení na osvětovou besedu a větší spojení s okresním domem osvěty. Soubor sám má potíže především s výběrem textů. Uvítal by tvorbu nových zpěvoher a operet. Pěkněmu jevišti chybí světelný park — s tím si snad soudruzi poradí sami. Herci si přejí kurs líčení. Věřím, že okres splní svůj slib a ve Slaném podobný kurs uspořádá.

L. Šterc



REPORTÁŽ Z DIVADELNÍ VESNICE

Když jsme v neděli 19. února odpoledne dorazili závějemí do Řepic, měl jsem dojem, že jsme se octli v evakuované vesnici. Jedno stavení, druhé, třetí, marně tlučeš na dveře, marně křičíš do oken. Nikde ani živáčka. Kam se ztratilo těch 320 obyvatel, které tahle vesnice má mít? Dorazili jsme k hospodě. Zavřená. Prostě, zakletá vesnice. Vtom se ozval ze zavřené hospody veliký aplaus, tak mohutný, že se ho marně snažila zlikvidovat zabeďněná okna i dveře hostince. Tak tady jsou Řepičáci! V hospodském sálku je 200 židlí a 300 návštěvníků na představení místních

ochotníků souboru osvětové besedy. Hrají Paní Marjánku, matku pluku. A zavřená hospoda? Hostinský se chce přece také dívat!

21 let tady působí na dvoutřídce režisér a duše ochotnického souboru, František Filip. Vesnička měla starou ochotnickou tradici. Opřel se o ni a měl dost odvahy a síly budovat z ní dál. V roce 1947 si svépomocí přestavěli divadelní sálek. Rozhodli se, že první představení v novém bude Jiráskova Lucerna. U Masopustů a jinde začali šít kostymy. Každý přispěl nějakým tím kusem látky. Mladí i starí měli plné ruce práce. Ženy ve

dne i v noci šily a vyšívaly, muži vyřezávali a malovali kulisy. Studovali role. Po dlouhých přípravách nastal slavný den. Od časného rána byla celá obec na nohou a záhy se sjížděli návštěvníci z celého strakonického okresu — z Chraštic vypravili na představení dokonce zvláštní autobus. Sálek byl tak přeplněn, že by špendlík nepropadl. Vyhráli to ochotníci na celé čáře. A pracovalo se dál, představení za představením — bez letní pauzy, tak obvyklé u vesnických souborů. Tak došli až k Tylově Paní Marjánce.

„Hochu, práce tady není lehká“, vypráví mi režisér. „To víš, herci jezdí do fabriky a dělají doma na poli. Až pozdě večer se to sejde a zkouší se dlouho do noci. Ale dělají to rádi. Já jsem je všechny kdysi učil — já už tady učím hnedle třetí generaci — mám je rád a oni mne. Dřeme. Tuhle Marjánku zkoušíme od listopadu. Potíže? To se člověk nesmí bát. Dobré divadlo jde dělat všude!“

Kdyby měly vesnické soubory k svým představením tištěné programy, asi bych podezíral sazeče, že omylem vysadil pětikrát stejné jméno. Ale je tomu tak. Pět bratří Masopustů hraje — a jejich sestra hlavní roli! Kéž by se nám narodilo takovýchle ochotnických dětí! Ne, nebudu rozebírat představení a kritizovat herecké výkony. Jenom povím, že





diváci plakali. A ne snad jen ty ba-
bičky v šatcích. Viděl jsem vycházet
mužské v přestávce ze sálku do šen-
ku, viděl jsem, jak se jeden před dru-
hým snažil troubením do kapesníku
nebo nějakým tím chlapeckým špro-
chem, schválně hodně silným, marně
schovat slzy, které přivolalo Tylovo
líčení mateřské lásky. Mohu napsat
celému ochotnickému kolektivu lepší
pochvalu? Ach, Jariši, Stehlíku, Ko-
houte a vy ostatní — takhle nám to
napište, aby naši diváci plakali s va-
šimi hrdiny, aby se smáli tak, jak
ukazuje náš obrázek, aby odešli jako
těch dohromady 500 vesnických di-
váků, kteří řepické představení odpo-
ledne a večer viděli a kteří dodnes
nemohou zapomenout na to velké a
krásné, co na divadle viděli.

Na okrese jsme se dověděli, že Ře-
pice je vzorná obec. V zemědělských
dodávkách vždycky na jednom z prv-
ních míst, dodávky všechny nad
100 %. Inu, až teď to Řepičáci roz-
jedou v jednotném zemědělském
družstvu, které se právě ustavuje, tak
se na ně budou jezdit dívat z celé re-
publiky. Tomu pevně věřím. A že
k tomu svým dílem, tím, jak oboha-
cují životy lidí, přispěli ochotníci, to
popřít nelze.

Dějiny prozrazují, že tato staroby-
lá obec byla ovládána šlechtou, z níž
se mezi posledními připomíná rod
pánů Hodějovských. Za třicetileté
války byl rozbit jejich zámek a v je-
ho zbylých zdech vyrostlo mnoho no-

vých, těsně k sobě nakupených cha-
loupek. A z nich rostli lidé, kteří oku-
sili tíhu roboty na panském i bídu
pozdější. 'Bezprostřední touha po
kultuře našla si však vždycky svůj
výraz. Dnes rozkvetla naplno. Je
u našich vesnických lidí zájem o kul-
turu? V Řepicích ne zájem, ale pří-
mo hlad po ní. Myslíte, že jinde ne?
Vesničti ochotníci, probuďte se ze
spánku! Dokažte, že takovýchhle Ře-
pic máme v republice na tisíce! -en

K OBRÁZKŮM

1. Vesnička Řepice ve strakonickém okrese. 2. V místní lidové knihovně se dá přece nějaká ta hra

najít. 3. Při draní peří si o tom popo-
vídáme a ještě si zazpíváme. 4. Udě-
lat kulisy — to je mužská práce. 5.
Když to nejde s půjčovnami, uděláme
si kostymy samy. 6. Naučit se roli, to
je nejlíp být sám. 7. Nebo když má
člověk dvě děti, tak se musí umět
soustředit. 8. A tady už je záběr ze
zkoušky na Lucernu. 9. A tady z před-
stavení Paní Marjánky. 10. Na vchod
do našeho divadla pěkný plakát. 11.
Na zkouškách nemají být diváci, ale
tyhle nešlo vyhodit. 12. A to je celý
naš soubor. Uprostřed dole náš re-
žisér Filip. (Fotoreportáž E. Som-
mer.)



Konečně jsme se jí dočkali — a tentokrát nemuselo přispěchat ani ochotnické divadlo, jako v případě Sofoklových tragedií (viz o tom Ochotnické divadlo č. 1, str. 12). Libeňské Divadlo S. K. Neumanna vzpomnělo si na Tita Macchia Plauta a uvedlo jeho veleslavnou komedii *Miles gloriosus*, Chlubivý vojín, nebo jak překládá Vladimír Šrámek — *Tlučhuba*. Představení není sice zcela povedené, jeho bujarost je trochu ukřižovaná uběhaná, bez oddychu se vyrábí smích a psina — a člověk se taktak usmívá. A přece by Ilja Prachař (verbíř), Zdeněk Martínek (otrok Palaestrio), Ladislav Šimek (otrok Scelerdus) a Věra Koktová (pištkyně) lehce tu výbornou komedii utáhli. Chybí jen pevná a citlivá režisérská ruka, která by *stavěla a komponovala* a ne jen vršila akci na akci, navzájem se přebíjející. Chce zdůraznit všechno — a nezdůrazní proto nic. Snad se ve starém Římě hrály komedie toho dramatického neotesance a divocha Plauta tak hlučně a s vervou jako v Libni — jenže tam na to neměli kukátkové jeviště a mizerně akustický sál před ním. To si musí režisér uvědomit, zvláště když mu výtvarník zastavil nevelký prostor jedním zbytečným domem navíc a donutil herce přecházet ulici po špalkách. V Římě to hráli mnohem jednodušeji: dva domy vedle sebe *dveřmi do hlediště*.

V Římě! Jak to vlastně bylo s římskou komedií? Přišla z Řecka, byla překládána z řeckých originálů — často ze dvou řeckých jedna římská, však i *Tlučhuba* byl takhle udělán. Veliká je závislost římských autorů na dramatické řecké, celá římská kultura je takto odvozena — ale to není to nejdůležitější. Hlavní je to, v čem se liší, co přináší nového, jaký význam má Plautus, když z něho nechceme udělat vykradače cizích komedií! Abychom si ozřejmili ten roz-

díl, který — při vši závislosti mezi oběma kulturami — je závažný, vraťme se do slunného Řecka až k tomu okamžiku, kde jsme posledně viděli vyrůstat tragedii, a povězte si něco o zrodu a vývoji rozpuštělé družky tragického básnictví. Jako u tragedie stojí u její kolébky tajná náboženská společnost — dionýský thias, vlastně už jeho úpadková forma — vesnické náboženské procesí. Tento průvod však cestou na obětiště nezpívá dithyramb, ale mužský sbor, s náčelníkem nesoucím fallos, improvizuje posměšné písně na okolostojící diváky, nazvané — podle onoho znamení — písně fallické. Symbol plodivé síly zůstává pak nezbytným prvkem komických představení až do historických dob. Z fallických písní vyvíjí se dramatický útvar podobnou cestou jako tragedie z dithyrambu, ale na definitivní podobu komedie *Aristofanovy* (žil asi 446—385 př. Kr.) má po formální stránce vliv tragedie a starší frašky, vzniklé z podobných pramenů o něco dříve. A tak, zatím co pomalu míjela sláva tragedie zároveň se slávou athénské demokracie, zatím co zneprátené řecké kmeny připravují bratrovražednou válkou půdu svému příštím uchvatiteli, Makedonci Alexandru Velikému, Aristofanova politická komedie bije do nepořádků obce, burcuje k míru a pokoji, vysmívá se, trochu jízlivě, demokracii a lidu. Protiválečné komedie *Mír* a *Lysistrate* jsou klasickým příkladem divadla vysoce politického, které neztrácí nic ze své výbušné komické síly, právě tak jako *Jezdci*, *Vosy* a *Ženský sněm* anebo literární a filosofické polemiky a útoky *Oblaka*, *Ženy slavící Thesmoforie* a *Žáby*. Ale marné bylo varování Aristofanova. Roku 338 př. Kr. podlehl řecké kmeny v bitvě u Chaironeje síle makedonské a staly se součástí světové říše Alexandra Velikého. Politická

aktivita občanů athénských vyprchala, zájem obce a vlastní byl převážně soukromými bolestmi, radostmi a rozkošemi. Ti, kdo pokračovali po Aristofanovi v psaní komedií (bylo jich hodně a jejich komedie se počítají na stovky, máme však zachováno jen pár zlomků), utíkali víc a víc k soukromým dějům, k milostným zápletkám — až v postavě skladatele t. zv. nové komedie *Menandra* (asi 343—291) sledáváme se s pěstitelům už docela moderní konverzačky, t. j. lehce nahozeného, veseloherního milostného příběhu z lepší společnosti. Směšní otcové, rozmařilí synáčci, he-téry, ztracené a znovunalezené děti — to jsou postavy střední a nové komedie řecké (t. j. komedie po Aristofanovi). Jejich skladatelé obměňují vlastně jen jedno dějové schéma — a tak časem dosahují veliké jemnosti psychologické kresby charakterů a uhlazenosti dialogů. Jsou-li ve srovnání s Aristofanem apolitičtí, „únikovití“, jsou proti fantastickému světu jeho Ptáků a Žab zakladateli *realistické* společenské komedie. Tam, kde Aristofanes bojoval, Menandros a jeho současníci pozorují a popisují.

Dostali jsme se na konec vývoje řecké komedie, do toho stadia, které je nutné k pochopení vzniku a vývoje divadla římského. Řím nemohl navazovat na Aristofana, jehož dílo je plodem demokratické tradice řeckých obcí, výrazem intenzivního politického života malého městského státu. Řím, od počátku rozpinavý, usilující o vnější moc a uvnitř nikdy nesjednocený, mohl navazovat až tam, kde už končí demokratická národní kultura řecká a začíná kultura kosmopolitní — v našem případě u Menandra a jeho současníků. Toto navazování se děje nejsnazším způsobem: překládáním, lokalisováním řeckých tematů do římského prostředí (ale to už ne vždy), zřídka a výjimečně původní tvorbou podle řeckých vzorů. Protože ovšem i na římské půdě probíhá podobný vývoj zasvěcovacích rituálů, jaký jsme viděli předcházet vzniku tragedie a komedie řecké, nacházíme tu v předhistorické době spoustu zemědělských a válečných slavností, zpěvů, tanců, posměšných písní a bojových her. A tu, když Římané začátkem 3. stol. př. Kr. dobývají jihoitalské a sicilské osady řecké, nastává rychlé a mohutné míšení primitivní kultury římské jednak s vyspělou kulturou athénskou, jednak s různými vývojovými formami lidových frašek jihoitalských a sicilských. Těžko můžeme dnes přesně rozlišit to množství křížících se vlivů, které utvářelo kulturu římskou — a nejen divadelní. Musíme si však uvědomit jednu zásadní věc: že vedle Řeků Aristofana a Menandra, Římanů Plauta a Terencia, existoval divadelní projev, o jehož rozsahu a podobě máme představy jen velmi nedokonalé — improvizovaná lidová fraška, *mimus*. Téměř vždy bez textu, neukázněný a mnoho-



Scéna Vlad. Šimka k Plautově komedii „*Tlučhuba*“. Inscenace Divadla St. K. Neumanna v Praze

tvarý, utíká nám dnes tento scénický projev mezi prsty, jsa zastíněn těmi, kdož zanechali jméno nebo dílo — ačkoli to dílo vždycky vděčí za mnoho anonymnímu mimu. Obleden v přiléhavý trikot, s neforemně vycpaným břichem (a pod ním fallus), s rozšklebenou zvířecí maskou na tváři hraje herec mimu na primitivním lešení nějakou hrozně nestydatou a potupnou parodii na božského Jupitera, který leze po žebříku za „kráskou“ Alkménou. Ale parodie boha Hromovládce, ani karikatura vznešených dějů trojského tažení nejsou jediným projevem reálného a pozemského citění herce a posluchače mimů. Po hrubě stesané scéně prochází se nejpestřejší společnost tohoto světa: zloději a otroci, lékaři, námořníci, sedláci, rybáři, pastýři, ševci, vojáci, krčmáři, plavci, pekaři, měštky a kuplířky, porodní báby a nevěstky. Život řadí na tomto jevišti, nepřipouštěje si prázdných zábran morálních ani náboženských.



