

OCHOTNICKÉ DIVADLO

Inf 8

397/5



1

ROČNÍK III.-PRAHA 1957

O
C
H
O
T
N
I
C
K
É

V
T
E
Ř
I
N
Y



V. Hurban Vladimírovič, Závěje. Českou premiéru uvedl plzeňský soubor RK Medika. Na snímku V. Rybáková v roli Katky



Sofoklova Antigona v provedení ZK Strojírenských závodů ve Vysokém Mýtě



Emanuel Bozděch: Dobrodruzi. Longocampus - J. Jeřábek (DO J. K. Tyla v Kutné Hoře)



Petřík (V. Homolková) a Chůva (A. Vorlová) ze Zvíkovského raráška v provedení ZK Plynárny v Mladé Boleslavi



Heyermannsova Naděje v provedení ZK Keramických závodů v Kostelci n. Č. 1.

OCHOTNICKÉ DIVADLO

III. ročník

PRAHA 1957

Ochotnické divadlo, ročník III, vydávalo nakladatelství Orbis, národní podnik, Praha 12, Stalinova 46. Řídil vedoucí redaktor Jiří Beneš a redakční kruh: František Kubr, Valerie Sochorovská, Pavel Vavruha, Klementina Rektorisová, Vladimír Semrád, Ludmila Pelikánová, Ivo Gübel, Ludmila Pokorná, Josef Koenigsmark, Marie Votavová, Josef Pasovský, Bohuš Círnus, Václav Lohniský, Jaroslav Černý

OBSAH

I. ZÁKLADNÍ PROBLÉMY

Bartoš M.: Za mladé divadlo	217
Za socialistické umění, za socialistického člověka	269
Benda V.: K diskusi o organizaci ochotnického divadelnictví	89
Beneš J.: Dvacátý sedmý v řadě	193
Poznámky z Přerova a ze Svitav	159
Vítězný Krnov	155
Čeporanová D.: K tvorbě začínajících ochotnických autorů	104
Dolanská S.: Staré thema a nové dluhy	152
Účtování se XXVII. Jiráskovým Hronovem	195
Horáček Vl.: Za divadlo tvůrčí	1
Kovářík Vl.: O televizi a o divadle, zvláště ochotnickém	184
Kubr Fr.: Volby a divadlo	25
Langášek M.: Zelenou ulici mládeži	49
Opavský J.: Divadelní kritiky Julia Fučíka	97
Patera J.: Naše zkušenosti s vesnickým divákem	73
Scherl A.: Vachtangovo divadlo a my	145
Šafařík J.: Věk všeho našeho lidu	266
Vavruha P.: Nový divadelní zákon a problémy ochotnického divadla	268
Wendt M.: Opereta čeká na svou renesanci	37
Velké drama na scéně dějin	241
Vzpomínka na Antonína Zápotockého	265
Z projevu ministra školství a kultury dr. Fr. Kahudy	267

II. Z DĚJIN OCHOTNICKÉHO HNUTÍ

Beránek J.: Hálek v boji o české divadlo	225
Janský E.: A. M. Brousil	99
Suchý K.: 130 let ochotnického divadla v Kralovicích	100
Špínger O.: Sedmdesát let souboru Tyl ve Velvarech	10
Šterc L.: 50 let L. Lhoty	101
Trojan J.: O pokrokovém kabaretu před 30 lety	199
Vítězství amatérů před třiceti lety	77
Zenk J.: Sto let ochotnictva v Táboře	212
K jubileu M. Vaňka	101

III. OCHOTNÍCI VE SVĚTĚ

Bartoš M.: Estrádním uměleckým skupinám	121
Ege F.: Divadlo ve Finsku — živé lidové divadlo	127
Fischer H.: Dopis z NDR o Brechtovi	123
Druhý dopis z NDR	150
Kopecký J.: V Monte Carlu za ochotnickým divadlem	281
Kubr F.: III. mezinárodní divadelní hry ve Scheerzbergu	273
Myson M.: Britský Hronov	233
Pober J.: Amateur Stage	34
Alexej Arbutov mezi pražskými ochotníky	131
Ochotnické divadlo ve třech světadílech (Jižní Afrika, Austrálie, Kanada)	126

IV. DRAMATURGIE

Beránek J.: Čarokrásná ševcová	148
Liliumfi	209
Profesor Mamlock	128
Černý J.: Divadlo komické	4
Goldoni	76
Molière	147
Shakespeare	132

Daneš L.: Co hrát na podzim?	182
V obklíčení	244
Dolanská S.: Dvě sovětské hry o velkých problémech	8
Raketa	243
Grym P.: Bezejmenné hvězdy na cestu	136
Bílá nemoc po dvaceti letech	129
Dramatik stesku a touhy	79
Dramaturgický lístek o V. K. Klicperovi	30
Živý odkaz L. Stroupežnického	255
Kohn P.: Dramatik rozervaného srdce a nenávisti A. V. Suchovo-Kobylin	102
Makarius J.: Neorealistická zkratka	82
Martinec J.: Lepší není vždy dobré	56
Sochorovská V.: Jeden autor — dva objevy	136
Stanislav K.: Hronov 1957 v bilanci ochotnické dramaturgie	222
Škoda K.: Dramatické dílo J. A. Komenského	224
Tumlíř J.: Než zařadíme hru do dramaturgického plánu	3
Urbanová A.: Očekávané a opomíjené	62
Vostrý J.: Hra a její osud	32
Leonovovi „Jezevci“ v dramatické podobě	232
Wendt M.: Vaudeville, který zaslouží pozornosti	14
Aféra Propas	250
Co hrají československá divadla v říjnu	235
Deník Anne Frankové	74
Fučík o Gorkém	260
Chcete hrát novinku?	36
Šrámek a film	80

Dějiny dramatu v kostce

Černý J.:	
I. Antické divadlo a drama	23
II. Divadlo středověku	47
III. Divadlo italské renesance	71
IV. Španělské divadlo zlatého věku	95
V. Alžbětinské divadlo	119
VI. Anglické drama od restaurace k Sheridanovi	143
VII. Francouzské klasické divadlo	167
VIII. Drama 18. století	191
IX. Japonské a čínské divadlo	215
X. Indické divadlo	239
XI. Ruské divadlo	263
XII. Drama a divadlo 19. století	287

Náš typ

Benedetti: Dobrou noc, Patricie!	135
Calderon: Pláště a dýky	208
Krylov: Ponaučení dcerkám	233
Někrasov: Petrohradský lichvář	233
Saltykov-Ščedrin: Dopoledne u Chreptugina	233
Simonov: Příběh jedné lásky	257
Stehlík: Hej, pane kapelníku!	183
Šachovský-Chmelnický-Gribojedov: Vdaná nevěsta	149
Vrchlický: Rabínská moudrost	282

V. MALÉ JEVIŠTNÍ FORMY

Faltys F.: Jean Soubeyran a pantomima	6
Halada V.: Aby bylo slovo živé	36, 65
Každé slovo perla	92
Mluvte k oku posluchače	210
Přednášeč a posluchač	15
Slovo bojující?	219

Hanzálková J.: Co recitovat aneb Pokladnice v sešitech	93
Chmelík J.: Příležitost pro ochotníky	137
Pelikánová L.-sd: První Wolkrův Prostějov	110
Trojan J.: Co byl Voice-band E. F. Buriana?	247
Literární kabaret před třiceti lety	28
Vavruch P.: Konferenciéři a lidové vypravěči v Hradci Králové	251
Kabaret-konferenciér-estráda	27
Wolkrův Prostějov pro všechny kraje	236

VI. MLÁDEŽ A OCHOTNICKÉ HNUTÍ

Bartoš M.: Dejte nám dobrou hru pro děti	246
Beneš J.: Pro naše děti	270
Čeporanová D.: Co hrát z původní české tvorby pro děti	206, 234
Dostál B.: Nejsme spokojeni	51
Hála J.: Kde je vina?	50
Hartl K.: Jak to vypadá u nás	51
Jurák M.: Divadlo není hračka	50
Novotný L.-Divíšek J.: Naše škola a divadlo	54
Seidl J.: Dorost vesnických souborů	52
Semrád V.: Dvě hry pro děti	272
Sochorovská V.: Ještě na známou notu	245
Votavová M.: Bez generačního problému	75
Chvilka s Barborou Svobodovou	52
Je krásné hrát pro děti	94

VII. DIVADELNÍ KRITIKA A PRÁCE SOUTĚŽNÍCH POROT

Kubr F.: Kritika a ochotníci	169
Rektorisová K.: Jiráskovy Hronovy — škola kritiky	171
Rytířová M.: Šaldovo úsilí o rozvoj české divadelní kultury	180

Diskuse o práci soutěžních porot a divadelní kritice

Benda M.	230, 253
Běhounek V.	175
Bien Fr.	228
Bláha C.	254
Brychta Zd.	175, 254
Černý J.	204
Grym P.	203
Keller H.	229
Kokta Zd.	254
Konopáč J.	277
Křemen J.	202
Patera J.	173
Pistorius J.	228
Prádler V.	174
Semrád Vl.	178
Sopůšek Ed. A.	177
Šíma Fr.	275
Volek Vl.	228

VIII. PRÁCE REŽISÉRA, HERCE, VÝTVARNÍKA

Dušek J.: Starý sál — nové divadlo	
Adaptace sálu	1/III. str. ob.
Stavba jeviště	2/III. str. ob.
Provazíště	3/III. str. ob.
Provazíště (pokračování), Portál	4/III. str. ob.
Portál (pokračování), Opona	5/III. str. ob.
Opona (pokračování), Horizont a výkryty	6/III. str. ob.
Horizont a výkryty (pokračování), Divadelní osvětlení	7/III. str. ob.
Jevištní osvětlovací zařízení	8/III. str. ob.
Horizontové osvětlení	9/III. str. ob.
Osvětlení hracích ploch	11/III. str. ob.
Doplňky světelného zařízení	12/III. str. ob.
Höger R.: Maskérské praktikum v dopisech	58, 106
Klosová L.: Jak se u nás hrávali ruští dramatikové	242
Kropáček J.: Kapitoly z dějin kostymu	90, 161, 258

Kuna M.: Hudba na Hronově	220
Kurel R.-Minc K.: Jak zacházet s vlásenkou	12
Šarševá J.: O dechu	107
O harmonickém pohybu	236
O svalovém napětí a relaxaci	134
O náznakové výpravě také jen v náznaku	60
Paradox Denise Diderota	227

IX. KRITIKY — ZKUŠENOSTI — REPORTÁŽE

Adámková E.: Královopolští hráli vídeňským krajanům	26
Böhm R.: Šatírou za dobrou věc	33
Cirnřus B.: Jak pracuje náš okresní poradní sbor	11
Dolanská S.: Dopis frejštátskému festivalu	109
Dolina J.: Isolace nebo kolektiv?	21
Egner M.: Ochotníci v novém životě pohraničí	208
Hořký P.: Pohádka o pohádce	183
Chmelík J.: Můžeme začít!	213
Obnovená tradice	278
Jurák M.: Takhle ne!	66
Režný J.: Furianti v Novosedlech	63
Šanderová Vl.: Nezapomínáme na vnitřní práci souboru?	5
Jubilejní poznámka	279
Valenta J.: Také na Hradecku nečekáme	64
Vavruch P.: Z aktivu osvětlovacích pracovníků	111
Vojtěchová D.: Jak dál s dramaturgickými semináři?	93
Žitný K.: Radostná cesta za uměním	279
Hráli jsme Sofokla	45
Krajský kurs divadelních ochotníků v Ústí n. Labem	20
Myslí si — řekli — napsali	21, 45
Nemocné město	179
Písek	166
Příklad KNV Praha	35
U kolébky nového souboru	214
Vítězství vojenského souboru	186

Kritiky

Arbuzov: Dům na předměstí (Divadlo Máj, Praha)	86
Setkání s mládím („Havlíček“, OB v Lokti)	19
Breidahl: Vzbouření v ústavu šlechticů (ZK papíren Štětí)	88
Cach: Paní Kalafová (Tyl, ZK ROH dolu Vrbenský v Souši)	141
Calderon: Dáma skřitek (Lidové divadlo OB v Plzni)	115
Čapek: Bílá nemoc (ZK ROH n. p. Motorpal v Batelově)	165
RUR (ZK Hrušovských chemických závodů, Hrušov)	166
Věc Makropulos (ZK n. p. Nafta, Hodonín)	86
Grabbe: Don Juan a Faust (RK Universitní knihovny, Brno)	42
Havlásek: Jakub Oberva (RK Propagační tvorby, Praha)	87
Hikmet: Legenda o lásce (RK Universitní knihovny, Brno)	114
Chojnowski: Základy na písku (ZK Východočeských mlýnů, Předměřice n. Labem)	115
Kubánek: Hledá se hrdina (Jiráskovo divadlo, Praha)	87
Laibrt: Jak čerti pohořeli (OB Pokrok, Praha)	41
Lermontov: Maškaráda (ZK ČSD, Tábor)	19
Lom: Děvín (Divadlo Máj, Praha)	18
Nušič: Truchlící pozůstalí („Klicpera“, Hradec Králové)	114
Ostrovskij: Vinníci bez viny („Jirásek“ ZK Českého nábytku, Týniště n. Orli.)	42
Prachař: Domov je u nás (ZK n. p. Tisk, Praha)	141
Sokol-Tůma: Goral (ZK n. p. Sigma, Hranice)	42
Štroupežnický: Paní mincmistrová (OB Okrouhlice)	86
Šrámek: Léto (ZK TOS, Hronov)	69
Štejn: Kádrový případ (ZK Elektroisla n. p., Tábor)	114
Tyl: Strakonický dudák (Divadlo neslyšících Svazu čs. invalidů, Praha)	165
Vachek: Aféra („Dobrovít“ ZK Cukrovaru, Dobruvice)	69
Vrchlický: Námluvy Pelopovy (RK ROH Čs. státních silnic, Plzeň)	18
Augustin E.: Nejvyspělejší soubory Pardubicka v sou- těži	142

Beneš J.: Přidat do kroku v Pražském kraji	41
Hofký P.: Splatíme dluh dětem?	141
Vavříčka J.-Krejča Vl.: Soutěž očima poroty	165
Komedie všedního dne	69
Slavné monology	114

Z dopisů redakci

Antony Lad.	43
Bidlo Zd.	16
Hartl K.	16
Holec J.	16
Korbel V.	44
Krejča Vl.	16
Lepší Vl.	44
Valenta J.	16

X. Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

Bílovec	189, 285
Bohosudov	68
Bratislava	40
Brno	188
Bystřice	113
České Meziříčí	17, 40
Čimelice	189
Dobruška	140
Dolní Chabry	17
Dolní Lánov	84
Dolní Suchá	188
Drahotuše	140
Frenštát p. R.	17, 40, 68
Frýdlant v Č.	284
Haviřov	68, 188
Hodonín	261
Horní Bečkovice	112
Horní Branná	261
Horní Cerekev	283
Hradecko	211
Hranice	190
Hýskov	140
Chomutov	40, 112
Jablonec n. N.	261
Jablonecké Paseky	112
Jaroměř	17, 239
Jindřichov	113
Jižní Čechy	211
Kamenický Šenov	188
Kanice	167
Kerhartice	166
Košice	84
Kovalovice	163
Kralupy-Mukov	68
Kroměříž	113
Letovice	211
Libavské údolí	140
Liberec	84
Libušín	188, 261
Loket	42
Lučany	167
Lysice	68, 84
Mariánské Lázně	40
Mladá Boleslav	17, 286
Moravská Třebová	17, 238, 263
Nadějkov	237
Olomouc	84, 262
Ostrov	40
Patokryje	140
Plzeň	17, 237
Polešovice	163
Polička	163, 167, 284
Poteč	188
Praha	84, 211, 286
Prakovce	189
Prostějov	140
Protivín	283
Prerovsko	284
Radnice	285
Rakovník	190
Rychnovsko	163

Skály	67
Skřivany	67
Smiřice	163, 284
Smržovka	84
Sokolov	17
Souš u Mostu	68
Strakonice	283
Stříbro	164
Svatý Kopeček	211
Šestajovice	164
Štětí	283
Šumperk	17, 188
Tachov	189
Tábor	262
Tisá	67
Trojanovice	40
Turnov	67, 238
Týn n. Vlt.	67, 283
Týnec n. L.	113
Týniště n. Orli	167
Ústí n. Orli	113
Vrčeň u Nepomuka	140
Zlaté Hory	211
Žatec	261
Želčice	113
Železný Brod	284
Žinkov	164
Ochotníci Vojtovi — Vojta ochotníkům	20
Třikrát blahopřejeme!	84

XI. FEJETONY — VTIPI — EPIGRAMY

Beneš J.: Jak to bylo s tou vatou	10
O divadelním čase	116
Hála J.: Jak se chovat na zkouškách	117
Maršík J.: Český ochotník ve světě	94
Richter J.: Abeceda pro kritiku	230
Smutný Zd.: Jak přišla basa do nebe	138
Tomis L.: Běsnící ochotníci aneb Šofér zachránce tří životů	184
Byl jsem satirikem	200
Divadelní rodina	11
Dobrý herec	66
Dva lidé v jednom	35
Hráli jsme operetku	91
Inspicent — duch zákulisí	35
Kritikové	94
Litanie divadla	66
Naturalistovi	35
Ochotnické aforismy	11
Ochotnický přírodopis	57
Planá rada	10
Poprask na laguně	117
Předčítatel	158
Režisér	66
Utkání po soutěžním představení	94
Ze „Skromných myšlenek“ Jana Nerudy	66

XII. BIBLIOGRAFIE — RŮZNÉ

Bláha C.: Jubilejní připomínka	214
Gajda B.: Dilia ochotníkům	118
Jurák M.: Druhý břeh	105
Semrád V.: Náš slovníček 23, 47, 71, 95, 119, 143, 167, 191, 215, 263, 287	
Würtherle J.: O uvádění zahraničních děl	139
Dilia	20, 46, 93, 118, 139, 162, 186, 238, 286
K vydání Matky Kuráže	139
Knihy pro nás	22, 46
Naše křížovka (F. Šrámek)	70
Podnětná kniha herce o herectví	133
Pořad XXVII. Jiráskova Hronova	146
Představuje se vám	187
Soutěž na nová díla dramatické tvorby	75
Subskripce na divadelní hry edice 1957	22
Tylův ochotnický odznak	10
Vítáme nový divadelní časopis	286
Vyhlášení soutěže	70
Výsledky II. části literární soutěže LUT	135
Výsledky XXVII. Jiráskova Hronova	198
IV. dálkový kurs pro divadelní režiséry	186

ZA DIVADLO TVŮRČÍ

ZKUŠENOSTI Z PRÁCE SOVĚTSKÉHO REŽISÉRA A. D. POPOVA S ČESKÝMI HERCI

Kdo z opravdových divadelníků by byl tak bláhový, že by nepřemýšlel, jakým způsobem pracuje na inscenaci a roli? Kdo z přemýšlivých by odmítal brát si z praxe jiných vše, co se dá, vše, co shledává prospěšným pro sebe? Tím nikterak nemám na mysli povolnost, již projev jakýsi herec, když dostal telegram od přítele:

**TVE POHOSTINSKE VYSTOUPENI POVOLE-
NO stop NADEJE ZE BUDES PRIJAT stop ZA
PREDPOKLADU ZE ZNAS METODU**

Dotyčný pohotově odpověděl:

**ROLI UMIM stop METODU UZNAVAM stop RI-
DICI CHCI ZNAM**

Mám na mysli ty tvořivé pracovníky, jimž se neustále ověřování, doplňování a tím už přetváření techniky stalo organickou potřebou. Jak snadno *jakákoli* technika ustrne a stane se balastem herce, režiséra či výtvarníka, o tom přináší doklady denní život divadla.

Při své loňské říjnové návštěvě v Moskvě a Leningradu měli jsme možnost vidět dobrý tucet činoherních představení. Sovětskému divadlu patří právem jedno z předních míst. Avšak jako v každém živém organismu, také tady jsme našli tu děličí čáru, jež odděluje představení netvůřící (třeba „solidní“) od tvůrčích, hledačských.

V paměti mi utkvěl silný, hutný zážitek z představení Višněvského hry Optimistická tragédie v leningradském divadle Puškinově (nastudování režiséra Tovstonogova): revoluční hra našla svou novou zápalnou sílu. Zajiskřili v mnohém svou moderností Ostrovského Vlci a ovce v Malém divadle. Lehce a hravě plyne v Ústředním divadle sovětské armády Popovovo představení Zkrocení zlé ženy. A naproti tomu studené rutiněské představení Makbetha v Malém divadle, s Carjovem a Gogolevovou, věhlasnými herci současného sovětského divadla. A nanejvýš výrazný a jednotný, byť pro mne nepřijatelný Hamlet u Ochlopkova získává obdiv jednotností a velkolepostí koncepce a vyvolává nesouhlas pojetím Hamleta, roztrženceho hysterika, jehož projev drolí Shakespearův text a způsobuje až žaludeční nevolnost, alespoň u části diváků. — „Nesouhlasím s Ochlopkovovým Hamletem“, řekl mi významný moskevský režisér, „ale chválím ho za výraznost záměru, za hledání nového slova, na rozdíl od těch, kteří se spokojují rutinovanými šedivými představeními“.

Hledačství není výsadou geniů. Je na divadle neodmyslitelnou součástí všech, kdo si činí právo na titul umělců. Tvůrčí divadelní práce není výsadou profesionálních divadelníků. Je a bude stále naléhavější požadavkem i v našem ochotnickém divadelnictví.

Vzpomněl jsem si na práci sovětských režisérů u nás v Praze, především pak na Alexeje Dmitrijeviče Popova a jeho studování Bill-Bělocerkovského Vichřice v našem Ústředním divadle československé armády na podzim roku 1954. Nabízím některé zkušenosti čtenáři. Ne jako recept divadelní tvorby v kostce, nýbrž jako příklad, jenž může posloužit.

Jubilejní rok 40. výročí Velké říjnové revoluce bude pro nás příležitostí k zamyšlení, co a jak jsme získali ze sovětských zkušeností i v divadelnictví. Divadlo snad nejméně snáší ustrnulá dogmata. I tady je nutné zjišťovat, co se pro nás ze sovětských zkušeností stalo pohodlně převzatým pravidlem, co jsme netvůřícím způsobem jen zakrývali, co živého jsme umrtvili.

Popovova práce na Vichřici byla především methodická a proto přehledná v základních rysech, v etapách práce, stejně jako názorná v zásadních otázkách hereckých a režijních postupů. Pohlížíme-li zpět na jeho práci, můžeme dost zřetelně rozeznat tři etapy.

První etapa zahrnuje čtení, rozbor a první etudy. Každý,

kdo poznal divadlo zblízka, ví, jakou nechuť chovají herci k delšímu rozumování nad rolí a hrou a jak spěchají hrát, jednat na jevišti. U Popova se plodně prolínají syntéza a analýza, slovní a rozumový rozbor s emocionálním, hereckým, fyzickým a psychickým konáním. Samo mluvení o hraní zatěžuje, skličuje herce, a je-li plané, obecné, pak prostě škodí. Popov proto neustále zdůrazňoval, že veškerý rozbor a veškeré „mluvení“ má posloužit rozčlenění hercovy fantazie, mobilisaci jeho tělesných a duševních sil, má vést k hereckému pochopení situací a jednání. Proto rozbor scén a stanovení základních úkolů herce v daném úseku děje doprovázel zkoušením. Ne však v aranžmá, nýbrž jen v rámci etud. Proč etud a ne hraní? Jak řečeno, Popov velmi dobře ví, že herec veškerou svou hereckou přirozeností tíhne k tomu, aby okamžitě, pokud možno bez úvah, pochopil a zahrál roli. Popov proto, aby pomohl herci k tomuto pochopení, všemožně podněcuje jeho fantazii, snaží se ji jemně řídit správným směrem. Zaměřuje ji k situaci a konfliktu, ke správnému jednání herce. Avšak na druhé straně ji současně brzdí. Prakticky: Ve Vichřici vystupuje venkovský výkupčí, jenž dle nařízení sovětské vlády v těch letech (na rozhraní roku 1919 a 1920) přebírá od sedláků obilí. Venkovan středních let, nigramotný, s těžkou chůzí (myslí si herec), s přiměřenými gesty a mimikou. Herec docela bezpečně cítí, že zrovna takový ten výkupčí je.

Popovova rada: nespíchej s hraním těchto charakteristik. Budeš-li se příliš překotně starat o jejich vyjádření, unikne ti základní: smysl jeho jednání v dané scéně. Pravděpodobně je pochopíš, ale velmi pravděpodobně jen zhruba, ne zcela přesně. Postava pak vyrostle na ne zcela pevném základě a budeš už mít masku, kostym, budeš hrát v dekoracích, ale nejspíš se v té scéně nebudeš cítit dobře. Proto doporučuje Popov etudu: zkus napřed, jak bys více méně ty sám, ty, herec, jednal v této situaci, v podobné situaci, a snaž se dosáhnout toho výsledku, jaký postavě předepsal ve hře autor. Ono „jak“ to budeš dělat, to vyplývá z okolností, jež si během etud postupně uvědomuješ stále v širším rozsahu. Výkupčí, o němž jsem se zmínil, přichází k předsedovi újezdního výboru bolševické strany, aby mu podal zprávu o svých výsledcích, přesněji, aby omluvil své nezdary. Omlouvá je nepřímou, sdělením, s jakými potížemi se setkává, jak kulaci výkup obilí sabotují. Takový je úkol výkupčího ve scéně. Ale jde o to, aby to udelal způsobem, přiměřeným situaci. Zvolit taková slova a takový způsob jejich vyjádření, aby předseda pochopil a omluvil.

Mnoho se žehralo na etudy. Nejvíce herce bolelo, že po každé etudě vzniká palčivý pocit nespokojenosti nad nedokonalostí etudy. Nemluvě už o studu při konání etudy, neboť je třeba připomenout, že se etuda konala s improvizovaným textem, nikoliv s autorovým. K čemu je tedy tato „novota“? Etuda není hraní, není zkouškou v běžném slova smyslu, je jakousi předzkouškou. Není cílem, je pomůckou. Je prospěšná jen v tom případě, že herec pochopí její praktický význam. Etuda může totiž právě odstranit to, k čemu mají herci tak bytostný odpor: přílišné theoretisování nad rolí, nad úkolem konec konců vždy jen praktickým, totiž, jak dojít k vytvoření postavy. Etuda je podstatnou částí rozboru, t. j. procesu poznávání role a hry v prvním stadiu zkoušek. Je to rozbor „jednání“. Ty palčivé pocity herce jsou totiž onen vlastní výžitek etud: ve zkoumání jejich kořenů dochází herec k poznání nelogičnosti a chybných prvků jednání, a protože jsou tyto chyby zjištěny herecky, řekl bych přímo fyzicky, zabývá se vzápětí jejich odstraňováním nejen hercova hlava, nýbrž celý fyzický a duševní aparát.



Závěr „Vichřice“ Bill-Bělocerkovského. Inscenace Ústředního divadla čs. armády v režii A. D. Popova

Nuže, herci si vyzkoušeli v etudách roli po scénách a prozkoumali tak vývoj své postavy v celé hře. Nastává druhá etapa. Vrací se ke stolu. Herec už má jistou fyzickou představu o tom, kdo je jeho postava. V novém rozboru, daleko zevrubnějším, si uvědomuje další, stále jemnější problémy role. Tady už se dochází k tomu, co režisér v první etapě odsouval, k podrobným charakteristikám postavy, k mimice, gestu, zvláštnostem. Herec, který jednal překotně, příliš nedočkavě, uvykl už určitým rytmům postavy — jež se však mohou ukázat chybnými nebo nepřiměřenými. Musí postavu přešít. Při zkoušení, jaké jsme poznali u Popova, se toto nebezpečí zmenšuje. A tu chci zdůraznit, jak důležité je to v otázce znalosti textu. Popov totiž srdečně nedoporučuje memorování textu hned od počátku. Naučíš se text, nu dobrá. Uvykneš však jistému rytmu, barvě hlasu, intonaci, a to už je horší!

Přejdeme k třetí etapě a tu opět chci připomenout známé chvíle, kdy herec přechází ze zkušebny na jeviště a octne se alespoň v náznakových dekoracích. Všechno, čeho nabyl v dosavadním zkoušení, se zdá být ztraceno! Tak tomu bývá snad vždy bez ohledu na metodu zkoušení. Avšak právě tak je jisto, že je skutečné hercovo poznání ztraceno jen zdánlivě. Vše, co bylo nazkoušeno, znovu obživne a vzrůstá. Přistupují technické složky představení, hraje se, zkouší se po kouscích, nýbrž po velkých scénách, po aktech. Jak těžce nesl herec neustálé zastavování, neustálé vracení, „piplání“. Teď si může zahrát naplno, napřímít se ve své postavě. Ostatně se totéž týká režiséra: neboť i jemu přibývá na podobné „volnosti“: vidí a cítí probíhat celý akt, celou část hry a nakonec celou hru, ladí a utváří složitou partituru rytmu celého představení, vytváří nebo dotváří výtvarnou kompozici hereckých akcí. Tím jsou zhruba načrtnuty Popovovy „etapy“ práce na Vichřici.