Otok Palaestrio (Zdeněk Martinek)
Snímky K. Drbohlav

Podíváme-li se nyní na komedie *Tita Macchia Plauta*, jehož Tlučubou jsme zahájili dnešní rozpravku, nemůžeme se spokojit s odkazem na vlivy řecké komedie. S těmi, a vlastně s jediným Menandrem, vystačíme u Plautova následovníka, libyjského otroka a pozdějšího uhlazeného literáta Terencia. Tam, kde Plautus vystrčil na scénu uvězněný dav pánů a otroků, obchodníků, pasáků a kurtizán, soustřeďuje Terencius svůj pohled na mladého římského galána a jeho milostné nesnáze. Plautova velikost — a jeho původnost — spočívá právě v inspiraci lidovým mimem — přesněji: jeho ranou římskou podobou, t. zv. atellanou. Odtud — a z jeho těžkého životního osudu — pramení ta nesmírná životní síla, bystrost a vtip hlavních hrdinů jeho komedií — otroků, v životě bezpráv-

ných a na jevišti lstivých vládců nad osudy pánů. Tak je tomu v Tlučubovi, kde otrokův vtip přemůže omezenou nadutost chvástavého verbíře, zbabělého panáka řinčícího zbraní, když není nablízku nepřítel, a ukradne mu milenkou pro svého pána, který by bez něho nikdy nedošel cíle svých tužeb. Klasické výše dosáhl Plautus v komedii *Pseudolus*, nazvané po otrokovi, který do očí slíbí kuplíři Balliovi, že ho lstí připraví o dívku Foeniciem — a slib splní! V Komedii o strašidle věší otrok Tranio bulíky na nos otce svého pána, aby mu zabránil vstoupit do domu, kde se syn vybavuje s milenkou. Komédie *Amfitrion* (napodobená Molièrem a Heinrichem Kleistem) dokazuje, že Plautus znal výsměšné podání Jupiterových záletů za Alkménou, které patřily do repertoáru mimů.

Je-li pro nás Terencius hlavně prostředníkem mezi neznámou „novou komedií“ řeckou a veselohrou naší éry (a v tom jeho *existenční* význam pro naši kulturu nelze ani o píd' snížit!), je Plautus nadto duchem tvůrčím, dramatikem bojových realistických tónů — i když ne nových temat.

Přejdeme nevýznamnou římskou tragedií — zase jen nepůvodní odlesk dovezené pozdní tu tragedie řecké (Euripides). Vtipně bylo kdesi řečeno, že prvním velkým římským tragikem byl — William Shakespeare, který v Juliu Caesarovi a Coriolanu ukázal na skrytou dramaturgii římských dějin. Ovšem, Shakespeare by nebyl Shakespearem bez římského tragéda Senecy, celé evropské drama by bez něho vypadalo jinak — ale Seneca sám je pro nás prvním autorem knižní tragedie, hry určené ke čtení, ale ne k jevištnímu provozování.

Po pravdě řečeno, Římané si celkem nepotrpěli na komedii, tím méně na tragedii. Tento tvrdý národ, rozmáchlý do šíře svého imperia, které musel stále zbraní rozšiřovat a ochraňovat, zmítaný těžkými sociálními rozpory mezi otroky, podmaněnými národy, římskými proletáři a bohatými patricii, nedospěl, jak už jsme ukázali, k nějaké vysoké, vnitřní kultuře divadelní. Hledal vždy podivnou, která dala vzrušení nervům a zapomenutí smyslům. Chléb a hry — je heslo těch, kteří si chudinu potřebují koupit k nějaké politické akci nebo uklidnit její rostoucí podráždění. Skoro současně s prvním překladem řeckého dramatu vtrhnou do Říma asi v polovině 3. století př. Kr. z jihoitalské Kampanie krvavé gladiátorské zápasy — a divadlo je hned od počátku poznamenáno jejich konkurencí, kterou není s to přemoci. Naopak, ustupuje jí stále víc — čím víc se prohlubují sociální rozpory v římské společnosti, tím krvavější podívané je potřebí k zapomenutí na bídu tam dole a k pošimrání unuděných smyslů „horních deseti tisíc“. Gladiátoři, provazolezci a — *mimy*. Ano, tohle divadlo bylo Římanům blízké, nebylo nikdy zatíženo mravností a



Ilja Prachař v titulní roli Plautova Tlučuby

s postupující dobou se jeho herečky svlékaly stále víc a víc. Krev — později krev křesťanská, tryskající před tisíci páry očí na písek cirků — a erotika — tím je předznamenáno „divadlo“ římské přes celé císařství až do roku 526 n. l., kdy vítězné křesťanství zakazuje mimus a vyhání z Říma jeho herce. Nastává konec jedné epochy historie divadla, které znovu započne až za půl tisíciletí prvními nesmělými počátky církevních her v křesťanských chrámech a které se rozpomene na své předchůdce teprve tehdy, až se začte do her Terenciových, Senecových a Plautových, aby přes ně poznalo kulturu řeckou. Ale copak opravdu nic nespojuje tyto dvě epochy dějin divadla? Nic nespojuje mimické a taneční představení císařského Říma třeba se známým staročeským Mastičkářem, první hrou naší divadelní historie?

Ba ano, spojuje a není to pouto knih, je to pouto živé krve, která se přelila temným půltisíciletím po stěhování národů a nějak se tou poutí obrodila. Vyhnali z Říma bezuzdné komedianty a nemravné taškáře — herce a herečky mimů, a oni se potulují rozvrácenou Evropou a živí se svým kumštem — zpěvem a tancem, mluveným výstupem, pantomimou, provazolezectvím a všelijak jinak, a často mnohem pochybněji. A s tím svým kumštem vplují do rané středověké společnosti a jsou z nich jokulátoři a žakéři, vtrhnou do kostela a zaplaví ho světským vtipem bujného mastičkářského výstupu. Mohli bychom pokračovat — skákat po milnících francouzské frašky (farce), italské commedia dell'arte, Goldoni, Molière — všechno samé souvislosti a příbuzenství. Ale o tom až zase jindy.

-ch-

P. Biel, o němžto Ti dnes po prvé zmínku činím, zobrazil setníka dosti rozsmárně; ... Krásnou postavou i chvalnou pilností nadaný byl by sobě bezpochyby již větší oblíbenosti dobyt, kdyby se jen slova zřetelně pronášeti naučil. Cožpak neví, že je to nejpřednější hercova povinnost? Což naplat, pak-li se i charakteru zmocní a představit jej dovede, když mu divák pro překvapenost jazyka nerozumí?

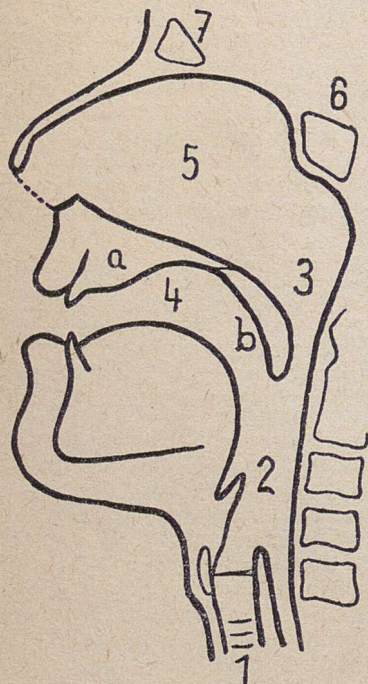
J. K. Tyl: Jindy a nyní, 1833

III.

Využití rezonančních dutin (Posazení hlasu)

Každý hudební nástroj má rezonátor, jemuž zdroj zvuku vnucuje kmity. V rezonátorech se jednak základní tón posílí, jednak se k němu připojí řada svrchních harmonických tónů, t. j. tónů s násobkem základního kmitočtu. Čím více je svrchních harmonických tónů, tím je zvuk sytější a barvitější. Jeho charakter je pochopitelně podmíněn materiálem, z něhož jsou rezonátory zhotoveny, jejich tvarem a velikostí.

Právě tak i základní tón lidského hlasu, který vzniká v hrtanu (viz 2. lekce), je posilován a obohacován o svrchní harmonické tóny v rezonančních dutinách mluvního ústrojí. Čím účelněji dovedeme využívat rezonančních dutin, tím mnohotvárnější budou naše hlasové výrazové prostředky. Ale nejen to. Plné využití rezonancí snižuje námahu hlasivek, což je pochopitelně výhodné s hlediska hlasové hygieny. Prodlužuje se tak zdraví fonačního ústrojí a svěžest a síla hlasu do vysokého věku.



Resonanční dutiny:

1. průdušnice, 2. hltan, 3. nosohltan,
4. dutina ústní, 5. dutina nosní, 6. dutina kosti klínové, 7. dutina čelní. —
- a) tvrdé patro, b) měkké patro

Ustálený způsob užívání rezonančních dutin a koordinaci rezonancí nazýváme posazením hlasu. Je individuální v důsledku individuální stavby mluvidel, výsledný hlas je rovněž jedinečný, ale přesto můžeme vytýčit všeobecné zásady pro posazování hlasu.

Resonanční dutiny, jimž budeme věnovat pozornost pro potřebu jevištní řeči, dělíme na prsní (prostor hrudníku a průdušnice), střední (hltan, nosohltan, nosní a ústní dutina) a hlavové (dutina čelní a kosti klínové a celá řada drobných dutin v hlavě). Vidíme, že střední rezonanční dutiny jsou spojeny v jednolitý celek, v t. zv. *násadní trubici*, navazující přímo na hrtan a končící artikulačním ústrojím. Z toho vyplývá, že účast tohoto rezonančního prostoru je při tvoření hlasu vždy automatická; ale je v našich silách měnit jeho tvar formováním ústní dutiny, případně snižováním a zvyšováním hrtanu. To ovšem ovlivňuje výslednou barvu hlasu, stejně jako ji ovlivňuje míra účasti ostatních rezonancí. A podle toho rozeznáváme tři základní hlasové rejstříky.

Hlavový rejstřík v sobě zahrnuje řadu tónů vyšších než je střed hovorové polohy hlasu. Charakteristické zabarvení hlasu je světlé, jasné zvukové a vyznačuje se velkou slyšitelností. Při jeho vytváření dochází k zužování násadní trubice jako při hláskách *e* a *i* a u neškolených hlasů i k značnému zvyšování hrtanu. Při tom pociťujeme zřetelnou vibraci od tvrdého patra směrem nahoru do lebeční dutiny.

Prsní rejstřík je výhodný pro nižší tóny. Má sytou temnější barvu. Prostor násadní trubice se rozšiřuje, obzvláště klenuťím měkkého patra jako při hláskách *o* a *u* a u neškolených hlasů se opět značně posunuje hrtan, tentokrát dolů. Velmi zřetelně pociťujeme při jeho vytváření chvění hrudníku.

Střední rejstřík obsahuje tóny přirozeného rozsahu hlasu při klidovém hovor. Násadní trubice a postavení hrtanu je při něm bez podstatných změn. V běžné řeči bývá hlas středního rejstříku dost chudý a nevýrazný v barvě, ale jeho podstatnou výhodou je, že se na něm velmi dobře a zřetelně vytvářejí jednotlivé hlásky, zvláště je-li tón soustředěn co nejvíce vpředu (na tvrdém patře).

Rejstříky nejsou však přesně ohraničeny, ne navazují ostře na sebe, ale překrývají se. Je tedy možno jeden a týž tón usadit v obou sousedních rejstříkách a zároveň je možno vyvíjet plynulé přechody mezi nimi krytím tónu a dosáhnout tak jednotlivosti v barvě hlasu v průběhu melodie řeči.

Porovnáme-li vlastnosti uvedených rejstříků, musí nám být zřejmé, že za základ jevištní řeči si zvolíme střední rejstřík pro možnost nejzřetelnější artikulační a vytváření pře-

chodů k oběma rejstříkům sousedním ho posílíme a všestranně obohatíme. Přiznáváním prsního rejstříku dodáváme mu sytost a barvitost a prostřednictvím hlavových rezonancí dosáhneme co největší slyšitelnosti a nosnosti v prostoru. Prakticky to znamená, že se budeme snažit naplno rozeznít ústní dutinu co nejvíce vpředu (pod tvrdým patrem) a rovněž nosní dutinu zapojíme do resonance, ovšem jen v takové míře, aby nedávala hlasu huhňavé zabarvení. — A správným držením dechu a potřebným rozšířením násadní trubice vyklenutím měkkého patra připravíme si cestu k obohacování rezonancí směrem dolů.

Začínáme cvičit. Zpřesnili jsme si dechovou práci a vylehčili hlasové začátky. Zvyšíme tón asi o tercii až kvartu, ale snažíme se při tom neměnit polohu hrtanu (kontrolujeme ji dotykem prstů na ohryzek). Lehce ve střední intenzitě s drobnou artikulací (i s málo otevřenými ústy) vyslovujeme rychle několikrát za sebou slovo [: *miní* :] (Můžeme při tom zkracovat i délku samohlásek). Snažíme se nenásilně, bez jakéhokoli tlaku, ale přece jen plně rozeznít tón v nosní dutině. Když se nám to daří, zvolňujeme tempo, protahujeme nadměrně délku slov a přecházíme do kantilény. A celé cvičení opakujeme tak dlouho, až máme jistotu, že nosní dutina spolehlivě zní. Ale pozor! Artikulace hlásek *i* a *ň* musí probíhat těsně za horními zuby, aby se nám tón neusazoval pod měkkým patrem.

A cvičíme dál. Stejným způsobem vyslovujeme slovo [: *méně* :]. Tentokrát však již více otvíráme ústa, snažíme se o plnější rozeznání ústní dutiny. Při tom však neochuzujeme již získanou nosní rezonanci. V kantiléně pak kontrolujeme souzvuk obou rezonancí.

A dál vyslovujeme opět stejným způsobem slovo [: *Máňa* :]. To ale už ústa otvíráme naplno a usilujeme, aby ústní resonance nabyla převahy nad nosní. V případě, že bychom při tom pozorovali přesun hlasu z tvrdého patra dozadu na měkké, vrátíme se k hláskám *e* (případně až k *i*) a hlásku *a* (t. j. slovo *Máňa*) pak otvíráme pozvolna, z počátku jen jako hodně otevřené a pak jako silně zploštěné a a jen velmi pomalu přecházíme k plnému otevření.

Nyní procházíme v kantiléně řadu slov v obráceném pořádku [: *Máňa, méně, miní* :]. Snažíme se při tom, aby se převaha resonance v ústní dutině zachovala při hláskách *e* a hlavně při hláskách *i*. Tím se zbavíme huhňavého zabarvení tónu při těchto hláskách, což bylo z počátku potřebné pro plné rozeznání nosní resonance.

Tím jsme si vytvořili základ pro rozeznání střední polohy a posílili jsme ji nosní rezonancí, od níž během času přejdeme k intenzivnímu využívání hlavového rejstříku.

V další fázi cvičení přistoupíme

k obohacování barvy hlasu směrem dolů, k tmavšímu zabarvení. Se stálým opakováním slov [: *miní, méně, Máňa* :] si znovu ověříme správné posazení hlasu ve středním rejstříku a při zachování hlasové barvy pozvolna sestoupíme o tři, čtyři tóny (o něž jsme na počátku hlas zvýšili), do střední polohy. Tento přechod si raději zopakujeme několikrát za sebou, abychom měli jistotu, že se nám neztrácí nic ze získaných resonancí a že se posazení hlasu při něm nemění.

A nyní zaměníme uvedená slova za slabiky [: *mau, mou* :]. Nebudeme se při tom snažit o nějaké silácké, ba násilné ztemňování barvy a vůbec už ne o snižování tónu. Sama přesná a uvolněná artikulace hlásek o a u si vynutí mírné vyklenutí měkkého patra, které způsobuje temnější zabarvení hlasu. Naopak snažíme se, abychom si zachovali resonance získané v předchozích cvičeních. Teprve po něko-

likerém opakování [: *mau, mou* :] přejdeme k volnému opakování slov [: *saunou a sauna* :], při čemž koncovou hlásku a pozvolna prodlužujeme a na ní si ověřujeme, jak *splývají* dříve i nyní získané resonance. — A s tímž záměrem pak opakuje ve volnějším tempu řady slov [: *sálá, sele, sílí, sele, sálá* :], [: *moula, malá, mele, mýlí, mele, malá, moula* :] a pod. Tím vyrovnáváme a sjednocujeme základní barvu hlasu u všech samohlásek.

Uděláme si závěry z dnešní lekce:

1. Opakovat cvičení předchozích lekcí.
2. Nenásilně rozeznávat nosní resonance v mírně zvýšené poloze [: *miní* :].
3. Připojovat resonanci ústní dutiny [: *méně* :].
4. Zesilovat ústní resonanci pod tvrdým patrem [: *Máňa* :].

5. Zajistit převahu ústní resonance nad nosní při hláskách e a i [: *Máňa, méně, miní* :].

6. Vrátit výšku hlasu do středu hovorové polohy se zachováním resonancí.

7. Ztemnit bez přepětí barvu hlasu vyklenutím měkkého patra [: *mau, mou* :].

8. Vyrovnat a sjednotit základní barvu hlasu u všech samohlásek.

Zbývá jen ještě připomenout, že každý jednotlivec má své specifické zabarvení hlasu inklinující k té či oné resonanci. Je tedy třeba uvedená cvičení provádět se zvýšenou citlivostí a po hlubokém sebezpoznaní. Není jejich cílem setřít dobré osobité vlastnosti hlasu, ale obohatit hlasové výrazové prostředky v oblastech málo využitých nebo zcela opomenutých a zanedbaných.

Bojovnice za práva a štěstí ženy

(K desátému výročí úmrtí Gabriely Preissové)

Ve chvíli, kdy ještě doznávaly hlasy proti Stroupežnického „Naším furiantům“, objevila se na scéně Národního divadla nová realistická hra, „Gazdina roba“. Její autorkou byla mladá, 27letá spisovatelka Gabriela Preissová. Původem z východních Čech, obrátila se Preissová již ve svých prvních povídkách na moravsko-slovenské pomezí, na Slovácko. I ve své dramatické prvotině, původně povídce, v „Gazdině robě“, ožívá tento svérázný kraj a jeho lidé. Po premiéře (7. XI. 1889), které byla věnována veškerá péče, ozývaly se téměř ze všech kritik hlasy chvály a „Gazdina roba“ se udržela na tehdejší dobu velmi dlouho na repertoáru. Téměř přesně za rok (9. XI. 1890) uvedlo Národní divadlo druhou hru Gabriely Preissové, opět ze Slovácka, „Její pastorkyňa“. Tentokráte se však kritika postavila ostře proti autorce i jejímu dílu. Preissově byly vytýkány různé cizí vlivy a hře samé přílišný naturalismus, sensačnost, zatahování scén ze soudní síně a jazyk, nehodící se pry na scéně Národního divadla. Přes všechny tyto výtky získala si „Její pastorkyňa“ oblibu českého divadelního obecnstva

„Gazdina roba“ a „Její pastorkyňa“, později autorkou zpracovaná i románově, nejsou však jedinými dramaty Gabriely Preissové. Čas od času, mezi uveřejňováním prosaických děl, vracela se znovu na scénou, ale žádná z jejích dalších dramatických prací, ať již „Dvě ukolébavky“ (1918), „Jaro v podzámčí“ (1925), „Zlatorog“ (1912), či drobné jevištní práce nedosáhly takového úspěchu a obliby, jako prvé dvě. Nikdy neprovozovaná zůstala hra, napsaná roku 1929 k svatováclavskému jubileu, „Svatý Václav“. Oblibu „Gazdiny roby“ a „Její pastorkyňe“ způsobil jejich bojovný tón, namířený proti nesmyslným společenským předsudkům a vyzdvihující právo ženy na lásku a šťastný život. I když v ostatních celovečerních hrách Gabriely Preissové jde v podstatě o tentýž problém a nechybí ani jim jistá odvážnost, jsou již jen jakýmsi dozníváním toho, co jejich autorka tak jasně řekla v „Gazdině robě“ a „Její pastorkyňi“.

Pro všechny dramatické práce Gabriely Preissové je společný jeden motiv: láska ženy k muži-slabochovi a boj o tuto lásku. Nacházíme ji v „Gazdině robě“ (Eva-Mánek), „Její pastorkyňi“ (Jenufa-Števa), „Dvou ukolébavkách“ (Biba-Gavřiš i jejich dcera Viktorka) i v „Zlatorogu“ (Něža a Lia — Ivo), abych jmenovala jen ty hlavní. Žena se stává Preissově nositelkou silné, opravdové lásky, nebojí se překážek a předsudků, odpouští jí a životadárně. Muž je vždy slaboch, podléhající své okamžité vášni, nekontrolující se, tvrdě opouštějící a neodpovědný. Je jím Mánek, Števa, Gavřiš, Ivo, ale i Samko. Právě láska k těmto mužům vytváří další osudy hrdinek Gabriely Preissové. K ní se pojí ještě jeden motiv,

neméně silný a neméně působící na životy všech těchto žen. Je to láska mateřská.

Pohledme hned na první jevištní hrdinku Preissové, na chudou krajčírku Evu. I její život a osud je z velké části ovlivněn nejen láskou k Máňkovi, ale i láskou k dcerušce. Kdyby nebyl Samko slaboch, lpící na předsudcích, nebyla by její Katuška nikdy zemřela. Smrtí milovaného dítěte je Evina tragédie dokonána. Že ji potom Samkova hrubost a znovu pocítěná jeho vina na smrti dítěte vhní zpět do náručí milovaného Máňka — to je již jen důsledek celé Eviny manželské minulosti. Nakonec skončí svůj život v Dunaji, zrazená, pohaněná a opuštěná.

Také ve druhé hře Gabriely Preissové, v „Její pastorkyňi“, vystupují jasně ony dva osudové motivy jejich jevištních děl. Zde dokonce působí na životy obou hrdinek, kostelníčky i Jenufy. Kostelníčka je žena hrdá, někdy až tvrdá, statečná a moudrá, která měla ve vsi větší slovo než sám rychtář, v důvěře a vážnosti stála jistě hned za farářem. I ona milovala muže slabocha, jak vyplývá z textu, ale především nade vše milovala — víc než snad by mohla její skutečná matka — svou schovanku, svou pastorkyňu Jenufu. Chtěla, aby byla právě tak moudrá, statečná, hrdá a pevná, jako byla kostelníčka sama. Tím větší byla její bolest nad Jenufiným nerozvážným poklesem. Po celou dobu Jenufu schovává, aby ji uchránila potupy. A ve své lásce k Jenufě dochází tak daleko, že tato zbožná a rozvážná, moudrá žena z touhy po šťastném životě své pastorkyně utopí její dítě — dopouští se vraždy. Proti ní stojí pasivnější Jenufa, milující Števu i jeho dítě. Ikající nad jeho skolem i nad věrolomností milencovou, posléze však odpouštějící jemu i kostelníčce, která jí svým činem vykoupila život. Po boku věrného Lacy odchází Jenufka do nového, o mnohou ilusi chudšího, ale šťastnějšího života.

Zásluhou Gabriely Preissové zůstane, že byla po Stroupežnickém první, kdo přišel s novým myšlenkovým proudem v českém dramatu. Uvědomíme-li si, že obě nejživotnější hry Gabriely Preissové vznikly a přišly na jeviště dříve než Mrštíkových „Maryša“ (19. V. 1894) a „Její pastorkyňa“ téhož roku jako Jiráskova „Vojnarka“ (23. IV. 1890), že všem dalším realistickým hrám připravovaly cestu — budeme si jich a jejich tehdy mladé a odvážné autorky ještě více vážit. Svými realistickými hrami Preissová nebojácně ukázala na osud ženy v tehdejší společnosti a navíc upozornila na zapominaný kout moravsko-slovenského pomezí. Záměrně si vybírala pro své hrdinky zdravé, moudré a přitom citlivé a pudové venkovské ženy, aby právě na nich ukázala nesmyslnost společenských předsudků a postavení ženy — nositelky lásky a života.

Dr. LUDMILA KOPÁČOVÁ

KAPITOLKY Z DĚJIN KOSTYMU

Ještě před francouzskou revolucí vznikla ve Francii móda, která je nám málo známa. Velmi se od rokoka liší. Je to oblečení raného klasicismu, podléhající ale ještě rokokovým prvkům; je to přechod od rokoka k empiru. Oblečení, které níže popíši, bylo oblečení nižších vrstev společenských, měšťanů. Ale i šlechta je používá. Dokonce i nejvyšší šlechta, neboť na příklad Marie Antoinetta jde v tomto oblečení na popravu. Dalo by se říci, že ono oblečení bylo původně reakcí proti nabubřelému rokoku, neboli oposici měšťanů proti šlechtě, aby se stalo později, po revoluci, kostymem šlechty proti třetímu stavu, tedy zase měšťanům, kteří přecházeli do empiru.

Podívejme se nyní, jak tento kostym vypadal. Nejprve dámský. Především zmizely paruky a začaly se nosit pouze rozpuštěné přičesky. Vlasy byly stále česány do bohatých účesů, ale volně přitom rozpouštěné po zádech dolů. Zajímavé na tomto účesu je, že přičesky bývaly jiného barevného odstínu. Nosily se vlasy kolem obličeje drobně zvlněné a vza-du na hlavě a po zádech hladké. Někdy se přední část účesu pudrovala a zadní část účesu ne. Na hlavách se nosily velké a bohatě zdobené klobouky.

Tvar dámských šatů se ještě více lišil od rokokových kostymů. Předně se nenosily na bokových ani na kulatých ráfech. Pod šaty byla jen bohatá spodnička, která dávala šatům soudkovitý tvar. Šaty se rozdělily na dvě části, na sukni a kabátek. Z rokokových panierů vznikly šusky u kabátu. Výstřih se zmenšil a z kulatého výstřihu se stal výstřih většinou špičatý, který tolik neobnažoval. Ve výstřihu se nosily ještě hedvábné, krajkové nebo průhledné chifonové šátky. Kabátek býval vypasovaný, s malým stojáčkem u krku, s klopami, většinou dvouřadový. Míval dlouhé, těsné rukávy, zakončené krajkovým ryškem. Šusky kabátku měly poněkud frakovitý tvar. Jednořadové kabátky byly v pase otevřené a pod nimi vyčnívala špičatá vestička, která býva-

JAN KROPÁČEK

12. LEKCE

la jiné barvy. Šusky obou dvou druhů kabátků bývaly vza-du naskládány do záhybů a tvořily vza-du pod pasem vystoupeninu, tak zvaný „Honzí“, který se nám znovu objevil v módě téměř za sto let. Zrovna tak sukně byla nahnutá víc dozadu, takže vpředu byla hladká a vza-du řasnatá. Délka této sukně byla sice až na zem, ale vyskytovala se i kratší, nad kotníky. Byla hladká, nezdobená, a pouhou ozdobou tohoto, jinak prostého oblečení, býval materiál. Celé šaty byly z proužkového hedvábí, taftu nebo i lehkého sukna. Jediné vestička a klobouk bývaly jiné barvy. Kostymy se ale nosily i soukenné jednobarevné nebo sametové. Někdy také býval kabátek z jiného materiálu (sametu) než sukně.