Dotkl jsem se otázky, k níž se teď chci vrátit: otázky svobody herecké tvorby a otázky úlohy režiséra, jež téměř nikdy nepřestávají být ožehavými a aktuálními. Jakou svobodu dopřával herci režisér Popov? Jak dalece ukládal, předehrával, diktoval, znásilňoval? — Popov dopřával her-

ci maximum svobody, vyvolával ji. Omezoval ji v tom smyslu, že vymezoval hercovo jednání poukazy na fakta hry a logické jednání postavy. Přirozeně — nedocházelo vždy ke shodě. Avšak toho není ani třeba a je na omylu, kdo myslí, že ideální stav v divadle je ten, při němž není mezi režisérem a hercem sváru, t. j., když existuje jakási jednomyslnost. K různosti představ se nedochází jen tam, kde se dělá mechanicky. Při zkouškách u Popova se bojovalo. Nikoli však tím známým „já to chci tak — a já tak“, nýbrž materiálem hry. Tak se dospívalo i k nejednomu „nápadu“, výsledku, jehož by jinak asi nebylo. Iniciativnost herce i režiséra? Není to protimluv? Nikoliv. Příprava režiséra a jeho výrazné, svérázné představy o tvarech, k nimž by inscenace měla dospět, není v rozporu s volností, již dopřává herci. Čím více volnosti dáš herci — tím lépe a přesněji musíš sám jako režisér vidět tvary představení, o něž usiluješ. Společným východiskem obou je společně poznaná logika jednání, která se vytváří od prvních zkoušek. Režisér je nakonec zbaven starosti ukládat herci každé gesto, upravovat intonaci každého slova, věty, verše, a tím více mu v poslední fázi zbývá času na vytváření výmluvných aranžmá (mizanscén), na dotvoření takového představení, o němž by se mluvilo jako o koncertu hereckých osobností stejně jako o mistrovském režijním díle. Pokud sděluje režisér herci svou představu o konkrétních jednotlivostech role nebo hry, ať už to dělá vysvětlením nebo předehráním, nenutí herece ke kopírování, dělá to proto, aby vyjádřil, podtrhl určitý rys (ať hlavní nebo podružný).

Myslím, že je dnes v našem divadelním umění příznivá situace pro to, aby nejruznější zkušenosti, nejruznější metody a techniky byly studovány bez podráždění, zato však s uvážlivou pozorností. Není možno nikomu ukládat, aby si vytvářel „řídící chci“ podle Stanislavského či něco jiného podle někoho jiného, avšak náročnost našeho diváka a naše vlastní čest nám ukládá pátrat po nových a nových cestách k vytvoření postavy a divadelního představení, jež by zmnožilo sílu divadelního umění.

VLADIMÍR HORÁČEK

NEŽ ZAŘADÍME HRU DO DRAMATURGICKÉHO PLÁNU...

JAROSLAV TUMLÍŘ

Nejdříve musíme znát prostředí, ve kterém pracujeme. Základní podmínkou je znalost těch, které chceme pro divadlo získat, v divadle udržet a divadlem vychovat. Všechny ty skoky od her, jejichž tematika a náplň vyžaduje vzdělaného a poučeného diváka, k těm (také divadelním hrám), které v honbě za laciným úspěchem ohlupují diváka, musí se vymstít souboru samotnému.

Ten, kdo odpovědně vybírá hru, kdo sestavuje dramaturgický plán a je si vědom poslání lidového divadla, neobejde se bez znalosti problémů svého návštěvníka, bez znalosti života těch lidí, pro které má hrát. Při hledání vhodného repertoáru je bezpodmínečně nutno vycházet od diváka. Základem jsou jeho dosavadní zkušenosti s divadlem a literaturou vůbec. Vezmeme-li to v úvahu a podřídíme-li pak danou skutečnost ideám, jaké dnes mohou formovat nového člověka na cestě k socialismu, nezmýlíme se. Nalezeme správnou základní linii a je už pak jen třeba, abychom danou hru konfrontovali s možnostmi souboru a je-

Vybrat vhodné hry a prostřednictvím jejich dramatické síly ovlivňovat diváka, je činnost odpovědná. Divadlo je kritickým zrcadlem, které nejen že odráží skutečnost, ale má za úkol také ukazovat, jak na to jít, aby lidská společnost byla lepší, mravnější a její řád spravedlivější. Nezáleží na tom, vidíme-li jeho prostřednictvím život veselo-herně nebo tragicky. Rozhodující je, aby divadlo bylo schopno v daném prostředí plnit předsevzaté poslání. Jeho úkolem je zanechat v myšlení diváka stopy, které si přenesou do života, které rozšíří jeho obzor, vzbouří jeho city, zušlechťují je a pomohou mu řešit jeho vlastní problémy. A to hlavně ty problémy, jejichž vyřešení pomáhá budovat novou lidskou společnost. To dokáže ovšem jen dramatické dílo, které zobrazuje život pravdivě, jasnoživě.

Dospělý divák nechce však sedět v hledišti jako ve škole. Nechce být poučován školometský. Proto hra, kterou si vyberete, musí věst nenápadně, učít příkladem. Prostřednictvím vztahů skutečných lidí narůstají v takové hře děje a vrší se problémy, jejichž vyřešení neodporuje naší životní zkušenosti, neodporuje rozumu. Jeviště není vhodným místem pro řečnění. Divadelní hra je nám povinna zrodit na jevišti plnokrevný život a její filosofické závěry musí vyzařovat z činů.

Kde a jak hledat potřebné hry? Nejdůležitějším informátorem je pro vás tisk. Z denních listů se dovíte, co se kde hraje. V Literárních novinách, v časopise Divadlo a Ochotnické divadlo získáte o hraných dramatech podrobnější informace. Orbis pro vás vydal publikaci Hry lidového jeviště a Čs. divadelní a literární jednatelství vydává seznamy her, které rozmnožilo. Při okresních domech osvěty jsou pro vás zřízeny poradny, kde jsou povinni vám ve vašem úsilí pomáhat. Obracujte se také na dramaturgy svých oblastních divadel. Jsou-li u vás někde uloženy staré ochotnické knihovny, třeba už léta nepoužívané, zacheňte z nich hlavně česká klasická díla a pokroková díla vzniklá v první republice. Najdete tam možná i hry světové klasiky, ruské, anglické, francouzské, německé, polské a jiné. Vytvořte z nich základ pro budoucí knihovnu souboru.

Řekli jsme si, že je třeba pečlivě uvážit, co naše obecenstvo z divadelní tvorby zná a jak bylo dosud divadlem vedeno. Abyste získali co nejširší přehled, snažte se seznámit s repertoárem ochotnických souborů u vás i v okolí, alespoň za poslední dvě, tři léta. Z těchto zkušeností vycházejte. Uvidíte, co bylo divadlem spácháno zlého a kde bylo postupováno dobře. Zachyťte se dobrých repertoárních činů a navezte na ně svým dramaturgickým plánem. Seznamte se s chystaným repertoárem souborů v místě vašeho působení i v okolí, přesvědčte vedoucí těchto souborů, že je nutno plánovat, a koordinujte jejich dramaturgické plány se svým předpokládaným repertoárem. Pokud má vaše obecenstvo možnost navštěvovat oblastní divadlo, spolupracujte i s ním při vytváření svého dramaturgického plánu.

Ochotnické divadlo bude významným činitelem osvětové práce jen tehdy, když všechny dramaturgické plány v okrese budou tvořit celistvý obraz, uvědoměle zaměře-

ný na výchovu diváka. Hleďte, aby se vaše obecenstvo učilo rozumět divadlu na klasických českých hrách, na pokrokových hrách, aby rozšiřovalo svůj obzor seznámením s ruskou i ostatní světovou klasikou a pokrokovými dramaty současných spisovatelů všech národů.

Zvláštní péči věnujte českým, slovenským a sovětským hrám se současnou tematikou, hlavně těm, které líčí dnešní přerod společnosti, boj o uskutečňování socialistického řádu. Takovým hrám, které zachycují zápas dělnické třídy s buržoasií, výstavbu nové vesnice a jiné. Vycházejte od jednodušších a méně náročných her k složitějším a svým prostředím vzdálenějším dílům dramatické literatury. Ale vždy se snažte působit na diváka, aby vyžadoval s jeviště pravdu. Aby si zamiloval krásu. Veďte jeho vkus tak, aby sám odmítal brakovou literaturu, to znamená, aby ji především sám uměl rozpoznat. Vraťte vesnického diváka poesii. Vraťte básníkům vesnického diváka. Snažte se, aby si zamiloval verše — to jest, aby si je znovu zamiloval. Nezapomínejme, že česká národní poesie vyšla z lidu a jen lidu nesrozumitelní básníci, kteří lidu nerozuměli, přetrhli přátelské pouto mezi vesnickým člověkem a poesii.

U každé hry se snažte určit její poslání. Uvažujte, může-li své poslání ve vašem prostředí splnit. Neposluhujte svým divadlem nějakým nízkým zájmům, ale služte z celé duše takovému divadlu, které prohlubuje city a zušlechťuje život. Vaše divadlo musí být zábavou — ale zábavou pro lid. Ať je tedy nejčistší a vysoce kulturní.

Jestliže jste si vychovali herecký soubor, znáte jeho členy, dovedete posoudit, budete-li mít pro vybranou hru obsazení. Při obsazování her buďte spravedliví. Dívejte se strážlivě zvláště na členy své rodiny, na osoby svých soukromých zájmů. Buďte k nim přísnější než k jiným. Netvořte si skupinky oblíbenců a nepřipustte, aby se někdo, hlavně funkcionáři, obklopovali nějakou uzavřenou společností uvnitř souboru. Pamatuje na zásluhy starých, ale mladým dávejte možnost práce a podporujte jejich růst. Učiňte z mladých hybnou sílu souborů. Nenechávejte je však o samotě anebo na pospas nedobrým vlivům. Nepřestávejte je takticky formovat a vychovávat. Učte všechny své členy skromnosti a pokoře, bez které nelze nalézt cestu k umění. Sami buďte vzorem. Netrpte v souboru hvězdy.

I kdyby váš soubor tím dočasně ztrácel, hleďte jej zbavit takových lidí, kteří v divadle vidí jen sebe a svou výjimečnost.

Vaši herci nebudou hned tak vyspělí, přestože jste připravovali jejich citlivost a pěstovali jejich fantasii, aby se v daných postavách uměli beze zbytku přetělesnit. Počítejte s tím při obsazování a využívejte jejich přirozených, hlavně fyzických vlastností. S narůstajícími zkušenostmi, které herec získává jevištní praxí, je mu možno dávat složitější a jeho civilní bytosti vzdálenější úkoly. Nepodléhejte však představě, že nejvyhlášenější šprýmař hospodské společnosti bude hrát nejlépe veseloherní úlohy. Byli byste zklamáni. Hleďte vůbec vymýtit s jeviště tak zvané rozené komiky, kteří z lidských postav vyrábějí šašky a nutí obecenstvo, aby se smálo ubohosti.

Už tenkrát, když po prvé čtete hru, která by mohla být eventuálně u vás provozována, promítejte si její děj na dané jeviště. Vmyslete si ji do jeho rozměrů. Uvažujte o dekoračních nárocích hry. Myslete reálně, nedejte se unést nerozumnou představivostí. Je třeba uvážit rozměry jeviště, dekorační možnosti, osvětlení. Někdy by třeba stačily rozměry jevištní plochy, ale nestačil by odkládací prostor, šatna a pod. Uvažujte o tom, bude-li možno získat kostymy, vlásenky atd. Přemýšlejte, jsou-li u vás všechny podmínky k tomu, aby hra mohla být na vašem jevišti uvedena.

Teprve když odpovědně zvážíte všechna hlediska, je možné zařadit hru do dramaturgického plánu. Dramaturgický plán musí mít svou logiku. Nelze bez duše kopírovat plán jiného divadla, byť by mělo ve svém prostředí repertoár vzorný. Rozhodující jsou vaše podmínky, problémy vašeho divadla, schopnosti vašeho herce a technické možnosti vašeho jeviště.



DIVADLO KOMICKÉ



KAPITOLA Z DĚJIN SVĚTOVÉ DRAMATICKÉ LITERATURY

Od Aristofana po Bernarda Shawa, to je nekonečná řada jmen a nespočetné množství smíchů. Nebudeme se vracet k skrytým pramenům komického básnictví, v článku o římské komedii (viz Ochotnické divadlo, II, str. 84) jsme si ten vývoj ukázali. Opustili jsme tehdy potomky a následovníky římských mimů právě v okamžiku, kdy jako potulní žongléři, komedianti, kejklíři (ale i jako troubači a minnesängři, potulní pěvci i dvorní básníci) vstoupili na půdu evropského středověku. Komické divadlo, které tu — vedle vážného divadla církevního — brzo vznikne a ve Francii 13. století už najde úspěšného pěstitele v Adamu de la Halle, bude mít tedy nyní více než jeden pramen: jsou i tady v každé jednotlivé zemi místní tradice pohanských maškarád, jsou tu za druhé oni profesionální pěstitelé zpěvu, kejklři i šaškovin — žakéři a podobná čeládka, je tu bezprostřední příklad latinských školních her skládaných podle vzorů Plauta a Terencia, a je tu za čtvrté i příklad a konkurence divadla církevního, do něhož světské komické divadlo proniká a v jeho vlastním těle nachází živnou půdu k dalšímu rozmachu. Nemůžeme u každého jména analyzovat tu zmeť proudů a vlivů, ke kterým se nakonec připojují i vzájemné vlivy jednotlivých národních produkcí anebo kdy dochází k postupnému předávání námětů a motivů od země k zemi, od století ke století (viz na př. cestu od římské komedie k italské komedii renesanční a odtud k Shakespeareovi, anebo vlivy španělského divadla lopeovského na francouzské divadlo molièrovské). A přitom — evropské komické divadlo není jen průsečíkem vlivů, je především jevištěm nemalých osobností básnických, individuálních ryzí ráže.