Později, když se tohoto kostymu ujala zbohatlá část měšťanstva a než nastal úplný přechod k empiru, začaly tento kostym dámy zdobit stuhami, volány a volně přes sukni aranžovanými draperiemi. Šusky kabátku se prodlužovaly až zase na zem a vznikal tím jakýsi vrchní kabát přes šaty. Šaty potom nabývaly zase hlubokého výstřihu až téměř pod prsa a měnily se pozvolna spíše v řízu vysoko přepásanou než v šaty určitého tvaru. Když vrchní kabát, nabývající tvaru županu, se později přestal nosit, zbyla dámám pouze říza, z které vznikl empirový kostym v podobě, která je jistě i vám známá. Klobouk se odložil a nosily se na hlavě pouze jeho ozdoby, t. j. péra a květiny.

Nedá se přesně určit, od kdy do kdy se výše uvedená móda nosila. Můžeme ale říci, že se nosila asi od 85. let XVIII. až do 95—98. let téhož století. Tedy něco přes deset let. Nesmíme se tomu mnoho divit, neboť tato doba je dobou velkých politických zvratů, které se jistě ozývaly také v módě. Nastoupivší nová vláda chtěla od základu měnit život obyva-

telstva a proto i diktovanou módu používala jako prostředek k přeměně tohoto života. Jak měšťanská móda porazila šlechtické rokoko, tak Napoleonův empir zvítězil nad módou třetího stavu.

Pánská móda neměla tak nápadných zvratů, jako dámská. Vyvíjela se daleko klidněji, přesto došlo k několika velkým změnám. Páni rovněž opouštěli paruky, i když to šlo pomaleji. Vliv na to měl hlavně sám král, Ludvík XVI., který při své nesmírné zbožnosti i konvenčnosti nepřipouštěl takové módní zvraty. Ludvík nosil paruku až do dne své popravy, to je do roku 1793, kdy se paruka již vůbec nenosila. Naopak, páni nosili vlastní vlasy uprostřed rozčísnuté, polodlouhé a často neupravované. Kabát pánů se měnil již úplně ve frak a bylo módou nosit tmavý, často i černý taftový, hedvábný nebo atlasový celý jednobarevný oblek. I vesta byla stejné barvy jako frak. Ale ten nebyl ještě v té době, v jaké ho známe z let pozdějších, nebo jako je dnešní. Jeho vykrojení v pase nebylo tak velké, takže krovky fraku stále ještě působily dojmem šosatého kabátu. Kabát měl vza-du vysoký, přeložený límec, většinou sametový, který sahal až do půli hlavy. Klopky kabátu byly veliké, široké až k ramenům a přes ně se vyndávaly klopky vesty, které byly skoro stejně veliké. Frak se nosil dvouřadový i jednořadový, ale vždy zapnutý.

U kabátu se přestaly nosit jinobarevné manžety, takže zakončení rukávu bylo podobné dnešnímu. Kalhoty se nosily stejné jako v rokoku, t. j. dlouhé pod kolena. Na nohou se nosily tmavé až černé punčochy, nebo také měkké holínky s manžetou. Tato manžeta byla těsná podle boty a bývala jiné barvy (často proužkovaná) než bota. Vyrobená byla z měkké kůže nebo látky. Na hlavě nosili páni klobouk podobný pozdějšímu cylindru nebo dvourohý klobouk.

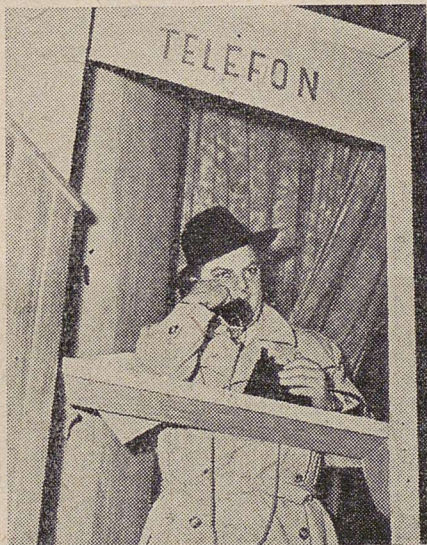
Tento pánský oblek se vyvinul v módu, která se udržela skoro celé minulého století a jejíž některé prvky se udržely až dodnes.



Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

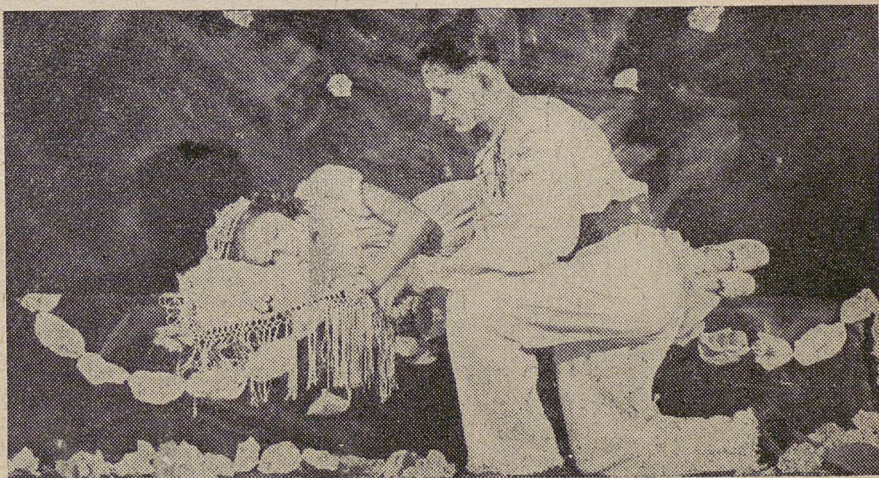
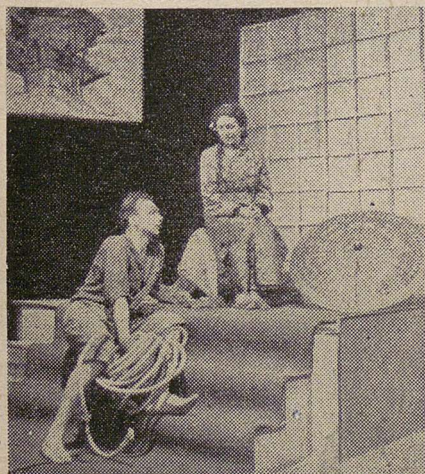


Popelka V. Rohanové v provedení DO Kralupy n. Vlt.: N. Šlemrová jako macecha, J. Havlíčková (Zuzka) a H. Němcová (Dorka) • ZK místního hospodářství v Královicích uvedl veselohru Ivana Stodoly Čaj u pana senátora. Na snímku senátor Potkan s manželkou (V. Vlasák a M. Ševčíková)



Ostrovského Bouře v provedení souboru ZK Korda Litvínov: Varvara (J. Oktábcová) a Kudrjaš (F. Cyrány) • Soubor „Tyl“ železnobrodské osvětové besedy uvedl hudební komedii Tesařové a Radoka Stalo se v dešti • M. Brandové Malajská romance v provedení souboru ZK Korda Litvínov

Dole snímek z Morávkovy dramatisace díla národní umělkyně Marie Majerové Zpívající Čína: představitelé Námořníka (V. Zuska) a jeho ženy (B. Steinová). Provedl soubor OB Úvaly • Záběr z Hrubínovy-Burešové Šípkové Růže v provedení ZK Svit Slavičín



PRVNÍ VÝSLEDKY

V letošním ročníku se k dálkovému studiu divadelní režie přihlásilo v Jihlavském kraji 14 začínajících režisérů. Brzy po začátku z tohoto počtu 4 odpadli — to se jistě projeví také v jiných krajích a bylo nutno s tím počítat. Co je však nejdůležitější, že zbytek — 10 frekventantů se drží a už dnes je možné s klidným svědomím prohlásit, že všichni studium dokončí. Jedním z nich je Stanislav Bartušek, člen divadelního souboru Domu osvěty v Moravských Budějovicích. Jeho odpovědi na kontrolní otázky lekcí jsou vždy velmi pečlivě a svědomitě vypracovány. Pustil se do dálkového studia ne proto, aby po ukončení dostal nějaký dekret, ale aby zlepšil svou práci v souboru. V únoru jsem viděl jeho první (a jistě ne poslední) režijní práci — pohádku Jaroslava Kvapila „Princezna Pampeliška“. Divadlo v Moravských Budějovicích má svou dlouholetou tradici, ale pro děti se hrálo velmi málo — a s dětmi, na to snad vůbec nebyl čas. S. Bartušek správně cítil tento nedostatek a spolu s ním soudruzi z Domu osvěty i z učitelského sboru. Tak byl založen divadelní soubor žáků osmileté střední školy. Dům osvěty dal k dispozici režiséra, výtvarníka, jeviště a zajistil organizaci celého podniku a osmiletka dala herce. A to už bylo rozhodnuto, že se bude hrát Pampeliška, protože bude možné využít všechny žáky, kteří mají o práci v souboru zájem. S. Brychtová si vzala na starost děvčátka, na která se nedostaly role, a nastudovala s nimi dvě působivé baletní vločky, které nenásilně zapadly do děje hry. Režisér Bartušek správně pochopil, co má hrou divákovi ukázat. Podařilo se mu vést představitele Honzy tak, že jsme viděli typického českého chlapce, který má smysl pro poctivost, je si vědom své síly a nebojí se ani čerta, kdyby mělo být ublíženo Pampelišce nebo dobrému člověku. Není účelem tohoto článku detailně analyzovat představení, to bylo provedeno v diskusi s režisérem.

Chtěl bych však říci pár slov o tom, jak vedl S. Bartušek mladé herce. Děti, jak nám řekl, brzy zvládly text z paměti (kež by tomu tak bylo i u dospělých) a pak nastala hlavní práce. Podařilo se mu vést herce tak, že text nedeklamovali, jak jsme u dětí zvyklí, že dokázal (až na malé výjimky) naučit herce na scéně myslit — jednat a pak teprve reprodukovat myšlenky autorovy. Verš diváka nebil do uší a přece byl slyšet. Nebudu uvádět herce, kteří se o toto radostné představení zasloužili, vždyť je ani neznám, a potom, bylo jich něco kolem šedesáti. Překvapila nás krásná díkce obou představitelů Pampelišky (alternace), dobré výkony představitelů krále, tuláka, už zmíněného Honzy a všech dalších přes režisérem rozšířeného koncilium města Kocourkova až po strážného.

Víme, že u každé postavy musel zasahovat režisér, že vedl herce od začátku až do konce, že každé gesto

kteréhokoli představitele bylo gestem režisérovým (snad kromě pasáček, ti hráli sami sebe) — a přece toto vše dokázal S. Bartušek s takovým citem, že jste ho za tou inscenací téměř neviděli. A nakonec nám S. Bartušek řekl, že je rád, že se pustil do práce s dětmi. Ověřil si to, co mu bylo řečeno v lekcích dálkového školení — jak je nutné, a u dětí zvlášť, aby byl režisér na každou zkoušku řádně připraven. Jak byl nucen třeba i zkoušku rozpustit, když děti, pro které neměl zaměstnání, rušily zkoušející herce. V divadelním kroužku, který dále povede, obstojí pouze ty děti, které budou dobře prospívat ve škole. Pracovní náplň kroužku bude pomáhat práci učitelů, se kterými bude S. Bartušek stále v úzkém kontaktu. Vidíme tedy, že dálkové studium ochotnických režisérů na mnohých místech již přináší výsledky. Mám možnost sledovat frekventanty školení Jihlavského kraje a vím, že S. Bartušek, o kterém jsem se dnes rozepsal, není jedinou vlaštovkou, která by jaro neudělala — že práce všech, kteří dosud vydrželi a nevzdali se při první nebo druhé odpovědi, bude stále kvalitnější.

Jar. Milichovský

O JEDNÉ BRIGÁDĚ MLÁDEŽE

V Nedražicích, malé obci stříbrského okresu, je mládežnická brigáda na školním statku. V obci kromě řídkých zájezdů putovního kina státního filmu není jiné možnosti ke kulturnímu vyžití. Vedoucí okresní porady LUT ve Stříbře dostal od odboru kultury rady ONV za úkol prozkoumat poměry v obci se zaměřením na mládežnickou brigádu a zlepšení jejího kulturního života. Už předem však pověsti o brigádě nedávaly mnoho nadějí ve zdar úspěšného jednání v tomto směru. Vedoucí poradny s. Svoboda ohlásil svou návštěvu tajemníkovi MNV s. Wenigovi, který jej také na stanici autobusů očekával. Krátkým rozhovorem osvětlili si oba soudruzi své úkoly i možnosti a protože bylo právě poledne, navštívili ihned mladé brigádníky v místním hostinci, kde se shromáždili. Sedli si mezi ně a přátelským rozhovorem, bez přemlouvání, vhodnými otázkami vzbudili u mládežníků takový zájem, že asi po hodinové diskusi vyšel z řad mládežníků závazek, že si svépomocí postaví v sále jeviště, založí divadelní soubor, aby mohli nejen sobě, ale celé obci poskytovat hodnotnou zábavu a poučení. K brigádníkům se nadšeně přidala nejen místní organizace ČSM, ale i všichni občané, kteří závazně přislíbili manuální pomoc při budování jeviště. Tajemník MNV s. Wenig oznámil, že potřebné dříví je k dispozici, s. Svoboda z OP LUT Stříbře vyměřil prostor, nakreslil plány a připravil hrubý rozpočet na oponu, závěsy a sufity. Zbývalo rozřešit jen jediný problém — opatřit asi 2000 Kčs na zakoupení vhodných tkanin na oponu a závěsy. Vzácná snaha všech občanů i brigádníků byla oznámena

odboru kultury rady KNV v Plzni se žádostí o poradnu, kde získat uvedenou úhradu. Státní školní statek přislíbil zapůjčiti odborné síly ke stavbě jeviště (tesaře i zámečníka). JZD v obci i soukromě hospodařící rolníci mají velmi dobré výsledky v zemědělské výrobě, loňské dodávky splnili v průměru na 120 %, svépomocí si opravili vzorně národní školu i vzhled celé obce, takže v soutěži ONV o zlepšení vzhledu obcí byli na 2. místě. K tomuto úspěchu přidali nyní své rozhodnutí zřídit si svépomocí jeviště a šířit tak kulturu i ve svém nejbližším okolí. Okresní poradna LUT dodala methodický materiál a v obci se již pilně připravují ke stavbě. — A nebylo to ani tak těžké vzbudit zájem o tento zásluhový čin. Stačila vhodně volená forma přátelského rozhovoru, několik příkladů z praxe, porovnání možností dnes a za první republiky, odborná porada a pomoc — a věc zdánlivě nemožná, věc, nad níž v okresním městě lámali už předem hůl, se podařila. Věřme, že mládež i občané Nedražic vytrvají ve svém rozhodnutí a že se brzy dočkáme hotového jeviště. Přejeme jim k tomu mnoho zdarů i úspěchu! J. S.

*

ZK TUŽKAŘ ZAHÁJIL TYLŮV ROK

10. února sešli se členové divadelního kroužku ZK Tužkař v Českých Budějovicích, aby zahájili Tylův rok. Na schůzku pozvali staré členy souboru a tak se v krásném prostředí svého klubu sešli ti, kteří kdysi za velmi svízelných podmínek zakládali soubor „J. Zeyer“, s těmi, kdož dnes působí v daleko lepších podmínkách ZK továrny Koh-i-noor. Soubor ZK Tužkař se vypracoval mezi nejlepší soubory našeho kraje. Právě ukončil studium hry L. Leonova Obyčejný člověk. První představení této krásné, úsměvné sovětské hry se setkalo s velkým úspěchem. Práci na Tylově hře Tvrdohlavá žena zahájili členové souboru slavnostním večerem o J. K. Tylovi, na němž J. Krček, kterému ještě není 17 roků, uvedl s komorním orchestrem část scénické hudby, kterou napsal ke hře Tvrdohlavá žena. Potom dramaturg souboru s. Bašta seznámil členy souboru s životem a dílem J. K. Tyla. Herec souboru s. Huml četl Tylovy básně a dopisy. — Byl to opravdu velmi pěkný večer, kterým soubor ZK Tužkař důstojně zahájil svůj vstup do Tylova roku.

M. Veselá, dopisovatelka

*

STRAKONICKÝ DUDÁK V ŠUMPERKU

Dramatický soubor ZK ZPP v Šumperku sehrál ve dnech 25. a 26. února v režii Josefa Pasovského národní báchoru J. K. Tyla Strakonický dudák. Co nás vedlo k tomu, abychom zařadili tuto velmi náročnou hru do našeho repertoáru? Především to byl Tylův jubilejní rok a dále snaha zapojit do práce naši patronátní jedenáctiletou střední školu. Prof. M. Bartošková vybrala ze VII. a

VIII. tříd „lesní panny“ a nastudovala tance, děti z III. třídy zahrály Kalafunovy děti. Nadšení, s nímž žáci a žákyně hru studovali, nemělo mezí. Monology Rosavy a Lesany znala všechna děvčata z paměti a o přestávkách často znělo z tříd „moci tvouj uchvácená, právu tvém pokořená stojím, paní, před tebou“. A Kalafunovy děti znaly opět roli svého táty. Kolikrát jsme se srdečně zasmáli, když baculatá Kačenka musila starému Kalafunovi napovídat. Kroje lesních panen a divých žen si děvčata za vedení s. Bartoškové zhotovila sama. I když jsme tentokrát měli v souboru většinu začátečníků (musí se přec jednou začít), plně vyprodaná představení měla velký ohlas mezi naším publikem. Odpolední představení navštívily nejen všechny místní školy, ale i žáci venkovských škol přijeli se svými učiteli zhlédnout toto nesmrtelné Tylovo dílo. Po posledním představení bylo vidět mnohou tvářičku nějak posmutnělou. To proto, že skončila pohádka — a tu mi s. J. Mazáč přinesl básničku, v níž dal i on průchod svému stesku. Končí takto:

*Dohráno. Odešli. I mně masku vzali.
Kdesi se ukryla píseň Dorotčina
a dudy Švandovy neslyšet ani
z dále ...
Všude jen mráкотná tišina dřímá.*

*Dohráno. Umlkla slova Kajetána
Tyla.*

*Půlnoc se překlání do nového dne.
Do tvých dud, Švando, zpěvy vdechla
víla.
A nám Tyl zas lásku do srdcí. A ta již
nezhasne.*

—jý—

*

CO SE NÁM ZALÍBIL

Nám, lidovým autorům, se zalíbila zpráva v únorovém čísle Ochotnického divadla, že soubory žižkovské osvětové besedy uvedly a uvedou řadu her (pohádek i jiných) žižkovských autorů. Chci však při té příležitosti poznamenat, že tytéž soubory uvádějí i hry, které jsou současně na repertoáru pražských profesionálních divadel, což nesvědčí o velké dramaturgické průbojnosti. Uváděním her lidových autorů však dokazují, že přece jenom ve své dramaturgické cestě nechtějí jít starými vyslapanými cestičkami, že hledají, pídí, shánějí — a to je potěšující a tak to má být. My lidové autoři zase pídíme a hledáme soubor, který by měl zájem na uvádění našich věcí. Měla by se zavést nějaká instituce, která by mohla ve větším než okresním měřítku těmto dvěma hledajícím stranám pomoci, aby se navzájem našly!

J. Geringer

*

ZASLOUŽILÝ OCHOTNÍK.

Věren ochotnickému hnutí zůstává ve svých šedesáti letech v Kralupech n. Vlt. Vilém Horák. Za 35 let své bohaté ochotnické činnosti vytvořil nespočetné množství postav v čino-



V. Horák (DO Kralupy n. Vlt.) jako kupec-žid v dramatisaci Haškova Švejka

hrách, operetách i pohádkách. Vzpomíná si živě nejen na velké charakterní role, ale i na své drobné figurky v komparsu. Se zvláštní radostí nám vyprávěl o své účasti v představení Kvapilovy hry Obilka, v níž s ochotníky hostoval Eduard Kohout. I když mu dnes už zdraví jak se patří neslouží, přece se ještě ochotnické činnosti nemíní vzdát. Spolu se všemi kralupskými ochotníky přejeme mu hodně zdraví!

V. G.

*

DOBRA DRAMATURGIE

Lidová scéna ZK místního hospodářství v Kralovicích sehrála počátkem tohoto roku hru Ivana Štodoly „Čaj u pana senátora“. Tato hra našeho slovenského spisovatele je pěknou, jemnou satirou na politické a společenské poměry za prvé republiky. Dává nahlédnouti do prostředí malého města a jeho obyvatel, kteří v předvolebním boji používají různých intrik, aby dosáhli kariéry. Velmi pěkně kreslené postavy, vtipné dialogy a snadné scénické provedení činí hru vhodnou i pro zájezdy. V režii K. Slunečka vytvořil hlavní postavu majitele pohřebního ústavu, později senátora Bartoloměje Slivku — J. Vodička. Pro letošní soutěž vybrala si Lidová scéna v Kralovicích hru Františka Spitzera „Tovaryš Martin“, kterou v úpravě Fr. Kubra vydalo ústředí kulturně propagačního oddělení ÚRO. Je jednou z mála historických her, ve kterých hlavním hrdinou je prostý, neznámý člověk-dělník. Kožešnický tovaryš Martin

miluje svou práci, chce se stát mistrem, aby mohl vychovávat učedníky a svou práci přispívat společnosti, ale stávající řád a konkurenční záští způsobí, že není přijat ve schůzi cechu za mistra pro nemanželský původ své manželky. Martin však stále pokorně věří, že se domůže spravedlnosti. Až teprve tvrdá skutečnost ho přesvědčí o opaku. Z pokorného Martina se stává bojovník, který už nyní ví, že jenom lepší, spravedlivější řád, který jednou přijde, dopomůže k právu jemu i celé jeho společenské třídě. Autor hry Fr. Spitzer, známý bojovník za dělnická práva, jasně viděl, že jenom socialistická společnost zaručí lidem právo na práci a poskytne člověku všechny prostředky, aby jeho práce prospívala celé společnosti a nejen zisku jednotlivců.

-ok-

*

V Tatenici divadelní ochotníci oživují svou činnost. V únoru nastudovali Tylova „Pražského flamendra“ (soubor jednoty Svazu protifašistických bojovníků) a začátkem března sehrál soubor osvětové besedy dramatisaci Balzacova románu „Eugenie Grandetová“. Obě představení byla přihlášena do soutěže LUT.

*

Drobné starosti dnešních dní dali s manželskou dvojicí Pavla a Věry železnobrodským divákům prožít M. Kopál a L. Krulišová — členové souboru „Tyl“ místní osvětové besedy. Podařilo se jim po celý večer zaujmout a dobře pobavit diváky v hudební komedii Tesařové a Radoka „Stalo se v dešti“ — a to jistě nebyl snadný úkol, uvažujeme-li, že v celovečerní komedii vystupují jen dva herci.

*

NĚMECKÝ SOUBOR HRAJE GOLDONIHO

J. Pokorný říká ve svém úvodu k I. svazku českého překladu „Komedií“, že Goldoni je rozený optimista s bytostnou láskou a vírou v život. Němečtí soudruzi ze souboru ZK Hnědouhelných dolů a briketáren v Sokolově uvedli jeho známou komedii „Sluha dvou pánů“, ale ještě se jim nepodařilo, přes všechnu snahu, zmíněný charakteristický znak Goldoniho komedií vyhmátnout, jejich představení postrádalo lehkost a málo využívalo skvělé situační komiky textu. Nejlepší byl s. Reichenauer v titulní roli, dále I. Schug v dr. Lombardim (v českém znění Palmiro Palmare). Nemělo by valné ceny ro-

VŠEM NAŠIM ČTENÁŘŮM

Po veliké námaze a na četné žádosti se nám podařilo od tohoto čísla podstatně zvýšit náklad našeho Ochotnického divadla. Obrácíme se na všechny své věrné čtenáře s prosbou: Upozorněte ochotníky na možnost znovu si objednat časopis! Jestliže se domníváte, že je to dobrý časopis a pomáhá nám, upozorněte na něj a pomozte ho rozšiřovat, zvláště na vesnici! Objednávky na časopis znovu musí přijmout každý poštovní úřad i poštovní doručovatel. Děkujeme vám.

Redakce

zebírat zde chyby ostatních výkonů — jedno je cennější: i v této nedokonalé podobě má představení svou cenu a smysl, a to nejen pro hrající. Diváci se dobře a vkusně pobavili, a to na příklad i taková návštěvnice, které představení úryvkovitě překládá její manžel, protože němčině nerozuměla. A jak teprve potěšíme všechny své diváky, až pokročíme dále na cestě za stále lepšími a realističtějšími uměleckými výkony! Proto stojí za to dělat.

J. Makrot, dopisovatel

★

OHLAS ČLÁNKU

Se značným ohlasem se setkal úvodník k 1. číslu letošního ročníku našeho časopisu, nazvaný „V duchu Tylové“. Polovina lidí v souborech, s nimiž jsme hovořili a kteří nám napsali, pozastavuje se nad tím, že je dneska ještě vůbec možno pracovat v tak špatných poměrech. Tak na př. J. Zemánek z Přerova nám píše mimo jiné: „Článek působil na mne otřesně... Co dělá v obci MNV, jeho kulturní referent, co okresní osvětový inspektor, místní organizace strany? Nikdo nepohnul ani prstem?!... Budiž článek výstrahou, jak se už nesmí kultura dělat, nikoli vzorem všem ochotníkům, kteří fňukají.“ — Druhá polovina lidí zatoužila po přečtení pomoci. Rozkošný dopis nám napsal ho-lič Ant. Fanta z Veltrus, vyžádal si adresu, že jim chce poslat nějaké vlásenkářské potřeby do výbavy a že jim sám zdarma po stránce maskérské vypraví jejich představení. — Právě ochotnické srdce, čisté a obětavé. — Je ovšem fakt, že dnes již nejsme odkázáni na almužny. Je ovšem fakt, že článek byl uveřejněn hlavně proto, aby byl varovným prstem, odstrašujícím příkladem všem činitelům, kteří místo podpory lidové tvořivosti ještě mnohde nad ochotníky mávnou rukou. Máme radost, že jste četli a leckde i vášnivě debatovali. Proto se články píší.

Redakce

★

SOUTĚŽ

NA NOVÁ DÍLA DRAMATICKÉ TVORBY

Slovenský dom ľudovej umeleckej tvorivosti v Bratislave vypsál novou soutěž na divadelní hry pro děti a mládež, dále na hry se zpěvy a tanci, operetní libreta a práce z oblasti malých jevištních forem. Dobře dotované soutěže se může zúčastnit každý československý občan, její uzávěrka je 1. listopadu. Zmíněná instituce zašle každému zájemci na požádání podrobné propozice soutěže.

★

Ochotníci v Srbech (okres Blovice) pochopili, že není správné, aby představení, na které bylo vynaloženo tolik práce a času, se hrálo jednou či dvakrát pouze v sídle souboru. Přes všechny potíže, především dopravní, zajiždějí srbsští ochotníci s nastudovanou hrou do obcí v okrese. Bylo by jen třeba, aby se u svých spoluobčanů setkávali s větším pochopením a hlavně — s konkrétní spoluprací a pomocí.



J. Šalda jako Tulák v Kvapilově Princezně Pampelišce

BLAHOPŘÁNÍ

V této divadelní sezóně se dožívá sedmdesátí let vysokomýtský ochotník Josef Šalda, který za 27 let své činnosti ve Vysokém Mýtě vytvořil na 60 postav s velikým talentem a příkladnou poctivostí. Soubor vzpomíná zvláště jeho „libušského jemnostpána“, faráře Hory, Vojnara, Bobše i Kopeckého, Sigelia i dr. Kolenatého, Otce z Čapkovy Matky a j. Josef Šalda se dožívá sedmdesátky v plné svěžesti, takže nejen vysokomýtská, ale my všichni ochotníci mu můžeme neformálně popřát ještě desítky dalších úspěchů v činorodé práci v ochotnickém hnutí.

★

Divadlo osvětové besedy v Českých Budějovicích sehrálo klasičtější francouzskou frašku „Mistr Pleticha“, která pochází z 15. století.

★

V Hrabové (okres Zábřeh) si vede dobře divadelní soubor Vesnička. Je tomu tak především zásluhou ředitele školy Antonína Vrtka, který jako režisér s třinácti mladými nadšenci učinil krok vpřed po dlouholeté přestávce.