Už Adam de la Halle (1250—88), první novověký komický dramatik známý jménem, je tvůrce, který umí po svém přeformovat převzatou formu pastýřů a stvořit v „Robinu a Marion“ rozkošnou předchůdkyni komické zpěvohry. O dvě století později setkáváme se na francouzské půdě s vyvrcholením vývoje farce (frašky) v podobě anonymní hry o Místru Petru Patelinovi, div že už ne hotové komedie, jak rozsahem, tak pevným vedením dramatické zápletky a charakterologickou drobnokresbou. — Komické výstupy, které předcházely Patelinovi a byly repertoárním zbožím pouťových přednášečů i rozpuštěných žáků, byly ve všemožných podobách rozšířeny po celém křesťanském světě, po Holandsku, Itálii i Španělsku, po Německu i Anglii, jako farce, interludie, sottes, Fastnachtspiele. Z nich v Německu vychází fraška Hanse Sachse (1494—1576) a v Anglii dílo Johna Heywooda (1497—1580), prvního skladatele anglické komedie.

Dvě větve divadelní kultury renesanční Italie (15.—16. století) nevydaly sice velké osobnosti dramatických básníků, ale zato jejich vliv pronikavě působí na utváření dalšího divadelního vývoje. Vzdělaněcká a výlučná *commedia erudita*, inspirovaná bezprostředním stykem s Plautem a Terenciem, nese ve svých dílech mnohé zárodky her Shakespeareových, lidová a improvizovaná *commedia dell'arte* dala mnoho nejen Molièrovi, ale její ustálené herecké typy prolínají celým dalším vývojem divadla a setkáváme se s nimi až do dneška ve všech pantomimických Pierrotech a Colombinech, cirkusových clownech i v hereckém umění Chaplinově.

Na konci šestnáctého a v průběhu sedmnáctého století vrcholí vývoj západoevropské divadelní kultury mohutným rozmachem tvůrčích sil, rozmachem nikdy předtím a potom nevidaným. Je mnoho zákonitého v tomto náhlém vzplanutí, ale všemi společenskými, ekonomickými, ideovými zřeteli přece úplně nepronikneme do dramatického genia Lope de Vegy, Williama Shakespeara a Molièra. Je charakteristické, že Lope i Shakespeare jsou zároveň tragédi a komiky, a Molière, píšící jen komedie, je nesporně největším divadelníkem (neříkám básníkem!) z trojice Corneille — Molière — Racine.

Lope de Vega (1562—1635) je vpravdě tvůrcem španělského divadla „zlatého věku“. On přivedl k dokonalosti veseloherní útvar zvaný „komedie pláště a dýky“, ty nesmírně zamotané a dováděvé milostné honičky s převlekou a souboji, plné poesie lásky i poesie cti, kde dvorní šlechtice doprovázejí drzí sluhové a sebevdomé dívky utíkají z dohledu strážců do milencova náručí. Lope napsal takových komedií stovky, chvatně a přeházeně, ale s dokonalou znalostí lidských povah a požadavků jeviště. Žili z něho všichni španělští dramatici, kteří přišli po něm, at se jmenovali Calderon, Moreto, Alarcon nebo jinak a jejich prostřednictvím i celé divadlo francouzské. Co do původu látek jsou vedle Lopeho Shakespeara i Molière jen geniálními přetvářeči. Jinak ovšem, hloubkou myšlenky, silou poesie, drtivostí pohledu do nitra člověka, stojí tu Shakespeare (1564 až 1616) jistě nepřekonaný. A ovšem, jeho sláva není jen v tragediích, od „Dvou šlechticů veronských“ až po „Bouři“ je také v tom všeobsažném rejstříku komiky, v tisícerých nuancích smíchu, úsměvu, ironie i cynismu. Smíchem zlidštuje tragédie a smutkem prohlubuje komedie; marně se neříká hrát „Konec vše napraví“ a „Veta za vetu“ hořké komedie. A naproti nim — „Veselé paničky windsorské“ jsou jako hlasitý hrdlený smích přátel dobrého jídla a pití a „Sen noci svatojanské“ zdušený smích mi-

lenců a „Marná lásky snaha“ intelektuálský posměšek docentů a „Večer tříkrálový“ všechno dohromady — „cokolí chcete“! Ani na anglické půdě, v četných řadách Shakespeareových současníků a následovníků, nenašel se jiný komik jeho rozpětí. Ben Jonson tvoří komedii jiného zrna a v podstatě neměnné faktury: komedii charakterovou, v níž komické situace vznikají z konfliktů neměnných povahových rysů jednajících osob. V tomto smyslu blíží se Jonson více než Shakespeare autoru „Lakomce“, „Tartuffa“ a „Misantropa“ — Molièrovi (1622—73). Ovšem Jonson je dramatikem lidového Londýna a přijímá i vulgárnost jeho krčem a tržnic, zatím co Molière ani nejostřejšími společenskými invektivami nezastře navoněné prostředí versailského dvora Ludvíka XIV. Třiatřicet Molièrových her pohybuje se mezi bláznivou komikou frašky, inspirovanou *commedie dell'arte*, a demaskujícím smíchem „Lakomce“, proticírkevním výsměchem „Tartuffa“ a zatrpklým humorem „Misantropa“.

Zatím co pro Španělsko je období Lope de Vegy nejen vrcholem, ale i doznáním dramatické slávy, Anglie a Francie zůstávají nadále vlastní dramatiků, i když nový Shakespeare a nový Molière se dodnes nezrodili. S anglickou komedií to vypadá z počátku nevalně: po restauraci Stuartovců ujmá se v ní jiskrný sice, ale amorální cynismus zabarvený aristokraticky, proti kterému se počátkem osmnáctého století začne pěstovat veselohera moralisující, sentimentální a vlastně neveselá. Oliver Goldsmith (1730—74) a Richard Sheridan (1751 až 1816) znamenají za tohoto stavu její obrození: Goldsmith návratem k romantické komedii alžbětinské, Sheridan důrazem na satirickou notu, útočný vtip a charakterisační nadsázku („Škola pomluv“).

Ve Francii zaznívá molièrovský tón na počátku osmnáctého století v epigonské komedii Regnardově (1655—1709) a komediální tradice francouzská pokračuje hned dál v rokokově galantních a milostně lehkavých hříčkách Marivauxových (1688—1763), které plně charakterizují životní styl doby. Vlastně ne tak plně: neboť roku 1709 objevuje se a vítězí Lesagova komedie „Turcaret“, krutá a zatrpklá satira na finanční dravce a spekulanty, po „Tartuffovi“ nový společenský pamflet, jenž bez Molièrova osvobodivého vyznění. — A poslední čtvrtina století je poznamenána jménem dalšího velkého dramatika: Pierra de Beaumarchaise. Protifeudální výpady autora „Lazebníka sevillského“ a „Figarovy svatby“ tleskala pět let před Velkou revolucí francouzskou nejvyšší šlechta na dvoře Ludvíka XVI.

Molière, který ve svém díle postu-

puje od komedie masek a schemat ke komedii charakterové, určil i povahu reformátorského díla italského dramatika Carlo Goldoniho (1707—93). Goldoni odvrací se od povahové ztrnulosti postav commedie dell'arte, snaží se jim dát živý charakter a individualizovat je. V jeho rozsáhlém díle — přes 120 her — vskutku najdeme naplnění tohoto záměru (vzpomeňme třeba na „Mirandolinu“, u nás známou jako „Paní hostinskou“), ale opačně proudy, zosobněné hlavně dílem Carlo Gozziho (1720—1806), ovládly ke konci Goldoniho života jeho vlast. Gozzi zamítl cizí vzory molièrovské a vracel se zpátky k pravé italské commedii dell'arte, jejíž postavy přezíval do fantastických pohádek („Turandot“).

Ve čtvrtině osmnáctého století probouzí se k životu, inspirována opět Molièrem, i komedie dánská dílem Ludviga Holberga (1684—1754). Snad byl Holberg trochu přehnaně nazván severským Molièrem, ale jeho komedie, poznamenané živou lidovou notou, se dobře hrály i na našich scénách („Jeppé z Hory“, za války inscenovaný pod názvem „Spáček“).

Vidíme-li Molièra jako inspirujícího ducha komedie osmnáctého století, věk další, století mezi válkami napoleonskými a předešlou první války světové, nemá ani zdaleka takovou vůdčí osobnost. Nesporným inspirátorem zůstává Molière u zakladatele polské komedie Alexandra Fredra (1783—1876), jehož „Dámy a husary“, „Panenské sliby“ a „Pana Jowialského“ známe z českého jeviště, aniž jsme, myslím, dostatečně ocenili mistrovství posledního dílka.

Ve Francii rozplývá se komediální

tradice jednak do lyrických, smutkem podbarvených komedií Alfreda de Musset (1810—57), jednak do theso-vých komedií Dumase ml. a řemeslně chladných výrobků Scribových a Sardouových. Jen Eugène Labiche (1815 až 1888) navazuje na ni tenkou nití ve vynalézavých situačních veselohrách, laskavě se posmívajících měšťáctví. Připomenout ovšem musíme i komedii romanopisce Balzaca „Mercadet“, která navazuje na tradici útočné finančnické satiry Lesagovy.

Německo dalo v osmnáctém století pevný základ měšťanské komedii Lessingovou „Mínou z Barnhelmu“ (1767) a počátkem devatenáctého století stvořil Heinrich von Kleist klenot komické dramatiky „Rozbitý džbán“, hru na thema soudce soudícího vlastní přečin. Leč to je vše: neboť ani Raimund, ani Nestroy, autoři vídeňské frašky, nemají posvěcení básnického, byť tóny jejich komedií znějí sebedílověji.

Zato Anglii vrací poslední čtvrtina devatenáctého století dramatické důstojenství: jednak v cynickém šarmu Oscara Wilda (1865—1900), s jeho paradoxy tak svítivými až oslepují a matou, za druhé a především v neunavitelné útočnosti vtípu Shawova (1856 až 1950), vtípu, který ledabyly bourá ztrnulosti zákonů, zásad a zvyků. Shaw sice své irské touze vysmát se anglické předstávě životního řádu obětuje často i zákony dramatiky, ale jako autor „Živnosti paní Warrenové“, „Pygmalionu“ a „Svaté Jany“ přečnívá o hodně všechny ty, jimž byl takřka sto let současníkem.

Hledáme-li však skutečný přínos devatenáctého století k dějinám komické dramatiky, musíme se obrátit

na východ k dramatičce ruské. Gribojedov, Gogol, Suchovo-Kobylin, Ostrovskij, Čechov — to, co poutá k sobě všechna tato jména, je „říše temna“ zaostalý, hrubý, nesmyslný absolutistický režim, středověk na půdě novověku. A odpor proti zrudnosti tohoto systému vtělený do hrděho gesta Čackého v Gribojedovově (1795 až 1829) „Hoří z rozumu“, do groteskního šklebu Gogolova (1809—52) v „Revisoru“, do fantastického koloběhu podvodů a křivd v trilogii Suchovo-Kobylina (1817—1908), do drtivé reality komedií Ostrovského (1823—86), do ztišeného protestu Čechovova (1860—1904), ten odpor a touha po „paprsku světla“ dává ruské komedii hloubku a tíhu a její komice údernost nenávislné pěsti. Tady už není směs komiky a tragiky jako u Shakespeara, tady je komika a tragika jedno a totéž, dva pojmy tak splynulé, že mohl být kdysi i Dostojevský vážně charakterisován jako „největší ruský humorista“.

Komedie polské dramatičky Gabriely Zapolské (1860—1921) je také z tohoto rodu; v „Morálce paní Dulské“ odhaluje měšťácké pokrytectví s takovou bezohledností, že smích mrzne na rtech. To jihoslovanská komedie Cankarova a Nušičova nechce být otfesnou obžalobou ani tam, kde je společensko-kritickou satirou a dává přednost svízňné spádnosti konver-sačního proudu.

Nebudeme překračovat milník dvacátého století, pokud isme ho ovšem tu a tam už nepřekročili. Šlo nám zde jen o sumární obraz vývoje jednoho dramatického druhu a čím blíže k současnosti, tím méně lze rýsovat hrubými čarami. JINDŘICH ČERNÝ

NEZAPOMÍNÁME NA VNITŘNÍ PRÁCI SOUBORU?

Hovoří-li ochotníci o své činnosti, myslí obyčejně práci, která je určena pro veřejnost: studium divadelní hry a její předvedení, po případě ještě snahu o technické zdokonalení jeviště a kulisy. Zapomínají však na vnitřní práci souboru, která je sice pro publikum neviditelná, která však právě do značné míry rozhoduje o kvalitě toho, co diváci při představení vidí a hodnotí. Co patří k této vnitřní náplni činnosti ochotnického souboru?

V našem tišnovském Karasově divadle se nám v minulých sezónách osvědčily *pracovní besedy*, v kterých dramaturg, režisér nebo jiný člen probírá s herci některou důležitou otázku dramatického umění a divadelní praxe. Tak jsme si objasňovali otázky antického divadla, husitství v českém dramatu, probírali jsme společně některé myšlenky Stanislavského, hovořili o českém divadle v době obrození a pod. V jedné sezóně jsme si naplánovali celý cyklus besed, z kterých se nám podařilo uskutečnit tyto: 1. „Herec se připravuje na svůj úkol“ (jak máme soustavně cvičit dech, smysly, mluvidla, paměť, fantazii a iak konat mimická cvičení s rekvizitami i bez nich). — 2. „Dramaturg, režisér a herci studují novou hru“ (v čem je pod-

stata dramaturgie a režie, co jsou to rozborné zkoušky, jak má herec pracovat doma atd.). — 3. „Nejzajímavější kapitoly z dějin světového divadla“, hlavně antického a středověkého. Tyto besedy jsou přístupny také přátelům našich členů a končí vždy společnou zábavou, po případě tancem. Tak je jejich užitek dvojitý: vyrovnávají v souboru úroveň odborných vědomostí a pomáhají nám vytvářet srdečný kolektiv.

Další důležitou složkou vnitřní práce souboru jsou kromě výběrových schůzí také *schůze dramaturgické rady*, jejíž členové připravují společně vždy v červnu a v červenci dramaturgický plán divadla na příští rok. Tyto porady jsou přístupny každému zájemci ze souboru, stejně jako hodnocení her po představeních. — Ke zvyšování úrovně souboru a k vytváření kolektivu volili jsme však ještě cesty další: patří k nim společná návštěva významných filmových představení, účast na t. zv. filmové universitě, hromadné manuální brigády, společné zájezdy a pod.