★

V Červené Vodě na Zábřežsku sehráli žáci národní školy v rámci dětské soutěže LUT divadelní hru Karla Dittlera „Sůl nad zlato“.

★

JAK DÁL — CHÝNOVÁCI?

Deset kilometrů od Tábora leží malé městečko Chýnov, které se může pochlubit bohatou ochotnickou tradicí, sahající až do roku 1869. V dřívějších dobách hráli chýnovští ochotníci v malém sále na radnici, ale před desíti lety využili příležitosti, kdy se stavěl nový kulturní dům, a spolu s ostatními korporacemi přispěli značnou částkou, kterou získali z různých představení, na pořízení a vybavení jeviště, které je dnes jedno z nejlepších na tábořském okrese. Přesto, že mají chýnovští ochotníci nejlepší předpoklady zdárně se rozvíjet, vypadá skutečnost zcela jinak. Soubor, zapojený na OB, čítá sotva 10 členů (a i z těch někteří hrají jen

podle nálady), což je tuze málo na takové městečko, jako je Chýnov, které bylo vždy hrdé na své ochotníky. V samotném Chýnově bylo kdysi asi 5 souborů, které mezi sebou soutěžily. Později se soubory sloučily v jeden celek, který vytvářel hodnotná divadelní představení. Dnes nelze mluvit v souboru o nějakém dramaturgickém plánu, protože soubor postrádá režiséry, dramaturga, herce i technický personál. Jistě se lze divit, jak je možné, že mezi dvanácti sty obyvateli, kolik asi Chýnov čítá, nelze postavit jeden větší soubor. Všechny organizace, které v Chýnově jsou, ať je to KSČ, DSO Sokol, ČSM, SČSP, Výbor žen, požárníci, učitelé i MNV, byly několikrát požádány o pomoc v náboru do divadelního souboru, ovšem bezvýsledně. Žádný nemá čas. Kde jste, vy starší, dobří ochotníci, kteří jste pozvedli slávu chýnovských ochotníků? Kde je ta vaše hrdost a nadšení, se kterým jste vlastní poctivou prací vybudovali všechno to, co dnes takřka leží ladem? Říká se, že kdo jednou přivoní k ochotnické práci, že jí zůstane věrný. Kde je tedy ta vaše věrnost a láska, se kterou se dnes otáčíte zády k tomu, co vás stálo tolik námahy, dřiny i sebeobětování? Proč právě vy nepomáháte souboru, který opravdu potřebuje zkušené spolupracovníky, se kterými by bylo možno obnovit slávu chýnovských ochotníků? Že je o divadlo v Chýnově zájem, svědčí plný sál při každém divadelním představení. Či vám nezáleží na tom, jaká je a bude vaše vlastní obec? Voláme vás, přátelé, soudružky a soudruzi, členové MNV, KSČ, DSO Sokol a ostatních organizací, starí i mladí — nedopusťte — aby se rozpadl jeden z nejstarších ochotnických souborů na tábořském okrese!

★

VÍCE POESIE NA ČESKÉ SCÉNY

Scénické provedení balad Erbenovy Kytice v pražském divadle Na Slupi znovu jasně dokázalo, oč je ochuzován náš repertoár opomíjením inscenací zdramatisovaných básnických pásem. Pravda, není to lehká záležitost, divadlo poesie klade vysoké nároky jak na režiséra, tak i na herce, kteří musí překonávat deklamační svody básní, ale právě na scénickém provedení se mohou dobat emocionálního jádra divadla a vypracovat se k vyšší kultuře jevištní řeči. To se projevilo i na slupském představení, kde režisér vybral pro svou inscenaci sedm nejdramatičtějších balad sbírky, které uvedl básní úvodní „Zemřela matka“ a spojil hudebními vložkami z díla Ant. Dvořáka a Zd. Fibicha. Nemohu zde pro nedostatek místa rozebírat provedení, ale je třeba říci, že znamená především velký přínos dramaturgický, navazující na někdejší slavné tradice tohoto divadla. Doufáme, že nezůstane ojedinelým. Soubor ZK Lidové demokracie, který Kytici nastudoval, má dobré možnosti vytvořit v Praze divadlo poesie, kterého by zde bylo tolik třeba. Přejeme souboru v čele s režisé-

rem P. Ciprou a J. Stránskou i E. Kavanovou mnoho úspěchů v dalších dramatických básnických pásmech.

J. D.

*

DĚLÁME MALÉ FORMY

Divadelní soubor ZK SIGMA v Hranicích zařazuje pravidelně do svých plánů recitační večery, estrády a jednoaktovky. Jimi pak převážně vyplňuje programovou část t. zv. kulturních čtvrtek, které si již v Hranicích získaly oblibu obecnosti. Mimo jiné má tato činnost tu výhodu, že se do souboru hlásí stále noví lidé. Tak v poslední době jsme na večerech recitací a monologů slyšeli verše Sovy, Seiferta, Villona, Kiplinga, Ščipačeva, Šrámka, z Gorkého Vassy Železnovovy dialog Vassy s Rašel, monolog Kateřiny ze Shakespearova Zkrocení zlé ženy a j. Na březnu byl připraven večer aktových her s tímto programem: Pětivokého Večer u dona Juana, Čechovův Medvěd,

Maltzův Nejšťastnější člověk na světě a scénka K. Jakuba — K. Texela Svátba s mrtvolou. Po dosavadních zkušenostech bude divadelní soubor pracovat dál i na tomto opomíjeném úseku jevištní práce, aby byl kdykoliv s to připravit úderku k brigádnickému vystoupení, k zájezdu na patronátní JZD a pod. Malé jevištní formy jsou nezbytnou programovou složkou každého repertoáru a nemělo by být ani jediného souboru, který by je pravidelně nezařazoval do svého dramaturgického plánu.

C. Bláha, dopisovatel

*

Koncem ledna se udal v Lovosicích významný čin: na schůzi v Domě osvěty se po prvé sešli členové dvou místních ochotnických souborů — ZK ČSD a ZK Olejny, aby zahájili společně intensivnější práci v novém celku — divadelním souboru Domu osvěty. Sloučením obou souborů v jeden se nebudou třístit síly a vzniknou

podmínky pro inscenace obtížnějších her. Nový soubor chystá pro první pololetí letošního roku Stehlíkovo „Vysoké letní nebe“, Tylovu „Paní Marjánku“ a Stroupežnického „Naše furianty“.

*

Kulturní úderka Domu osvěty v Nové Pace se velmi aktivně zúčastnila výročních členských schůzí JZD v okrese. Skoro všechna jednotná zemědělská družstva se obrátila na vedení Domu osvěty, aby úderka svým pořadem obohatila tak významnou událost v životě družstva.

*

Studující jedenáctiletky v Holicích se přihlásily do soutěže LUT divadelní hrou H. Ch. Andersena „Sněhová královna“, kterou po prvé se hráli k Mezinárodnímu dni žen. K přípravě hry využili studenti i učitelé především pololetních prázdnin, které strávili v zimním rekreačním středisku Rokytnici.



TŘÍSKY

ně vyvíjí: existuje tu soubor Červeného kříže, požárníků, osvětové besedy a ČSM. Když se ale mikroskopem podíváte na ten bujný rozkvet, seznáte, že v přestrojení pod různými hlavičkami hrají stále stejní ochotníci. Klíč k řešení této hádanky zvonokoso-kocourkovského problému je jednoduchý: hraje se v jednom sále, Červenému kříži patří reflektory, ČSM ličidla, požárníkům závěsy — a mezi těmito, navzájem na sebe nevražícími složkami, bruslí ochotnický soubor s jedinou snahou: hrát. A tak si myslíme, že by jim tato snaha mohla být umožněna dohodou příslušných činitelů, aniž by se ochotníci museli ze dne na den měnit jak chameleon.



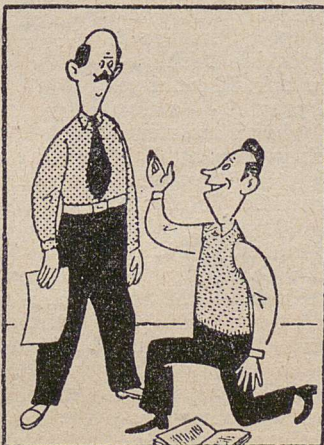
OBĚD U KRITIKA

— Jak ti chutná nadívaná paprika?
— Nehledě k několika menším chybám, lze dílo vcelku považovat za kladný přínos...

Z MAĎARSKÉHO HUMORU



První zkouška:
— Miluji vás,...



Čtvrtá zkouška:
— Nemohu bez vás žít...



Devátá zkouška:
— Dal bych pro vás život...



Generálka:
— A kdo jste vy, prosím vás?

HRAJEME NA VESNICI

Ladislav Bublík:

HOROUČÍ LÁSKA

Drama o 4 dějstvích, 13 mužů, 3 ženy,
3 dekorace

V roce 1920 se vracela řada vojáků z Ruska. Mezi nimi se vrátilo do rodné obce Luzné na československo-polských hranicích i Lojza Pěgřimek. Lojza se na vlastní oči přesvědčil, co pro člověka znamená vláda sovětů a proto se snaží zabránit dopravě válečného materiálu do Polska, které se účastní intervence proti Sovětskému svazu. Reakční vláda korumpuje polské i české občany Slezska, vyvolává národnostní různice a snaží se všemožně, aby zbraně proti Sovětskému svazu přešly přes hranice.

Pěgřimka očekává žena Dora, Polka, dcera šovinisty Dombrovského. Dombrovský se snaží získat dceru na svou stranu, nenávidí zeté — bolševika, a je hrdý na to, že jeho syn bojuje v intervenční armádě proti sovětům. Bratra Lojzova, Rudolfa, zkorumpovali místem výpravčího. Rudolf je ochoten dělat to, „z čeho pokape“. A kromě toho se příliš neraduje z návratu bratra, protože se mu zalíbila Dorka a chtěl by ji získat pro sebe, i proto, že bratr-bolševik ohrožuje jeho kariéru. Nevrací se tedy Lojza do prostředí, které by mu ulehčilo jeho práci, naopak, musí se prokousávat i pomluvami, které naválili na Doru a Rudolfa, musí překonávat Dořin strach o něho i její lásku k otci, nerozhodnost a bázeň z převratných událostí.

Nenadále přichází Lojzovi pomocník, který otvírá oči Dorce i těm prostým lidem, kteří nemohli uvěřit, že pomáhají-li interventům, bojují proti sobě samým. Z intervenční války vrací se Stašek Dombrovský — otcova pýcha — bez nohy. A přináší zároveň zprávu, že jeho kamarád, syn vlakvedoucího Pjontka, padl. Pjontek nemůže pochopit tuto otřesnou ránu, Dombrovský vidí, že se jeho fronta řítí, už nestojí proti němu jen Lojza, je proti němu vlastní syn i Pjontek. Všichni jsou rozhodnuti nepustit ani jeden vagon arsenálu proti sovětům. Dombrovský namíří pistolí proti Lojzovi, rána však zasáhne Pjontka.

A Dora odsoudí otce, který zradil svou rodinu i Polsko. Veliká, horoucí láska vítězí. Láska k vlasti a k Sovětskému svazu, v němž vidí prostí lidé, Češi i Poláci, svou světlou budoucnost.

S velkou, horoucí láskou je napsána i tato hra. Lidé v ní jsou živí, prožívají pestré životní osudy, v nejtěžších situacích dovedou jít přímo a neztrácejí víru v lepší zítřek.

V letošním roce, kdy oslavujeme 35. výročí založení Komunistické strany Československa, bude tato hra velkým přínosem pro dramaturgii ochotnických souborů. Objednávejte ji v Čs. divadelním a literárním jednatelství, Praha I, Celetná 25. Cena výtisku 10 Kčs. V. Sochorovská

KNIHY PRO NÁS

NA POMOC

POHYBOVÉ TECHNIKE

Je mnoho výrazových prostředků herce. Některé z nich ovládáme lépe, některé málo. K těm druhým patří jevištní pohyb. V našich souborech jej podceňujeme nebo si neuvědomujeme jeho veliký význam. A přece pohybová technika může herci výrazně pomáhat vytvořit pravdivou postavu, dokreslit charakter člověka, kterého na jevišti ztělesňujeme. Pořádáme v souborech nejrozličnější školení, ale pokud se týče hereckých výrazových prostředků, omezujeme se výhradně na školení jevištní mluvy. Přes toto chvályhodné úsilí stále ještě jen vzácně slyšíme z našich jevišť takovou řeč, jakou bychom si přáli. A což teprve jevištní pohyb, kterému jsme nevěnovali ani pozornost, natož úmysl školit se!

V minulých týdnech nám ORBIS vydal příručku prof. Jarmily Kröschlové ZÁKLADY POHYBOVÉ PRŮPRAVY TANEČNÍKA A HERCE. Stane se nezbytným pomocníkem každého souboru, který se nechce spokojit se současným stavem pohybové kultury svých herců; každého souboru, který chce školením udělat další krůček na cestě k uměleckému mistrovství.

Příkladáme školení pohybové herecké přípravy velkou důležitostí, protože se v oblasti pohybové techniky dopouštíme základních chyb. Kolik herců nám po jevišti nejevištně kráčí, místo živých gest vidíme nepřirozené, nejisté pohyby, které samy o sobě už nedovolí divákovi, aby uvěřil pravdivosti postavy. Zamysleme se trochu nad svými minulými postavami. Neochuzovali jsme je pohybově? Neomezovali jsme se v nich na několik tradičních pohybů? Zvláště velké ženské postavy, jako je Klásková, Voršila, Kordula, nebo Moliérova Dorina a Tondička trpí v našem provedení pravidelně tím, čemu říkáme pohybový schematismus. Jejich představitelky se marně snaží pohybově vyjádřit bohatství těchto postav stereotypním pohybem paží v bok, které je vystřídáno rozhozením rukama a opět v bok. K tomu se ještě občas zahrozí pravicí — a tím jsou pravidelně pohybové možnosti našich představitelky vyčerpány. Jak je to chudinké! Jak stejné a všední jsou pak všechny ty naše Voršily a Korduly, pokud se jejich pohybového výrazu týče! A co Madlenky, Terezky, Dorotky? Ty si mohou ukroutit konečky copů i zástěrek. — Mladé adepty herectví vidíme pravidelně kráčet po jevišti s rukama klátícíma se podél těla — ba co huře, v kapsách. Jak neradi hrají někteří ochotníci v dobových kostýmech jen proto, že v nich nejsou samospasitelné kapsy. Hledají si tedy náhradu — bývá to nejčastěji vesta, za kterou zaboří palce a s čouhajícími prsty buď

bubnují o vestu, či pro změnu zavírají a rozvírají čtyři zbylé prsty. Místo graciálních úklonů a poklon, přímo charakteristických pro určité společenské formace, vidíme toporné předklony s nepřirozeně vystrčenou jednou nohou vpřed.