Velmi prospěšné je pořádat také jiné podniky než divadelní hry. Zde už se vnitřní práce souboru, t. j. snaha o zkvalitňování jeho členů, stýká s ve-

řejnou činností divadla. My pořádáme koncerty nejlepších umělců našich i cizích, kulturní brigády atd. Kolektiv pomáhají však vytvářet také podniky ryze společenské; u nás je to tradiční maskarní ples, loni také několik veřejně přístupných odpoledních besed s tancem.

Domníváme se, že každé ochotnické divadlo by mělo — ovšem podle svých možností — takovou a podobnou činnost rozvíjet. Výhodou je při ní též to, že se do ní může zapojit každý člen divadla, nejen ten, který účinkuje ve hře právě studované; tím se zmenšuje nejen rozdíl mezi herci úspěšnějšími a méně úspěšnými, nýbrž dokonce i rozdíl mezi herci a neherci: divadlo získává tak spolupracovníky takové, kteří hrát nechťejí nebo neumějí, jsou však ochotni pomáhat jinak. Také aktivní herci uvědomují si tímto způsobem jasněji, že k herectví nestačí jen talent — že je třeba také pracovitosti, kázně a soustavnosti, neustálého vzdělávání, ohledu k druhým a spolupráce se všemi ostatními členy souboru. Vzniká tak pěkné a srdečné prostředí, kde se herci cítí jako doma a kde si uvědomují, že nejen jiným ze svých schopností dávají, nýbrž že zase od nich oplátkou přijímají.

Dr VLASTA ŠANDEROVÁ



Jean Soubeyran

Dnes — po Marcelu Marceauovi — je Jean Soubeyran nejslavnějším představitelem moderní pantomimy. Jeho učitelé byli v letech 1944—45 Charles Dullin a Etienne Decroux, v Comédie Française pracuje pod vedením Jean-Luis Barraulta (1945 až 1946); o rok později vede jeho cesta klasickými, moderními, konvenčními a avantgardistickými divadly v Paříži i francouzským venkovem. Putuje za divadlem po Francii, Švýcarsku, Ně-

Jean Soubeyran a pantomima

mecku a Belgii. V roce 1951 zakotvil v západním Německu a po houževnaté tříleté práci vytvořil v Düsseldorfu francouzsko-německý pantomimický soubor, s nímž se po prvé v roce 1953 představil německé veřejnosti. — Úspěch byl tak pronikavý, že jeho první turné Německem bylo vlastně triumfální cestou. Zájezdy souboru do Holandska, Belgie, Francie, Indie a nyní do Německé demokratické republiky sledují novinářské kritiky jako uměleckou událost světového významu. V souboru pracují Ellen Dorn, Bettina Falckenberg, Brigitte a Jean Soubeyran, Günter Titt, Michel Trévières a Frithjof Zeidler.

Jean Soubeyran, který zasvětil svůj život tomuto mistrovskému herectví beze slov, je sám velmi skromný, prostý, staví práci kolektivu na přední místo proti pojetí Marcela Marceaua, který je středem hry a kolektiv je mu pomocníkem. Jean Soubeyran v úvodu ke svému hrám říká:

„Pantomima má svůj původ v dávných pramenech a v různých tradicích. I když se v koloběhu dějin různily její formy, zůstávala vždy — hrou beze slov. Bylo-li přičleněno slovo, pak jen jako slovo, jímž je podtitulek v němém filmu.

Stará pantomima dosáhla vrcholu své slávy v Paříži XIX. století. Mno-

há malá lidová divadla táhla koncem středověku Evropou a našla své diváky: Italové hráli improvizované komedie v tradičním stylu *comédie dell'arte*, syté v barvě a pohybu; francouzská divadla výročních trhů byla akrobatická a satirická; fantastické hry anglických pohádkových pantomim zahajoval clown. Zde se promítají dějiny všedních dnů divadla, dějiny oněch potulných herců táhnoucích od města k městu, stále pronásledovaných podezřívavou vrchností, opovrhovaných kolegy oficiálních divadel, kteří jim navzdory všemu záviděli; aktéři, akrobaté, tanečníci, milování v ulicích. V jejich hrách se lid opět našel, nalezl tu své radosti, svá utrpení, své naděje.

Přicházeli z Italie a jižní Francie, hráli v 17. století na Pont-Neuf v Paříži — vypráví se, že i Molière prošel jejich školou. Vypovězení starým králem Ludvíkem XIV., prchali do Anglie a Flander. Po pádu Napoleona je opět nalézáme v Paříži na Boulevardu du Temple, v malých divadlech, kde byla dávana melodramata a prováděny akrobatické pózy. Zde došlo k pamětihodné události v dějinách zákonů a policejních nařízení, již divadelní umění musí být navždy vděčné: k zákazu mluvení vládou restaurace! Měla být ucpána ústa hercům, kteří



„Justice lynče“ (soubor J. Soubeyrana)



Slavná Marceauova postava — Bip, novodobý Pierrot

byli příliš volní a jimž lid Paříže tak rád naslouchal. Vznikla „klasická pantomima“, hra beze slov, hlas lidu Paříže z let 1830 a 1848, ona hra mezi Pierrotem, Kolombinou, Harlekinem a četníkem. Gaspard Debureau, muž, který řekl vše, aniž by promluvil slovo, se stal králem tohoto oficiálně velmi zneuznávaného divadla.

Koncem století poznenáhlu se pantomima ztrácí u kočovných skupin, v koncertních kavárnách, v cirkuse, její typy splývají se zvěčným cechem chansoniérů.

Začátkem 20. století vzniká němý film, umění obrazu, gesta, pohybu, to znamená: pantomima, nové umění pro lid. Stará anglická tradice opět ožívá. Charlie Chaplin, jenž ji znodobňuje, se stává velkým mímou naší epochy. Se zvukovým filmem se pantomima znovu ztrácí.

Avšak již před válkou pomýšlí herec Etienne Decroux na čistou formu divadla, z něhož mají být vymýceny všechny pomocné prostředky, dekorace, text a rekvizity. Mohlo z toho snadno být umění pro estety, jistý druh tance bez hudby — naštěstí však byl nalezen vztah ke starým tradicím, k šprýmařům výročních trhů. Zrozena z divadla avantgardy, v době, kdy avantgarda měla ještě své oprávnění, pronikla moderní pantomima svou formou a svou tematikou k neširším vrstvám publika. Toto publikum se již neshromažďuje na náměstích a trzích, nýbrž ve svých odborech, školách a kulturních domech. — Pantomima, moderní nebo klasická, v cirkuse, na jarmarcích či v divadle, zůstává uměním pro všechny.“

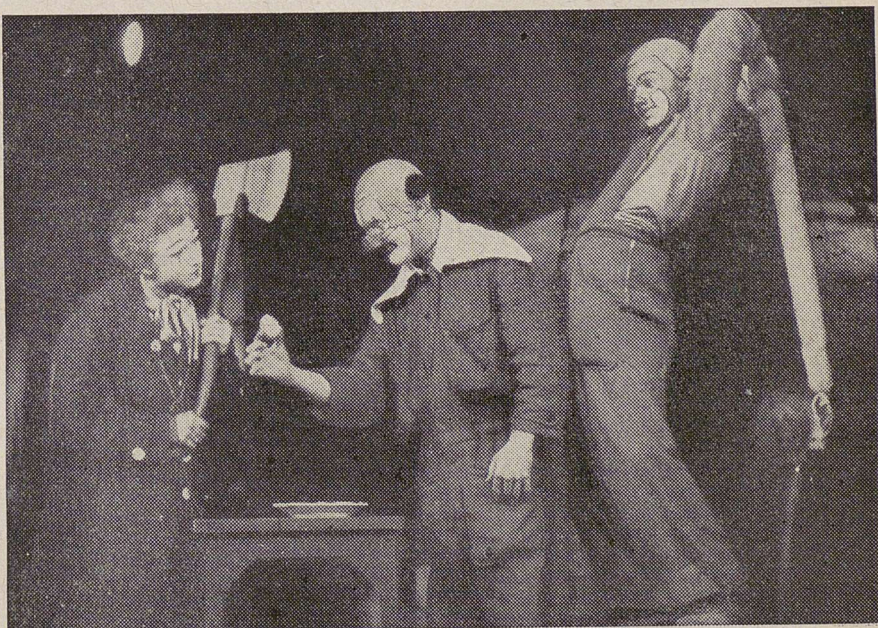
Jean Soubeyran, který vytvořil celou řadu veselých pantomimických scén, jejichž náměty čerpal přímo z denního života prostého lidu („Nedělní ulice“, „V rychlíku“, „Publikum“) i svého mistrovsky podaného „Rybáře“ a „Houslistu“, se nespokojuje jen s neutrálními příhodami. S jeviště protestuje proti nesvobodě („Demonstrace“), proti nespravedlnosti i rasové diskriminaci otřesnou baladou „Justice lynče“ o Emmetu Tillovi, čtrnáctiletém černošském chlapci, který byl 28. srpna 1955 v Greenwoodu ve státě Mississippi v USA zabít bílou luzou jen proto, že hvízdal na kolemjdoucí bílou ženu a jehož vrazi byli osvobozeni. — Tím pochopitelně nenalézá zalíbení v očích západoněmeckých mocipánů i jejich protektorů, kteří mění jeho düsseldorfské divadlo v biograf. Vyhazov na ulici měl přinutit nekompromisně pokrokového Jean Soubeyrana a jeho pantomimický soubor „k rozumu“, avšak umělci se nedali koupit.

Nová cesta světem a umění jeho souboru mu pomáhají získávat nové zkušenosti a další slávu. Nyní se jedná o možnostech jeho zájezdu do našich zemí.

František Faltys



„Cirkus Naděje“ (clowni — L. Lipský, I. Gübel)



„Cirkus Naděje“ — pantomima Mir. Horníčka (scéna clownů)

DVĚ SOVĚTSKÉ HRY O VELKÝCH PROBLÉMECH

Problém lidského soužití nemusel řešit snad jen Robinson na pustém ostrově, ovšem až do té chvíle, kdy našel Pátka. Otázka je stará jako lidstvo samo a nová vždy s novou dobou, novým společenským řádem. Konflikt vedoucích a podřízených je řešen v dramatické literatuře v četných žánrech, právě tak, jak se v různých podobách objevuje v životě.

Hra *Borise Gorbatova* „Zákon zimního tábora“ nás zavádí do roku 1941 v ledových krajích Arktidy. Začíná se tu budovat přístav s lidmi, kteří sem přišli za prací. Jsou dobří i špatní, pracovití i lajdáci, romantikové, kteří přišli za dobrodružstvím, i ti, kteří vidí v lidském díle jedinou trvalou hodnotu tohoto světa. V táboře vládne nepořádek. Všichni jej pocítují, všem vadí, i když si na něj konec konců zvykli jako jeden na druhého. Čekají na nového velitele, který má dát jejich práci správnější směr a napravit staré chyby. Nastupuje velitel But. Příímý, přísný, studeně svědomitý. Zavede v táboře pořádek, lépe zorganizuje práci. Lidé teď objektivně žijí líto, vaří se jim chutnější jídlo, zlepši se bydlení, rozkazy velitele jsou správné a přesné. A přece jsou jaksi vnitřně nespokojeni. Skrytě nového velitele nenávidí, bojí se ho. Pracují, ale jen z povinnosti, bez radosti.

Dílovedoucí Štěpán Grochot, který dočasně vedl před Butem stavbu, je uražen Butovým přehlížením. Je pravým Butovým opakem. Dovede s lidmi mluvit jejich řečí, je veselý, kamarádský. Využívá svého vlivu a ze msty popichuje lidi proti veliteli až k sabotáži. Dochází k rozkolu právě v okamžiku, kdy ledy a vánice hrozí zničit dosud vykonané dílo. Lidé odmítnou zachraňovat stavbu za ztížených podmínek. But s předákem Charitonovem, Štěpánovým přítelem, sami prosekávají led — za nečinného přihlížetelů ostatních. Je to zbytečná, marná

práce, zoufalá snaha bez naděje na výsledek. But se rozhoduje zbavit Štěpána Grochota místa dílovedoucího a přidělit ho na práci k tesařům. — Na jedinou přichází obrát. Lidmi otřese Butovo zoufalé, nesmyslné úsilí, kterým se konečně projeví jako — člověk. Slavnostně přicházejí oznámit, že nastupují k těžké práci. Čekají alespoň na jedno hřejivé lidské slovo. But je neumí vyslovit, znova je zklame. Štěpán Grochot, který se právě dozvěděl o Butově rozhodnutí, prodere se řadami dělníků a vrhá se na velitele se sekýrou. Střetne se s upřeným pohledem Butových očí — a sekýra padá na zem. Do ticha se ozve Charitonův hlas: „Na soud s ním!“ — Koná se soud nad Štěpánem Grochotem, jemuž předsedá Fjodor Charitonov. Třicet let byl Štěpánovým přítelem na život a na smrt, spolu se toulali po světě, prožili četná nebezpečí, byli jako jedno tělo, jedna duše. Teď se rozdělili, v okamžiku, kdy Štěpán Grochot zradil společné dílo. Fjodor ho soudí přísně. Štěpán s velkou nenuceností vtípkuje o svém prohřešku. Spoléhá se na kamarádství s dělníky. But si už už potvrzuje svou domněnku, že Grochota nikdo neodsoudí, protože všichni nenávidí jeho, velitele. A přece když dojde k rozhodnutí, všichni odsunou stranou vzpomínky na veselé kamarádství s Grochotem, na mnohou společně vypitou sklenku. Soudí Štěpána Grochota jako sabotéra, jako zrádce jejich velkého, smělého snu. Štěpán ani teď nedozná svou vinu. Rozhodnou se odsoudit ho zákonem Severu — vyhoštěním z tábora. Podle tohoto odvěkého zákona jsou tak souzeni na Severu, v krajích, kde neexistuje policie, jen těžcí zločinci. Je to tvrdé právo: kdo nedovede žít spravedlivě s lidmi, ať žije se zvěří. — V tomto bolestném okamžiku povstává inženýr Pavel Kazakov a rozechvěně žádá, aby spravedlnost byla dokonána. Štěpán Grochot není jediným vinní-

kem. I Pavel Kazakov byl škůdcem, protože pro svůj slabý charakter dal lidem příliš velkou volnost, neuměl sjednotit kolektiv, snažil se všechny vždy uklidnit a utěšit, i když místo toho bylo často třeba chirurgického zásahu. — Obžalovával velitele. Viní ho, že nevěřil lidem a svou nedůvěrou je urazil. Že neměl nikoho rád. „A člověk je třeba mít rád, neboť bez lásky nelze tvořit krásu na zemi.“ Tito lidé, kterým But nedůvěroval, stávají vždy nad své vlastní, malé soukromé věci společný cíl, jemuž slouží. But je okradl o jejich velký sen. Chtl stavět sám, ale jejich rukama. — Po prvé spatří lidé na tváři svého velitele úsměv, teplý, lidský úsměv. Stěží ze sebe vypraví slova: „...přítel můj“... Krásný okamžik přeruší zpráva, že vlast byla napadena nepřitelem. V nejbližší době je možné očekávat nálet i na jejich ostrov. Je třeba rychle postavit hráz. Všichni se hlásí do práce: „Telegrafuji na Velkou zem, ať se spoolehnu.“ Hlásí se i Štěpán Grochot.

Dramatická stavba hry je dokonalá. Řetěz situací se napojuje na silný konflikt hry, všechny postavy jsou zakončeny v ústřední myšlence dramatu, ani jedna z nich tu není zbytečná. Pozoruhodné jsou dialogy, zachycující dramatický život postav a charakterisující je s úsečnou přesností. To všechno jsou pozoruhodné kladné rysy této hry. Hlavní její hodnotou jsou však typy lidí, které přivádí na jeviště.

Zvláště zajímavá, herecky náročná (a proto se o ní zmiňujeme s větší pozorností) je hlavní postava — velitel But. Herec musí zachytit rysy povahy, kterými odpuzuje lidi, suchost, téměř automatickou přesnost pohybů, úspornost výrazu v mluvě i mimice, i vnitřní jádro, pro které si tuto postavu zamiluje divák. Ohromná je morální síla tohoto člověka, jehož nezlo- mí téměř nepřátelské obklíčení spolupracovníků. Herec musí objevit lidskou tvář Buta, která jen občas prohlédne pod železnou maskou klidu, jeho únavu, bolest — i strach.

Druhou pozoruhodnou postavou je Fjodor Charitonov, tulák, který na stará kolena našel svůj cíl, domov, velký sen. Svůj přístav — obrazně i ve skutečnosti. Hovoří-li s velitelem o své minulosti, je v jeho slovech ironie i cynismus, zraněná hrdost i bolest. Je to neobyčejně silný člověk. Dovede se rvát s přírodou i nepřáteli. V dvojici se Štěpánem Grochotem to byl právě on, který dovedl udat konečný správný směr. Není to bělo- skvoucí kladný hrdina, ale kladný člověk, který v životě dostával i rozdával rány. Připojuje-li se on první v rozhodujícím okamžiku k veliteli přesto, že k němu právě tak jako ostatní necítí žádnou náklonnost, je to proto, že má s velitelem společnou zoufalou snahu vybudovat přístav za všech okolností. Je to v této chvíli nejsilnější spojenec, jakého si vůbec mohl velitel přát.



A. Štejn: „Kádrový případ“. Divadlo St. K. Neumanna v Libni: Marjana (V. Koktová), Chlebnikov (M. Willig) a Černogubov (V. Plachý-Tůma)



„Zákon zimního tábora“ v plzeňské inscenaci Divadla J. K. Tyla. Sedmý obraz — soud nad Štěpánem Grochotem

O ostatních rolích není třeba podrobněji psát. Autor je v textu dostatečně charakterisoval. V herecké práci je třeba začít hledat jejich lidskou podstatu, domyslet si podmínky, v jakých se utvářel jejich charakter, najít ve všech konfliktůch dobra a zla.

Gorbatovův „Zákon zimního tábora“ je hra náročná i po technické stránce. (Tři dějství o sedmi obrazech, 13 mužů, 3 ženy, kompars, 1 exteriér, 2 interiéry.)

Ještě několik poznámek k nedávné premiéře „Zákona zimního tábora“ (6. listopadu 1956) v plzeňském Divadle J. K. Tyla. Plzeňský profesionální soubor měl pro inscenaci četné předpoklady. Především je zvyklý plnit velké úkoly poctivě, bez primadonství se podřídí režisérově záměru (L. Pistorius). Má herce, kteří svými typy odpovídají autorovým představám, alespoň v hlavní trojici postav. Buta hrál znamenitý herec Josef Patočka. Nevyřešil svůj úkol sto procentně, v jeho interpretaci zůstalo ještě několik otazníků. Za strohým Butovým projevem byla — i když na málo místech — strohost herecká, vnitřní prožitek tu nepřekryl vnější výraz — Butův návyk vyrovnaného, klidného vyjadřování téměř v monotónní intonaci. Otazník zůstal také u postavy starého tuláka Karpuchina, u jeho zlomyslné povahy, kde ještě nebyla nalezena prapříčina jeho mstivosti, rozkoše z toho, když se lidé hádají a perou. Protože tu nejde o psychopatický případ, je zbytečné mu přidávat černou barvu ďábelství. Snad tu má herec spíše pátrat po rysech, které tuto lidskou a mravní trosku přidržují tak houževnatě k životu. —

Herecké zkušenosti se těžko přenášejí na papíře. Jednu zkušenost

z plzeňské inscenace vám však přece jen můžeme sdělit: Nedoporučujeme tuto hru každému souboru. Jen těm, které jsou schopny pracovat nejčistšími divadelními prostředky, bez zbytku manýr a velikášství.

*

Méně náročná je další sovětská hra „Kádrový případ“. Štejnovo drama, vzniklé v roce 1954, splňuje požadavek ochotníků na soudobou divadelní hru téměř úplně: má silný konflikt a promlouvá i ze sovětského prostředí přímo k nám, dotýkajíc se palčivých otázek, které naše současnost ještě v praxi dostatečně nezodpověděla. Je snadno proveditelná — čtyři dějství (šest obrazů) se odehrávají ve čtyřech interiérech, obsazení hry je úměrné i malým souborům: 7 mužů, 6 žen. Děje se v Moskvě, v současné době.

Inženýr hlavní správy Chlebnikov byl očerněn kádrovým referentem Poludinem. Smyšlenky i překroucená fakta byly sestaveny v rafinované obvinění, ve kterém je Chlebnikov vyličen jako nepřítel strany a podezříván i z účasti na spiknutí proti sovětskému zřízení. Čestný, straně oddaný člověk, schopný, iniciativní a talentovaný technik je najednou zásluhou Poludinovou v postavení vyhnance, je kolem něho uměle šířena atmosféra záhadného podezření, přátel se slabším charakterem ho opouštějí, i čestní lidé jsou najednou náchylní věřit, že člověk, vedle kterého po léta pracovali, žije dvojím životem. Ke všemu Chlebnikov v rozrušení se nedokáže správně a jasnými slovy hájit na plenární schůzi. Je Poludinem umlčován, každé jeho slovo je překrucováno, jeho větám je podklá-

dán jiný smysl. Ti, kteří se postaví za Chlebnikova proti Poludinovi, jsou zastrašováni nebo se je Poludin snaží získat protekcí. — Nakonec přece jen jsou Poludinovy plány rázně zmařeny, s jeho tváří je stržena maska a pod ní se objeví malý, závistivý človíček, jehož schopnosti nedostačovaly ke konání tvůrčí práce, ale na čas stačily k vyšplhání se na důležité místo, s kterého mohl tvůrčí pracovníky ovlivňovat s téměř neomezenou pravomocí. Žádné stromy nerostou do nebes. Mezi lidmi jsou slaboši i ti, kteří ve jménu pravdy dovedou kdykoli vystoupit, žádný člověk jim není tak lhostejný, aby ho z vlastního pohodlí nechali padnout. Ve Štejnově hře — proti životní pravdě — je konflikt až příliš snadno rozřešen. V životě se tak rychle neobjeví instruktorka Maljutinová, která rázně řeší zamotané kádrové případy. Ale právě proto je třeba hrát „Kádrový případ“, aby se ti stateční a rozhodní lidé mezi námi objevili, aby jejich vlastnosti hledal každý sám v sobě, aby dovedl rozpoznat i Chlebnikovy i Poludiny, i zbabělé Kolokolnikovy. Ze života dobře odpozorovaný typ ve hře je funkcionářka Děrgačevová, která bez zlého úmyslu napomáhá Poludinovi. Je z těch v zásadě čestných lidí, kteří si stranickou práci nahrazují nedostatky ve svém pohmožděném citovém životě. Tito lidé mají pak sklon řešit živé případy dogmaticky, už předem lidem nedůvěřují ze strachu, že by jejich rozhodování ovlivnily subjektivní názory. Považují stranu za jakousi církev, jejímiž jsou výlučnými stoupenci. Nepochopili dosud plně, že stranická práce má pomáhat, aby se lidem lépe žilo, volněji dýchalo.

S. Dolanská

Z DĚJIN OCHOTNICKÉHO HNUTÍ

✓ SEDMDESÁT LET SOUBORU „TYL“ VE VELVARECH

Na sklonku minulého roku oslavil svou sedmdesátku velvarský „Tyl“. Byl založen v listopadu roku 1886 a je nejstarším trvale pracujícím ochotnickým kolektivem na Kralupsku a v celém dolním Povltaví. Dne 9. prosince 1832 byla za režie Josefa Vebra sehraána ve prospěch městských chudých v Panské hospodě ve Velvarech Kotzebuova hra „Zmatek nad zmatek“. Není však známo, zda česky, neboť v tehdejší obci se vedlo všechno velkopanský: kávové společnosti, německé romány, německé kočující společnosti... O radostném životě, jímž se mezitím probouzela už Praha, zde nikdo nechtěl vědět. K dalšímu ochotnickému představení došlo teprve za dvě desetiletí, nejspíše roku 1854. Tehdy byla ve Velvarech dávana Štěpánkova veselohra „Čech a Němec“, o níž byl takový zájem, že se nedlouho po začátku pro nával lidí zbořila dřevěná galerie. Zůstalo však opět při tomto ojedinělém podniku. Ke vzniku trvalejší ochotnické činnosti došlo ve Velvarech teprve roku 1861. Kroužek studentů sehrál během dvou let 31 divadelních představení vedle jiných kulturních akcí. Poslední hrou byla „Faustova čepička“ dne 27. září 1863, avšak dávana byla i Tylova „Tvrdohlavá žena“, „Strakonický dudák“, Nerudovy aktovky, hry Klicperovy a j. Protektorem a mecenášem tohoto divadla byl významný český národohospodář a buditel, rytíř František Horský z Horskýseldu, tehdy nájemce nelahozeveského dvora. Jinak však neměli průkopníci nového života ve městě snadné postavení. V zachované „Kronice ochotní-

ků velvarských“ se o tom dočítáme:

„První tři neděle měsíce října roku 1862 byly pro naše divadlo bouří, která je rozkotatí hrozila. Město, pro které a ve kterém se hrálo, nečinilo pro divadlo pranic a přece mnoho — ono se snažilo utrhačnými řečmi ochotníkům škoditi, za jich práci a namáhání nevděkem a pomluvou je korunovati a kdyby státní úřednictvo tak čteně nebylo divadlo navštěvoválo a několik velmi málo měšťanů, ani bychom nebyli mohli hrát, neboť co se při představení vybralo, krylo představení, málokdy něco vybylo, ale stalo se, že se i nedostalo...“ Avšak historik prof. Ferd. Vaněk píše ve svých vzpomínkách: „Mladý svět byl tehdy elektrisován, hrálo se s chutí, se zápalem“. A tak toto studentské divadlo, přestože se po dvou letech z neznámých důvodů rozešlo, dokončilo národní probuzení Velvar, z nichž vymizela němčina. Ochotníci stali se tu průkopníky nového spolkového národního života.

Soubor „Tyl“ byl založen ve Velvarech v době, kdy už nějaký čas ve městě hrála v Remeslnické a Občanské besedě jakási ochotnická společnost, avšak „více kvůli členstvu než kvůli obecenstvu“. Spoluzakladateli nového spolku byli zejména Josef Mervart, pozdější spoluzakládající člen a funkcionář Ústřední matice divadelního ochotnictva českého, a Hynek Vicena, pamětník a spoluherec J. K. Tyla od jeho první divadelní pouti po českém venkově. Ustavující schůze spolku byla v listopadu 1886 a téhož roku se také již hrálo. Za 70 let své existence sehrál velvarský „Tyl“

přes 300 her se řadou repris a uspořádal i mnoho jiných kulturních podniků. Na Kralupsku platil pak odjakživa za prvořadý soubor, jehož inscenace byly vždy poctivé, namnoze skutečných uměleckých hodnot, vysoko nad běžným průměrem ochotnických představení dalekého okolí. I dnes pracuje tento soubor velmi dobře, o čemž svědčí zvláště jeho vrcholné inscenace „Evženie Grandetové“ a „Měšťáky“. Soubor je součástí závodního klubu n. p. Suříkárna a má pro svou práci dobré podmínky. Přáli bychom mu však k jeho sedmdesátinám daleko větší návštěvy, než iakým se dosud při svém pestrém a dobrém repertoáru těší.

Ing. Ot. Špecinger

TYLŮV OCHOTNICKÝ ODZNAK

Ústřední dům lidové tvořivosti vydal ochotnický odznak, pro kterým se z řad našich souborů už dlouho volalo. Odznak stojí 2 Kčs. Soubory si jej mohou objednat v hospodářském oddělení Ústředního domu lidové tvořivosti, Praha II, Jungmannova 15, nebo v okresním domě osvěty, který učiní hromadnou objednávku.

PLANÁ RADA

Všechna sláva, polní tráva,
Pýcha předchází prý pád!
Bude-li však stoh z té slávy,
věrte, spadnu do něj rád.

Avar



JAK TO BYLO S TOU VATOU

Fejeton

Ono se píše, že herec má na jevišti rozumět tomu, co říká — a něco na tom je. V M. dělal vyspělý soubor Tetauerova Veřejného nepřítele pěkně a pečlivě. Hra je z redakčního prostředí. Vystupuje v ní vedle titulní postavy redaktora Landy ještě šéfredaktor a faktor, mluví se o uzávěrcích, lámání, rotačce, korekturách, obtahy a jejich záměna způsobují první konflikt. M-čtí hoši na to šli od lesa. Vypracovali životopisy postav, promysleli konflikty psychologicky i sociologicky, také o době přemýšleli, o poměrech a nepoměrech první republiky,

o nezaměstnanosti i korupci. Jenomže žádný z nich v životě nebyl v tiskárně. Jenomže žádný z nich neviděl korekturu a nevěděl, co to je obtah. — Ve hře vystupuje faktor Vorlíček, kterého hrál v M. pilný, snaživý herec. Co se jen o postavě napřemýšlel, o jejich vztazích k sekretářce i Landovi! Co to však znamená „lámat“ nevěděl, i když jeho první výstup začíná slovy: „Já už lámu...“

Abych hochům nekřivdil: oni ovšem také o těch redakčních záležitostech a o tom tiskářském řemesle trochu přemýšleli, jenže jen tak všeobecně.