Jako diváci ochotnických představení jsme často vyrušeni ze své snahy plně uvěřit všemu na jevišti právě nevěrohodným pohybem. Velmi často tím, čemu říkáme pohyb narežirovaný, to znamená takový, který režisér herci předvedl, on jej poslušně opakuje, ale působí na nás jako loutka, již kdosi vládne rukama a nohama. Jindy zase podvědomě cítíme, že určitá situace na jevišti přímo volá po výrazném pohybu, který by podtrhl výraznou myšlenku — ale čekáme marně.

Známe často se opakující otázku, kterou na zkouškách slyšíme nejen od začátečníků: „Co mám dělat s rukama?“ nebo: „Dej mi sem židli s opěradlem, abych měl s čím hrát.“ — Zkušený režisér ovšem herci rekvisitami pomáhá, ale jsou situace, kdy rekvisita není na místě a pohybová neschopnost herce se objeví v celé své nahotě.

Zamysleme se v souboru nad chybami, které vyvěrají z nedostatečného ovládnutí nebo podceňování pohybové techniky. A zamysleme se nad cennou knihou J. Kröschlové a nad tím, jak jí využít. Doporučujeme souborům, aby hledaly ve svém okolí člověka, který má již s pohybovou technikou nějaké zkušenosti (na př. v tanečním souboru). Ať knížku důkladně prostuduje a sám projde všechna doporučená průpravná cvičení. Ať pak po důkladné přípravě přistoupí v souboru ke kursu, k pravidelným cvičením na základě průkopnického díla Kröschlové. Bude to velká práce, ale budete-li ji dělat poctivě, přinese brzy ovoce. Spojte k uskutečnění takového kursu několik souborů dohromady! Nelitujte námahy! Přejeme vám i sobě, abychom po absolvování takového kursu viděli na ochotnických scénách i pohybově zdravé a krásné lidi. V. S.

SEJDEME SE PŘI PREMIÉRE?

Jak už jistě všichni víte, vychází v nakladatelství ORBIS, které vydává také náš časopis, knižní edice HRÝ LIDOVÉHO JEVIŠTĚ. Jsou to laciné svazčky her, které tvoří nebo by měly tvořit živou součást našeho ochotnického repertoáru. Jako 18. svazek edice vyšla hra J. K. Tyla „Chudý kejklíř aneb Noční navštívení“. Tato kdysi velmi často, dnes však jen výjimečně hraná Tylova hra je dramatickým „obrazem českého života před rokem 1848“. Ukazuje, jak se svět umění nikdy nemůže smířit s mamonem a lakotou, kritizuje zpátečnictví měšťáckého světa a bo-

juje proti národnímu i sociálnímu útisku českého lidu. Vedle komparsu vystupuje ve hře, kterou mohou inscenovat ovšem jen větší soubory, 12 mužů a 5 žen.

Po veselohře J. Jurandota „Taková už je doba“ vychází v edici HRY LI-DOVÉHO JEVIŠTĚ další polská komedie, kterou už řada našich souborů s velkým úspěchem uvedla. Autoři „Svátku pana ředitele“ — Z. Skowroński a J. Slotwiński napsali

tu hru o despotickém řediteli továrny. Prudkou satirou a řadou neodolatelných komických zápletek zaútočili na některé nežádoucí zjevy našeho soudobého života, vysmáli se kariérismu a strejčkování, příživníkům v rouše vedoucích činitelů, kteří zastírají svou neschopnost pustými frázemi. Hra vyšla v naší edici jako její 19. svazek, hraje ji ve dvou jednoduchých scénkách (interiérech) 10 mužů a 5 žen.

Ing. arch. M. Kouřil

Krátký kurs o vývoji divadelní budovy

IV.

HUMANISTICKÝ DIVADELNÍ PROSTOR

Předzvěsti nové epochy rozvoje lidského myšlení a vědění, spojené s předtuchou velkých změn ve výrobních vztazích, rostoucí dělba práce a význam měst, i velké objevy zámořských zemí, jejichž kořist obohatila zakladatele kolonialismu, to vše připravovalo nové podmínky pro vývoj divadla, jeho prostoru a budovy. Souběžně s rozvojem mysterijního církevního divadelního umění, v němž jako nejvyspělejší technické prosluli Florentinové, rostou počátky divadla šlechtických dvorů a lidových slavností, jež pak vyústí v budoucnou v renaissanční reformu. V této stati si všimneme těch proudů a zjevů, jež připravovaly cestu Serliovi, Palladiovi, Alleotimu a Pozzovi a po nich Furtenbachovi, dovršitelé vývoje budovy a techniky v základních principech. Proto tento oddíl je úvodem k trojdílnému obrazu vývoje, z něhož vyšla jako výsledek — až do dnešní doby dožívající — divadelní budova s kukátkovým divadelním prostorem.

Humanistický filosofický názor, usilující o vzkříšení antického života a jeho kultury, vedl mnoho vzdělanců k myšlence obnovení antického divadla. Roku 1472 pořádá profesor římské akademie Pomponius Leatus prvá představení Terentiových a Plautových her. Je v tom výraz snahy humanistických vzdělanců přiblížit se ve všem stylu antického života. Tato snaha však byla uskutečňována anebo skreslována tak, jak si tehdejší lidé představovali antický život. Antické divadlo bylo známo pramálo, zůstalo jen několik málo textů her a zpráva o divadelní budově, kterou uložil hellenistický architekt Vitruvius do svých statí o stavbách a architektuře. Tento spis však byl znám až později, vyšel teprve v roce 1550. Proto první názory humanistů o antické divadelní budově byly volnou představou podle textů her a nejasných literárních zpráv.

K této filosofické (přesněji řečeno filologické) větvi divadla (poněvadž zájem o ně vyvěrá více ze zájmu o jazyk než o myšlenky a obsah her) druží se větve další, vznikající na šlechtickém dvoře jako optický a dramatický doprovod slavností a hostin. Zde se postupně uplatňovalo vše, co přinesla tehdejší doba jako novum ve výtvarném umění. Zvláště umění perspektivy, tak blízké potřebám jevištní scénické iluze, dalo podnět k technickým změnám v pozdější době, jež dotvořily budovu divadelní a prostor. Avšak též všechny další prostředky: kostymnictví v bohatě vypravených baletech ať už scénických či užitých k zpestření hostin (jak se tu odráží vzpomínka na rozmařilé hostiny římských zbohatlých propuštěnců); sestavy bohatě zdobených figur moralit a alegorií, které lichoťly mocným vladařům, v nichž se odrážela velikost sochařského umění té doby, a slavnostní průvody, oslavující panovníka při jeho vjezdu do města, tolik podobné ve svém úmyslu otrokářským průvodům starověkých despotů, jimiž se tehdy jako v této době dokazoval mimořádný původ osoby panovníka.

Další třída vznikající renaissanční společnosti nezůstává pozadu: měšťané bohatnoucí z rozvíjejícího se obchodu, těžící z hospodářského prospěchu nově objevených zámořských krajů Kolumbovy Ameriky (1492) též formují své divadlo — divadlo souseďské, jak nejobvykleji bývá nazýváno — v němž si po svém přetvářejí divadlo filosofů i nádhru šlechtického divadla. Snad nejznámější příklad pro to je norimberské Sachsovo divadlo mistrů pěvců. Právem můžeme v této formě spatřovati základ divadelního ochotnictví, spolu s francouzskými společnostmi Basoche, i když tyto formy současně svým vývojem dávají vznik profesionálnímu divadelnímu společenství. Tento vztah ochotnictví a profesionalismu v divadelnictví a neznatelnost a nepřesnost dělící hranice mezi oběma „typy“ již od této doby dává nápoděd, že rozdělování divadelnictví podle ní není správné a ve většině případů nemožné.

Konečně se v téže době rodí čtvrtý proud divadelního vývoje, lidový, navazující na divadlo volného divadelního prostoru, jak jsme ho poznali v předešlé stati. Rodí se v tradici antického mimu, uchovávaného kočovnými společnostmi, avšak v nové formě národní, v jazyce lidu umění comedie dell'arte v Itálii, společností vzpomenuťých již Basoche ve Francii, slavné družiny Lope de Ruedy ve Španělsku; u nás v Čechách působením žáků a mistrů uni-

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ VLADIMÍR SEMRÁD

ANNO (z latiny) čti anó — roku, anno 1542 — roku 1542 atd.

ANTITHESE (z řečtiny) — protiklad, postavení dvou vzájemně si odporujících představ vedle sebe

ANTHOLOGIE (z řečtiny) — sbírka květů, výbor básní, uměleckých děl

ANTAGONISTA (z řečtiny) — protivník

ANOMALIE (z řečtiny) — nestejnoměrnost, úchylnka od přírodního nebo uměleckého zákona, nepravdivost

ANTICKÝ — čti antický — starověký, ze starého Řecka nebo Říma

À PARTE (z francouzštiny) čti à part — mluvíti na scéně „stranou“, to jest hlasitě vyjadřovat vlastní myšlenky tak, aby je partner „jako“ neslyšel. Tyto myšlenky mají pomáhat k osvětlení děje, charakterů, i vztahů postav. V moderním dramatu se řečí stranou již neuzívá

APANÁŽ (z francouzského apanage) — obytné, roční důchod členů panovníckých a šlechtických rodin

APARTEMENT (z francouzštiny) čti apartmá — byt

APATIE, APATICKÝ (z řečtiny) — čti apatyje — netečnost, lhostejnost

APEL, APELOVATI (z francouzštiny) — výzva, odvolati se

APERCEPCE (z latiny) — osvojování představ, vnímání

APERÇU (z francouzštiny) — čti apersy — duchaplný nápad, postřeh, myšlenka, stručně vyslovená

APLAUS (z latiny) — potlesk. Za časů římského divadla obecnstvo mávalo při souhlase a nadšení s hercovým výkonem cípem tog. Později pak kusem látky, který byl k tomuto účelu obecnstvu rozdáván. Časem se pak z toho vyvinul potlesk. Nejdříve se tleskalo pěstí o dlaň

APLÉGR (z němčiny) — vulgární výraz pro potomka

APLIKACE (z latiny) — přizpůsobení, užití, přenesení (na příklad metody jedné vědy do jiného vědního oboru)

APODIKTICKÝ (z řečtiny) čti apodyktycký — naprosto jistý, nepochybný

APOKALYPSA (z řečtiny) — zjevení (na př. sv. Jana) — to jest mítí vidění, šreji: hrůzné představy, sny atd.

APOKRYF (z řečtiny) — nepravý spis biblický. Do původních knih bible byly později vpisovány další části — apokryfy

APOLOGIE (z řečtiny) obrana — na příklad českého jazyka, evangelické víry atd.

APOSTROFA (z řečtiny) — přímé oslovení nepřítomné osoby nebo věci

APOTHEOSA (z řečtiny) čti apotheóza — uctívání lidí jako bohů, zbožnění, nadšená oslava

versity vznikají lidové hry typu Komédie o Honzíčkovi a Františce, jejíž známost v Lidové suítě obnovilo divadlo D 39. V nich je obsah, odrážející v té době známé literární thema, zpracován anonymním autorem v české řeči, obohacen o výrazové prostředky lidového umění pramenící z tance, zpěvu, přednášečství a odrážející radost i vzor bezohledně vykořisťované lidové vrstvy národa. Rodí se nová doba, formuje se společenský zvrát, připravuje se hluboká proměna hospodářských vztahů, jež podlamuje a podlomí trvání feudální společnosti. O všech hrdinech jménem známých i neznámých všech oborů lidské práce i vědění a proto i o tehdejších divadelních platí Engelsova slova: „... charakteristickou jejich vlastností (hrdinů tehdejší doby — pozn. M. K.) je, že skoro všichni působí a žijí uprostřed hnutí své doby, v praktickém boji; stavějí se za tu nebo onu stranu a bojují jeden slovem a písmem, druhý mečem, třetí obojím. Odtud ona plnost a síla charakteru, jež z nich činí celé muže. Učenci bez vztahu k životu jsou výjimkou (podobně též umělci — pozn. M. K.); jsou to buď lidé druhého a třetího řádu nebo opatrní šosáci, kteří si nechtějí spálit prsty.“ (Dialektika přírody, str. 22.)

Tento stručný přehled doby dává aspoň rámcovou představu o bohatství forem tehdejšího divadla. Žádný podnět nezůstal tehdy nevyužit a bylo připuštěno novátorství a individualisace uměleckého výrazu takové, jak nikdy se dodnes neopakovalo. Bylo však též dostatek smělých mistrů (s důrazem na slově „mistrů“ v pravém slova smyslu ovládajících uměleckou techniku svého oboru), kteří ve svobodné službě ideám humanismu i společnosti tvořili svá díla. Tento bohatý, přes sto let trvající vývoj dal vyrůst vedle církevního liturgického divadla mysterií, jež dosáhlo vrcholu techniky a dožívalo své období formalismu, novému divadelnímu typu, který v XVII. století dovršili vzpomnutí již mistři kukátkového divadla.