V duchu takového všeobecného názoru je redakce pokojná kancelář, kde se píší články do novin, a tiskárna taková velká budova, kde hučí nějaké stroje a kde se to tiskne. — Jak? Nějak! — A co při tom dělá ten faktor? Ten má při tom také nějakou funkci. Všeobecnost je veřejným nepřítelem v divadelní práci. Nemluvte mi o prožívání, když neumíte zacházet se svou rekvizitou! Režisér ani herec nesmějí mít všeobecné představy. Oni musí vědět. Přesně a konkrétně vědět, to ještě neznamená umět hrát divadlo, ale znamená to mít solidní předpoklady k vlastní herecké tvorbě, mít dobré letiště, z něhož se herecké fantasií dobře vzlétne vzhůru. Hráť hru o redakci a přesně nevědět, co to redakce je, používat rekvizit a nevědět, k čemu jsou — to znamená obrátit se zády k dobrému pomocníkovi, který umí dát na jevišti jistotu, pomůže postihnout atmosféru, pravdivěji jednat. Říkat na jevišti slova a nerozumět jim — to je jako krivě svědectví u soudu: nebyl jsi při tom a přece vypovídáš!

A jak to bylo s tou vatou? Faktor

JAK PRACUJE NÁŠ OKRESNÍ PORADNÍ SBOR

Na stodském okrese vyvíjí činnost 17 souborů zařazených do skupiny A, 3 soubory ve skupině B a jeden soubor ve skupině C. Soubory ohlásily Domu osvěty své repertoárové plány, které jsou velmi pěkné a kromě jedné nebo dvou „odlehčovaček“ obsahují vesměs hodnotné hry. Byl utvořen čtyřčlenný poradní sbor, který doporučil Domu osvěty uspořádat před zahájením soutěže divadelní školení. Uskutečnilo se během měsíce listopadu a začátkem prosince, kdy ve dvou lekcích pro režiséry a dvou lekcích pro herce byly probраны některé základní problémy divadelní práce. Nejzdařilejší školení bylo „O jevištní řeči“ s přednáškou dr. Klem. Rektorišové, kterého se zúčastnilo asi 50 ochotníků, zástupců téměř všech souborů na okrese. Škoda, že stejná účast nebyla i na přednášce „Práce herce na roli“ — přednášel ředitel Klatovského zájezdního divadla F. Smažík. Zbývající dvě lekce, speciálně určené pro režiséry a dramaturgy, se zabývaly režisérskou přípravou hry, prací s hercem, dramaturgií a přípravou režisérské knihy. Přednášeli soudruzi Švarc z KOD Plzeň a dr. Kuchynka z Krajského domu osvěty. Myslím, že bude zapotřebí průzkumem zjistit, proč o školení projevívaly málo zájmu vesnické soubory, tedy soubory OB, když naproti tomu soubory závodních klubů dokázaly svou účastí na školeních, že mají velký zájem o nové formy ochotnické práce.

V poradním sboru jsme si dali za úkol sledovat činnost souborů pokud možno po celý rok. Snažíme se proto navštěvovat zkoušky a představení těch souborů, které o spolupráci mají zájem. Vadí nám špatné dopravní možnosti, když vlakové spojení je nepříhodné. A znamená pro dobrovolné

pracovníky poradního sboru nejen velkou časovou ztrátu, ale brání jim ještě věnovat souboru více času než jednu nebo půl druhé hodiny týdně, čtrnáctidenně neb i měsíčně, což je za současného stavu málo.

Zatím nás těší zjištění, že zahajovací nesoutěžní představení některých našich souborů mají daleko lepší úroveň než soutěžní představení minulých sezón. Z toho soudíme, že je to právě soutěž, která růstu úrovně některých souborů napomáhá. Ověřili jsme si též, že některým souborům prospěla naše ostrá a nesmlouvavá kritika, při níž nebo po ní se ošivaly, ale kterou si pak přece jen vzaly k srdci jako kritiku dobře míněnou a v zájmu zlepšení ochotnického divadla nutnou.

Piši-li o soutěži, myslím, že jí neprospějí některé nevhodné zásahy stávajících vyšších orgánů. Na stodském okrese vyhrál soutěž ve skupině B soubor z Blatnice u Nýřan. Okresní koordinační orgán podal kraji návrh na zařazení souboru do skupiny C. Krajský koordinační orgán, který neprojevil zájem, aby dotyčný soubor poznal a ač pozván, nezúčastnil se jeho soutěžního představení Strakonického dudáka, návrh okresu nevzal na vědomí a soubor ponechal ve skupině B. Teprve po jeho protestech poslal souboru vyznění, kde se snažil své počínání odůvodnit. Každý pochopí rozhořčení postiženého souboru, jehož desetiletá kulturní osvětová činnost je dobře známa na okrese, ale méně již na kraji, kde se za tu dobu několikrát vyměnili odpovědní funkcionáři.

Vykročili jsme podle našeho názoru do nové soutěže šťastně. Věříme, že nadšení souborů neochabne a vzhledem k tomu, že se letos soutěží u nás

jen jedním představením, lze očekávat v základní kategorii ještě větší účast než byla naposled. Cíl máme společný ve všech souborech. Dávat našemu obecenstvu stále větší požitky z divadelní hry a pomáhat k výchově nového socialistického člověka.

B. Cirnfus

DIVADELNÍ RODINA

JEDEN OCHOTNÍK: „Copak já a manželka, my se máme rádi, my jsme taková divadelní rodina.“

JEHO PŘÍTEL: „To pozoruji již delší dobu, každou chvíli je u vás nějaký v ý s t u p.“
I. H.

OCHOTNICKÉ AFORISMY

OPERETA: Nevadí, že jsem lehká, jen když za mnou blázní staří i mladí.

STŘELNÁ ZBRAŇ: Nejsem sice mazaná, ale stejně si ze mne nevystřelíš.

TĚLKA: Jak mohu mít úspěch, když jsem byla špatně nanesena?

PROSCENIUM: Haló, vy tam, pozor! Dostali jste se na šikmou plochu.

VZPĚRA: Jsem nepostradatelná. Se mnou to všechno stojí a padá.

PROPADLO: Vidět z mého zorného úhlu herečky? Panečku, na to musí být nervy! Studem se propadám.

OCHOTNICKÉ DIVADLO:

Uznávám sebekriticky, že vycházím pravidelně pozdě. Jsem už jako vy... budiž vám útěchou, že vycházím vůbec.

ZVONEK: Tak, kumštýři, a máte odzvoněno!
C. B.

Vorlíček na jednom místě říká, že místo vyhozeného článku tam dali vatu. Vatu rozumíme v redakční hantýrce takové články, které mohou být uveřejněny stejně dnes jako včera a jako — nikdy, protože pravidelně nic neřeší. Redaktor je má připravený

v zásobě, aby jimi při lámání, t. j. při rozmísťování strojově vysázených řádků na stránce novín, „ucpal“ prázdná místa a stránku zaplnil. Tedy takovouto vatu měl na mysli autor, ne tu, co se prodává v drogerii, jak myslel náš milý představitel, který chtěl dokonce s balíčkem vaty přijít na jeviště. Pokud se týče „lámání“, soudil, že nejvhodnější rekvizitou bude sekyra.

Hůř to dopadlo se souborem v P., který hrál Pleskotovu úpravu Molièrova Měšťáka. Ve hře je scéna, kdy si pan Jordán pozve k sobě markýzu, jíž se koří, a chce ji ohromit impozantní hostinou. Soubor si začal připravovat rekvizity pět minut před představením a sluha k tabuli triumfálně přinesl na táčku několik makových housek. Toto milé pečivo, každému divákovi důvěrně známé, vzbudilo v publiku velice zlomyslné veselí. Jeho veličenstvo pan divák je tvor škodolibý a právě na rekvizity — a zvláště na jídlo a pití — nikdy nezapomene vrhnout svůj kritický zrak. Pokud se týče nápojů při hostině, donesli sluhové místo vína karafu s vodou (tu typickou, baňatou karafu, zná-

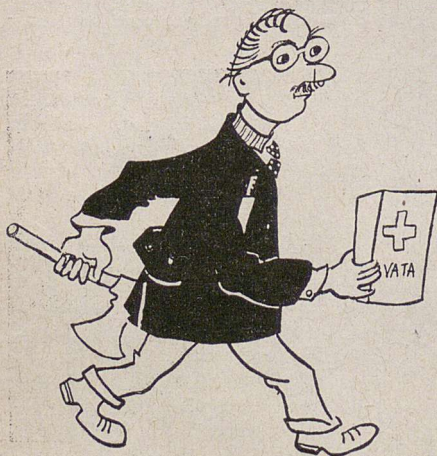
mou z řečnických stolků), a k tomu dva kelímky od hořčice. Neobyčejné dojemně pak působil Jordánův kuplet, v němž opěvá víno a proklíná vodu.



In vino veritas

Dnes v noci se mi zdálo o rekvizitě. Plakala, že si ji ochotníci málo všimají a ona že je tady přece proto, aby jim pomáhala. Pak přestala plakat a řekla: „Ale přijde představení — a já se vám pomstím!“

Jiří Beneš



Já jdu lámat

Vlášenska, ať pánská či dámská, je největším charakteristickým prvkem při vytváření divadelní masky a jako s takovou je nutno s ní zacházet. Je samozřejmě nutné mít na zřeteli, že jen skutečně dobrá vlášenska může být doplňkem dobré masky. Jak tedy taková vlášenska má vypadat?

Vlášenska, která má být výtvarnou hodnotou, nesmí na sebe upozorňovat zjevnými technickými nedostatky, k nimž zvláště patří silné plátěné čelo, které se krčí, tvoří hrubé záhyby a jehož okraj se nedá zalíčit. Dalším nedostatkem bývá šablonovitě provedený celý okraj růstu vlasů, který je tvrdý a nepřírodně hustý. Vzadu na krku bývá zase vlášenska jakoby zastřižena a mnohdy odstává až na dva prsty od hlavy a krku. Pokud jde o úpravu, téměř nikdy není vlášenska a její účes přizpůsoben přičesáním k proporcím hlavy a tváře.

U filmových vlásenek, to znamená u vlásenek bez známého plátěného čela, které je nahrazeno pouze úzkým proužkem jemného tylu při okraji růstu vlasů, vznikají opět jiné problémy. Tento okraj u špatných vlásenek postrádá světlé a měkké barvy vlasů, které mají za úkol změkčit a zjemnit celé nasazení vlásenky. Odborně řečeno, vlášenska není melírována, což má za následek, že nasazení

vlásenky je kompaktní, tvrdé a nepřírodné. Toto melírování přichází v úvahu hlavně u tmavších a tmavých odstínů. Často jsme bohužel svědky zjevu, že jemný filmový okraj je znečištěn, mastný a někdy dokonce zalíčen. Je to hrubá chyba, protože pak kolem celého okraje vlasů je tmavý, ušpiněný proužek a vlášenska kreslí. Pokud jde o zadní část vlásenky, nemá být volná, musí ke krku přilnout. Rovněž úprava účesu a celý tvar hlavy musí být hřebenem a kartáčem přizpůsoben proporcím tváře.

Dobrá vlášenska má tedy být především lehká, melírovaná, s jemným okrajem, který bezvadně přiléhá k vlastnímu čelu stejně jako její zadní část ke krku. Vlášenska musí být snadno upravitelná, z dobrých vlasů, které lze snadno česat. Vcelku potom vlášenska musí působit dokonale přirozeným dojmem a nahradit tak vlastní vlas v plné míře. Taková vlášenska je ovšem poměrně cenný materiál, s kterým je třeba zacházet s náležitou péčí.

Protože si dosud mnozí ochotníci dobře neuvědomují hodnotu tohoto materiálu a vracejí vypůjčené vlášenky potřhané, ušpiněné od líčidel a jinak znehodnocené, předkládáme celý seriál snímků s návodem, jak s vlášenkou zacházet.

Snímek č. 1 ukazuje představitelku s lehce nalíčenou tváří. Jde o nejjednodušší masku, která se skládá ze základního líčidla, lehce vystínované světlé červeně na tváři, stínovaných očních víček rezavohnědou stínovkou, přičernění řas, přitmavení obočí a nalíčení rtů: Základní líčidlo — použitá tělka — filmová číslo 106. Bezvadně vytracená červeně na tváři — světlá č. 52. Intenzivně vystínovaná oční víčka — rezavohnědou stínovkou č. 74. Přičernění řas je provedeno černým maskarem nebo stínovkou č. 69. Obočí přilíčené po pečlivém učešání stínovkou č. 72 — hnědou. Mírné, přesto však intenzivní překreslení rtů korálovou červení č. 56. Celá maska je dokonale vysušena hladkou moukou nebo suchým pudrem.

Aby vlášenska dokonale přilnula k hlavě, hlavu nezvětšovala nebo dokonce nedeformovala, je podmínkou správné a pravidelné rozložení vlastní vlasů představitelky vzhůru z krku rovnoměrně na povrchu hlavy. Zvláštní péči je třeba věnovat rozložení vlastních vlasů, zvláště v tom případě, kdy představitelka má větší objem hlavy anebo mnoho a dlouhých vlasů. K dokonalému upoutání vlastních vlasů i jejich udržení je správné použít asi 10 cm široký

pruh tylu nebo normální obvaz, kterým se vlasy ovinou a mírně utáhnou. Tato bandáž současně slouží k dokonalému připevnění vlásenky samé, protože vlasničky, kterými se vlášenska špendlí, neklooužou volně ve vlastních vlasech, nýbrž je jimi zachycena ještě bandáž. U filmových vlásenek se vlasničky používá převážně na zadní části vlásenky, po případě při našpendlování různých doplňků a příchů. — Tuto část práce ukazují snímky č. 2 a 3.

Při nasazování vlásenky je třeba dodržet určitý systém, který zabrání nepřesné práci a drobným chybám. Jde v podstatě o to, aby vlášenska byla nasazena vpředu rovně, raději níže do čela, a potom volným tahem dotažena do týlu hlavy. Přiložení vlásenky k čelu musí být velmi pečlivé a tah nazad naprosto nenásilný. Po dotažení vlásenky už nelze její polohu příliš měnit, a stahovat zpět do čela už nedoporučuji vůbec. Stane-li se přesto, že vlášenska sklouzne v tahu nazad a jsou vidět na čele vlastní vlasy nebo bandáž, je správné vlášensku sejmut a provést nasazení znovu. (Viz snímky č. 4 — 5 — 6.)