Všimněme si divadelního prostoru výše uvedených čtyř hlavních větví humanistického divadla. Nejprve divadla filosofů, přednášečů Terentiových a Plautových her. Používám úmyslně termínu přednášečů proto, že hry nebyly v pravém slova smyslu hrány, ale čteny a k nim předváděna obsahově totožná pantomima. Dějištěm bylo improvizované podium se závěsem v pozadí a tribunou přednášeče či předčitatele; tento rámeček zasazený do prostoru hlavního sálu paláce byl divadelním prostorem vzkríšených antických her, ať to bylo v kruhu vzdělanců nebo na půdě universitní, jak dosvědčuje zpráva o představení Plautova „Chlubivého vojína“ v roce 1534; bylo hráno universitními žáky v novoměstské radnici v Praze a dokazuje, že se pěstoval i u nás tento druh divadelního umění.

Bohatým proudem se bralo divadlo šlechtických dvorů, divadlo slavností a hostin v palácích, karnevalových průvodů a slavnostních vjezdů vládců do měst. Nejprve divadelní prostor obou typů průvodů: Je to zplna využití a rozvinutí techniky mysterijního divadla na pojiždějících vozech, na nichž jsou aranžovány bohatě zpracované alegorie a morální výjevy. Jevištěm je tu pohyblivý se vůz, jak jeho formu vidíme na našem příkladu z tvorby velkého německého umělce Albrechta Dürera a na příkladu slavnostního průvodu francouzského suveréna, který ukazuje kompozici celku. Hledištěm byly ulice, náměstí, okna domů a improvizovaná podia-tribuny, tak jak se to za uplynulá staletí obyvatelstvo naučilo při církevních slavnostech. Podobné bylo uspořádání divadelního prostoru karnevalů, jak je známe z prvních příkladů z Říma v roce 1491 z karnevalového průvodu kardinálů; zde si dobývá místa obsah mificí satirou na osobu protivníka, jak dodnes se karnevalu v té formě využívá na celém světě.

Zvláštní pozornosti však zasluhuje ta část umělecké divadelní tvorby, jež zahrnuje morality a alegorie, mezi nimi ty, které byly předváděny v sále paláce. Zprvu improvizovaný divadelní prostor, v němž bylo ze sálu vyříznuto podium s malovaným pozadím, kolem roku 1500 po prvé ve Ferrara doplněno oponou, aby byly možné změny prostředí, a malovaným portálem od Mantegna, aby se obrazově orámoval prostor jeviště. Podobně prostor hlediště, tedy zbytek sálu, byl nejprve dělen jen sedadly v hierarchickém uspořádání (uprostřed vladař, za ním a po obvodu sálu postupně ostatní podle hodností), se postupně vyvinul v podobu, jak ji zachytil ve své reformě o sto let později Alleotti. V této divadelní formě se též po prvé použilo světelných efektů, při čemž je spojováno jméno velkého umělce Leonarda da Vinci s pravděpodobnými prvními pokusy; i když to není doloženo, zdá se možné, že tento velký výtvarník a technik, básník a hudebník, skutečně se stal novátorem divadelního umění a techniky. Usuzujeme to z několika dochovaných kreseb alegorií, z nichž jednu uvádím v obrazovém doprovodu této stati, jež vesměs vyžadují velké jevištní techniky z provádění mysterií dostatečně známé a požadují vědomě též vyspělou světelnou techniku (viz alegorii uvedenou v mé knize „O malém jevišti“, str. 121). Připomeneme-li si Leonardovu zálibu v konstruování mechanických zvířat a uvědomíme-li si možnosti, které dává divadlo v perspektivě a monumentální malbě, pochopíme, proč nejen tohoto velkého mistra, ale řadu dalších, možno říci téměř všechny mistry tehdejší doby, láká divadlo a práce pro ně.

Z těchto proudů, úměrně s růstem významu, moci a bohatství italských městských republik a úměrně s růstem moci francouzského království vyvíjí se nová divadelní budova, sloužící obecné potřebě, přístupná za úplatu a pronajímáná divadelním společenstvem. Tak se vyhraňuje divadelní prostor kukátkového charakteru, jehož tvůrce poznáme v další lekci. Všechno divadelní dění popsané doby tento přerod připravuje. Na jeho tvorbě se podíleli největší mistři velké epochy humanismu i renaissance.



GABRIELA PREISSOVÁ

GYDÁVÁ
MINISTERSTVO KULTURY

v nakladatelství Orbis, národní podnik,
Praha 12

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, Stalinova 46

Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS)

A 11274

OBSAH

Dr J. Koenigsmark: Slovo do prance .	73
S. Dolanská: Abrahamoviny Dělnického divadla v Králově Poli . . .	74
J. Opavský: Proti lokajství, velkohubosti a frázím	75
V. Sochorovská: Abychom se pobavili a s chutí pustili do práce	76
J. Beneš: Tisíc polibků a strýček z Ameriky	77
J. Beneš: Dvě ochotnické premiéry .	78
Zasloužilý umělec Stanislav Neumann: Můj Kalafuna	80
L. Šterc: O práci jednoho vesnického učitele	81
Reportáž z divadelní vesnice	82
Z dějin divadla: Antická komedie . .	84
V. Halada: Technika jevištní řeči, III. lekce	86
Dr L. Kopáčová: Bojovnice za práva a štěstí ženy	87
J. Kropáček: Kapitoly z dějin kostymu, 12. lekce	88
Z ochotnického života	89
Trisky	93
Hrajeme na vesnici	94
Knihy pro nás	94
Ing. M. Kouřil: Krátký kurs o vývoji divadelní budovy, IV	95
Náš slovníček	95

Na II. straně obálky v rubrice Náš autor portrét Magdy Matušíkové, na III. straně obálky scénografická rubrika V. Mráze

Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině března, vyšlo 14. dubna 1956

Z DIVADELNÍCH DÍLEN OCHOTNICKÉ SCÉNY

JAK V SOUTĚŽI HODNOTIT OCHOTNICKOU SCÉNU

Ing. VL. MRÁZ

Co je to vlastně práce poroty? Zhodnotit v hluboké, konstruktivní kritice řadu představení se všech hledisek a posoudit, které z nich je nejlepší. Úvahami o našich soutěžních porotách se dostáváme k ožehavému problému divadelní kritiky vůbec. O současném stavu kritiky divadelního výtvarnictví se dá napsat málo. Není. Pročítáme-li v divadelních kritikách odstavce, pojednávající o výpravě hry, zjišťujeme, že divadelní výtvarníci pracují šmahem velmi dobře a laureáti dokonce znamenitě. Ale co naplat, z těchto krátkých poznámek se mnoho nenaučíš a tak nezbyvá než se na práci porotce řádně připravit, alespoň tak pečlivě, jako bych se připravoval, kdybych dělal scénu příslušného představení. A jinak, studium literatury, zabývající se divadelním výtvarnictvím, které je ovšem velký nedostatek.

Doporučuji pro ideologickou a výtvarnou přípravu našim porotcům studii A. A. Ždanova O umění a dílo O. Zicha Estetika dramatického umění, z odborné cizí literatury (ovšem těžko dostupné) dílo H. Burris-Meyer: Scenery for the Theatre a P. Sonrel: Traité de scénographie. Pro širší přípravu pak Kadeřábkovu Perspektivu a F. Kaverina brožuru Výprava na malé scéně (spíše technického rázu). Z Kouřilovy knihy O malém jevišti pro náš účel doporučuji zvláště první theoretické kapitoly a závěrečnou stať o výtvarné činnosti. Z historie divadla zaznamenávám vedle známých dějin Blahníkových a německých Gregorových zvláště dílo F. Kranicha: Bühnentechnik der Gegenwart. V naší poznámce nemohu uvádět literaturu ve větší šíři. Je třeba si uvědomit, že odborné posouzení výtvarné scény jako uměleckého díla vyžaduje vedle talentu dlouholetou výtvarnou a výtvarně kritickou představu. To ovšem platí stejně i na př. pro posouzení hereckého výkonu. Proto není důvodu, abychom právě v úseku scénografie podceňovali odbornou přípravu.

Hodnocení výtvarné složky ochotnického divadelního představení je obtížnější než představení profesionálního. Není správné dělit divadlo na ochotnické a profesionální. Je pravda, že existuje jen divadlo dobré a špatné. Ale při hodnocení ochotnických představení je nutné přihlížet k podmínkám, v jakých představení vznikají. Domnívám se, že materiální podmínky, prostředí, ve kterém a pro koho se představení koná, stupeň organizační vyspělosti souboru, budou mít vliv na pořadí jednotlivých kritérií, podle kterých budeme představení hodnotit.

Divadelní soutěže jsou velkou školou divadelních ochotníků. Jsou také

často jedinou příležitostí, kdy je práce souboru odborně a v širokém měřítku hodnocena. Je proto nutné, aby naše poroty zaměřily část své práce na rozbor scény, vychovávaly nejen výtvarníky, ale i režiséry a pomáhaly tak odstraňovat nedostatky, které se projevují v přehlížení a podceňování výtvarné složky na jedné straně a v jejím přehodnocování až k samoúčelnosti na straně druhé.

Úkol výtvarníka je jasný. Vytvořit na jevišti dokonalé prostředí pro provedení hry. Prostředí, které pomáhá herci i režisérovi. Prostředí nevťívavé, ukázněné, dokonale vystihující atmosféru děje, prostředí, které nesmí nikdy křiklavou nápadností a formalistickou samoúčelností zastiňovat výkon herce. Prostředí prosté, promyšleně účelné, podržené básnickému záměru autora a citlivě přizpůsobené tvořivému a uměleckému pojetí režiséra. Toto je podíl, kterým výtvarník přispívá k divadelnímu představení jako k uměleckému počínu.

Pokusme se tedy s tohoto hlediska definovat některá kritéria pro práci porotce, posuzujícího výtvarnou složku představení:

Prvním kritériem bude výtvarná hodnota scény, to jest do jaké míry výtvarník tvořivě a umělecky přispěl k celkové umělecké hodnotě představení.

Druhým kritériem je účelnost a vhodnost scény jako prostředí pro danou hru.

Třetím kritériem je technické provedení scény a vliv technického chodu představení na jeho kvalitu.

Vraťme se podrobněji k těmto třem kritériím. Prvořadým hlediskem je výtvarná úroveň scény, tvůrčí vtip a původnost návrhu. V předcházejících soutěžích (i v závěrečných kolech) viděli jsme představení hraná ve vypůjčených dekoracích. Důvody byly dvojí. Někdy to byla pohodlnost souboru, jindy to byly nepřekonatelné materiální potíže. Druhý důvod lze omluvit, první těžko. V žádném případě nelze takové představení hodnotit jako úplné a byť i vypůjčené dekorace byly sebelepší, rovná se tvořivý přínos výtvarné složky nule. Je to obdobné, jako když si soubor vypůjčí režiséra nebo představitele hlavní role. Obtížnější už je to při výtvarném posouzení masek a kostymů. Mnoho souborů pracuje s profesionálními vláskáři a téměř všechny soubory jsou nuceny vypůjčovat i kostymy z půjčoven. Při hodnocení masek a kostymů je nutno si uvědomit, že výtvarník snad může ně-

kdy ovlivnit výsledek práce profesionálního maskéra, ale při výběru kostymů je velmi omezen. Mělo by se zvláště hodnotit, dovede-li soubor, který se sám líčí, vytvořit dobré masky. — Rovněž osvětlení scény a jeho výtvarná účast na celkovém obrazu scény je podmíněno danými možnostmi souboru a jeviště.

Účelnost scény a vhodnost prostředí je další hledisko, s kterého scénu posuzujeme. Scéna nesmí herci překážet, musí mu naopak pomáhat. Dívák má být tak zaujat hereckým výkonem, že nemá scénu snad ani vnímat. Scéna má být řešena tak, aby se herec pohyboval na jevišti naprosto přirozeně, nenásilně, aby vše, co potřebuje, bylo na nejhodnějších místech. Má být ideálním zařízením pro aranžmá hry. Mnozí výtvarníci si vykládají pojem realismu tak, že přenášejí na scénu skutečné prostředí až do nejmenších detailů a přepělňují jevištní prostor množstvím předmětů a věcí, které s dějem nemají nic společného. Scénický prostor nemůže být věrnou, fotografickou kopií skutečnosti, tak jako divadelní projev je jiný než projev civilní. Je možno na scéně umístit věci, které text přímo nevyžaduje, ale jen potud, pokud pomáhají přesvědčivě vykreslit žádané prostředí. Důležitým hlediskem je historická, zeměpisná a sociální věrnost scény, nábytku, rekvizit, kostymů a masky.

Třetím hlediskem je technické provedení scény a chod představení. Tím, že klademe techniku scény na poslední místo, nezlehčujeme nijak tuto složku. Naopak. Považujeme ji za základní abecedu celé divadelní činnosti, stejně jako na příklad ovládání textu, či včasné nástupy. Nemáme shovívavě přihlížet k tomu, že padají kulisy, jako by nám vadily padající vousy. Stejně nelze považovat za dobře technicky vyřešené představení, kde dvacetiminutová jednání jsou střídána hodinu trvajících představami. Při posuzování výpravy hry mějme však na mysli, že nestačí výtvarné schopnosti, píle a obětavost. Mnohé soubory mají omezené hospodářské možnosti a zde je třeba citlivě rozlišovat, co soubor mohl a byl schopen vytvořit a kde jeho hmotné možnosti končí.

Víme ze zkušenosti, že dobré hospodářské poměry souboru nezaručují dobré umělecké výsledky a viděli jsme krásná představení, plná tvořivého úsilí, provedená prostředky nejjednoduššími za nepředstavitelně obtížných okolností. A právě toto správně v soutěži ohodnotit a neublížit lidem v jejich poctivé snaze — to je náš veliký a obtížný úkol.

HUMANISTICKÝ

DIVADELNÍ PROSTOR

Nahoře vpravo rytina návrhu Albrechta Dürera na alegorický vůz pro slavnostní průvod císaře Maxmiliána v roce 1520. — Střed vlevo slavnostní vjezd francouzského suveréna (asi XIV.—XV. století), vpravo návrh alegorie od Leonarda da Vinci. — Dole vlevo slavnostní loď (alegorický vůz) ke svatbě F. Medici ve Florencii od R. Gualtarottiho z roku 1579, vpravo francouzské divadlo v Hotel de Bourgogne v Paříži (asi 1630), které představuje typ vyvinutý z lidových her comedie dell'arte a jí podobných a přechod ke kukátkovému divadelnímu prostoru