Jak bylo již v úvodu napsáno, filmový okraj

vlásenky je velice choulostivý a jemný. Je nutné zabránit jeho styku s mastnotou — tedy i s líčidlem, a to z několika hlavních důvodů. Především lepidlo — mastix, na mastné, tedy i nalíčené pokožce nelepi dobře a uvolňuje se. Dále mastná nebo nalíčená pokožka má za následek, že celý jemný okraj poněkud ztmavne a tím se stane znatelným. Z toho dále vyplývá, že po nanesení lepidla se okraj tiskne k pokožce nikoliv mastnými prsty, nýbrž vždy kousek čistého plátna nebo čisté kůže. Dalším podstatným důvodem je, že mastnota — líčidlo, se lepidlem rozředí a pronikne do vláken jemného tylu v okraji vlásenky, kterou potom nelze vyčistit pouze vykartáčováním, ale je nutné okraj vyprat. První a další vyprání jemného okraje způsobí, že apretura, kterou je tyl napuštěn, zmizí, okraj zcela změkne, uvolní se, po nalepení se vlíná a je tedy opět znatelný.

Správný postup při lepení vlásenky:

1. místa, na kterých bude okraj vlásenky přilepen, je třeba především zbavit veškeré mastnoty a líčidla, lihem — kolínskou vodou;
2. čistou, suchou pokožku lehce natřeme mastixem a vrstvu tohoto lepidla malíčkem ještě rozetřeme a tím zeslabíme;
3. jemný tyl okraje vlásenky mírným tlakem tiskneme pomocí plátna k pokožce, až okraj přilne. (Viz snímky č. 7 a 8.)

Po bezvadném nasazení a přilepení vlásenky je třeba vlášensku zajistit proti posunutí a



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9

příp. zvednutí. Pomocí vlásniček se zadní část vlásenky přišpendlí skrze bandáž a vlastní vlasy k hlavě. Jde hlavně o přitažení zadní části ke krku, čímž se zamezí vysunutí vlásenky vzhůru. (Snímek č. 9.)

Hlavní problém, který zůstává neustále bez povšimnutí, je konečná úprava účesu vlásenky. Je třeba si uvědomit, že i v tom případě, kdy je vlásenka předem upravena, vyčištěna a načesána, je bezpodmínečně nutné celý účes zformovat v naprostý soulad s proporcemi tváře a hlavy. Z toho vyplývá, že nelze jen vlásenku vytáhnout z krabice nebo kufru a v tomto stavu ji pokládat za definitivně upravenou. Tím, že uvolním některé kadeře nad čelem, že po případě rozpustím některé kadeře na krku, že některé části účesu více přikartáčuji a přihladím, tím teprve dosáhnou konečné a také vhodné úpravy celého účesu. V mnoha případech je třeba pouze celý účes nadlehčit hřebem a kartáčem, nebo pouze urovnat, po případě naopak rozcuchat, prostě a jednoduše těmi nejjednoduššími prostředky dosáhnout určité charakteristické formy. — V našem případě ukazuje výsledek poslední úpravy snímek č. 10.



Obr. 10

Abychom zabránili jakémukoliv poškození vlásenky, je správné osvojit si a zachovávat při zacházení s tímto materiálem určitý systém. Jeden z nejnebezpečnějších momentů, kdy se může jemný okraj vlásenky roztrhnout, je při jejím snímání s hlavy — před odličováním. Stalo se nesprávným zvykem, že se vlásenka snímá s hlavy energickým strhnutím ze zadu do čela. Tento způsob může mít snad platnost u vlásenek divadelních, t. j. se známým plátěným čelem, které nebývá z tak křehkého materiálu. U vlásenek filmových je však nutné vždy zachovat tento postup:

1. pomocí vlásničky nebo špachtle odlepením uvolnit obě skráně;
2. tímto způsobem uvolnit okraj vlásenky uprostřed na čele;
3. zbavit vlásenku těch vlásniček, které ji přišpendlují k bandáži a vlasům;
4. pozvolna stahovat vlásenku s hlavy.

Nedoporučuji uvolňovat přilepený okraj nánášením lihu či jiného rozpustidla. Okraj se totiž těmito rozpustidly silně zalepkává. Je-li však použito opravdu dobrého lepidla, není používání rozpustidla třeba.

VAUDEVILLE, který zaslouží pozornosti



Saturnin Mazurkevič (R. Pešek) a Kamila (S. Májová) z Tuwimova vaudevillu *Vojín královny Madagaskaru*. Inscenace divadla Na Fidlovačce v Praze, snímek K. Drbohlav

Naše divadla nejsou stále ještě dostatečně satureována dobrými veselohrami a nutno proto uvítat každý dramaturgický počín, který obohatí repertoár o dobrou veselohru. Znamení polský vaudeville „Vojín královny Madagaskaru“ čekal u nás dlouho na své uvedení. Stojí však zvláště našim ochotnickým souborům za uvážení, proč dramaturgie dvou profesionálních pražských divadel (Státní divadlo Karlín a Divadlo satiry), jimž byl velmi dobrý překlad J. Langra nabídnut, váhala s uvedením komedie. Jistě především proto, že se jim komedie zdála být příliš lascivní a inscenátoři si nedovedli představit, jak toto nebezpečí překlenout.

Autor vaudevillu Julian Tuwim (1894—1953), který patří k největším

polským básníkům a dramatikům, vzal si za námět starovaršavskou frašku St. Dobrzaňského a napsal v roce 1935 vaudeville pro proslulé „Letní divadlo“. O úspěchu vaudevillu svědčí nejlépe skutečnost, že Tuwimova adaptace Dobrzaňského jest dnes v Polsku komedií téměř klasickou. „Vojín“ se dočkal celé řady úspěšných inscenací, byl dokonce zfilmován a některé obraty textu přešly do hovorového polského jazyka, na příklad „Krista Pána, Mazurkevič“, nebo „Kazíku, netrap otce“. A tím se dostáváme k hrdinovi vaudevillu doktoru Mazurkeviči a jeho synu Kazíkovi. Doktor Mazurkevič se svým synem, poblázněným dobrodružnými romány, jede do Varšavy, aby se tu oženil. V rodině Monckých, kde na něho čeká literaturou potřeštěná nevěsta Sabina, mají však starosti. Vladislav Moncký junior je v podezření, že chodí do kabaretu za tanečnicí Kamilou. A na doktoru Mazurkeviči je, aby se odebral do tohoto doupěte hříchu a zachránil mladého Monckého před hříšnou tanečnicí. — Mazurkevič, sám předseda mravnostního spolku v Radomi, souhlasí a navštíví kabaret. — Ústřední postavou stává se potom Kamila, která nejenže odolá mravnostnímu kázání Mazurkeviče, ale přiměje ho, aby ji pozval k sobě do hotelu na večeři. Ale dál už nebudeme předcházet událostem. Zůstaňme u kabaretu. Kabaretní scéna dává mnoho možností k různým kabaretním výstupům, jimž se meze nekladou. Je tu však i ono úskalí pikanterie, které musí překonat představitelka Kamily. Záleží na jejím vkusu a čistotě projevu, aby celá komedie nevybočila z hranic vkusu. A zdá se, že to byla právě postava Kamily, která přiměla jmenovaná

pražská divadla, že komedii odmítla. V divadle Na Fidlovačce, které „Vojína“ uvedlo v čs. premiéře, zhostila se role Kamily s velkým vkusem St. Májová. Zbývá zmínit se o postavě Kazíka. Má-li divadlo k dispozici dobrého dětského představitelce, je dobře svěřit mu tuto roli. V opačném případě bude lépe svěřit tuto roli subtilní dívce. Kazík má mnoho vtipného textu a bylo by škoda, kdyby se humor ztrácel v nesrozumitelné chlapecké dikci, jak tomu bylo i Na Fidlovačce. Míru mezi realitou a básnickou poblouzněností musí najít i představitelka Sabiny, aby se exaltovanost nestala divákovi nepřijemnou. Na Fidlovačce se úspěšně zhostila této role M. Nováková.

Hudební náplň vaudevillu není převyky příliš náročná. T. Sygietyňski a M. Brož vybavili komedii známými secesními popěvkami a melodiemi z operet C. Zeller, C. Millöckera a J. Offenbacha. Možná však použít jakýchkoliv secesních popěvků a melodií z klasických operet. Shrnutí: „Vojín královny Madagaskaru“ dává režiséru nekonečné možnosti. Jeho nápaditost a vkus jsou důležitými předpoklady úspěchu.

A ethos hry? Necht' tu odpoví sám překladatel vaudevillu J. Langer, který říká: „Myslím, že by bylo poněkud přehnané nazvat „Vojína královny Madagaskaru“ satirou: Ale stejně nespravedlivé by bylo, kdybychom mu chtěli upírat jakékoliv satirické ostří. Vždyť víme, že svatouškovské pokrytectví a dvojí morálka — jedna pro veřejnost a druhá pro „domo sua“ — to jsou praktiky, které si Mazurkevičové a Monckí nevzali s sebou do hrobu. A tak nám postavíčky „Vojína královny Madagaskaru“ mají i dnes co říci.“

MARIAN WENDT



Záběr z *Jiráskovy Lucerny* v provedení pražského souboru ZK Oděvní služby
Snímek L. Šochor



Heyermannsova *Naděje* v provedení souboru z Kostelce n. Č. lesy

PŘEDNAŠEČ a POSLUCHAČ

„Byl jednou jeden...“

První slova pohádky se mísí s vůní černé hodinky a oči dětí visí na ústech babičky, která jim otvírá jednu truhlu pokladů za druhou. Když se střapaté hlavičky zavrtí v bezděčné nedůvěře, babička se na chvíli odmlčí, zadívá a pak pokračuje se zvýšenou vemlouvavostí a občasným pokývnutím hlavy potvrzuje věrohodnost pohádkové pravdy. Když se dětská očka zalíjí slzami, i její hlas zjihne dojetím. Snad nad pohádkou, snad nad dětskou prostotou. Kdož ví. Ale při tom jí hraje v koutcích úst lehký úsměv, protože ví, že všechno dobře skončí a že zvítězí pravda, krása, spravedlnost a všechny ty ctnosti, které je třeba ukládat do dětských hlaviček. Zazvonil zvonec, pohádky je konec, ale její síla zapoustí v malých posluchačích své kořínky.

Takové chvíle utkvívají v paměti léta letující; a nejčastěji si na ně vzpomínám, když slyším špatný přednes krásné básně. Myslím si totiž, že lidový vypravěč je praotcem přednášeče a že základní charakteristické rysy, které činí umělecký přednes nevybitným uměleckým oborem, se nejzřetelněji projevují ve vyprávění.

Úkolem přednášeče je citově působivým živým slovem přesvědčovat posluchače o pravdě autorových myšlenek obsažených v psaném textu a spolupůsobit na přeměnu společenského vědomí národa.

Není to malý úkol, ale přednášeč má pro něj daleko více možností než snad kterýkoliv jiný umělec. To proto, že netvoří pouze s vědomím, že jeho povinností je přispívat k morální a ideové výchově lidí, ale že tyto lidé jsou bezprostředně a přímo účastní při jeho tvůrčí práci, že jsou vlastně jeho spolupracovníky. A čím více se podaří přednášeči zapojit posluchače do svého tvůrčího procesu, tím většího a emocionálně působivějšího výsledku může dosáhnout. Jakákoliv životní pravda se stane součástí vědomí člověka daleko dříve, když je on sám spoluúčasten při jejím odhalení, než když mu je pouze předložena s výzvou, aby jí uvěřil.

K přeměně pasivního diváka v aktivního spoluúčastníka je třeba, aby ho přednášeč přijal za svého partnera. Když sedím v hledišti a jsem nucen dívat se na umělce, který se uzavřel neproniknutelným krunýřem veřejné samoty, v níž se kochá krásou básnickova textu, mám vždy dojem, že jsem na kradeně. Je mi líto, že mu my, posluchači, nestojíme za jediný důvěrný pohled. A přece důvěrné spojení přednášeče s auditoriem dává možnost k vytvoření tak citlivé atmosféry, že emocionální účinek básnických obrazů se mnohonásobuje a vytváří se tak plodná půda, v níž snadno klíčí semena myšlenek. Přednes tu přestává být produkci, ale stává se rozmluvou, v níž partneři na sebe navzájem působí a oba tím získávají. Posluchač poznání a přednášeč předpoklady pro takový výkon, jaký si ni-

kdy nedokáže předem připravit v teple své pracovny.

Je tedy přednes uměním, jež nesnáší stoprocentní fixaci vnějšího ani vnitřního jednání, za to však vyžaduje naprostou jistotu a bezpečnost v ovládání hlavního úkolu, s kterým předstupují před posluchače. A teprve ohlas, s jakým se můj boj o hlavní úkol setkává u posluchačů, má vliv na konečnou podobu mého jednání. Protože se však posluchači neustále mění, je i výkon přednášeče po každé jiný, neopakovatelný.

S markantním příkladem jsem se setkal ve své praxi. Dlouhou dobu jsem měl v osobním repertoáru Nezvalovu Baladu o zvonici. Báseň se v podstatě skládá ze tří velkých celků: z vyličení staré pověsti o zvonici, kde „zavoníš-li na ten zvonek, splní se tvé přání“, z výčtu pestré galerie prosebníků a konečně z mého (autorova) rozhodnutí, že „při pohledu na ty stonky... na tu rozdychtěnou mládež... na ty mladé, na ty starší... na ta žitná pole... na tu zemi...“

na tu Smetanovu zemi, v které všechno zpívá,
na tu zemi luk a lesů nazlátých jak jiva,

zemi sedmikrásek rozsetých jak mléčná dráha,
na tu zemi, v které ční jak černý démant Praha,

na tu zemi, jejíž národ smetl bursiány,
na tu krásnou zemi, ve které isme sami pány,

na tu zemi, kterou teče pohádková řeka,
zemi gigantických chlívů, zemi mléka,

při pohledu na tu zemi, která je tak sladká,
na tu zemi, do které je zakleta má matka,

při pohledu na ty kříže, na ty bílé štíty,
na ten národ, s nímž mě pojí všechny moje city,

na ta pole, na ty lány, na ta sta a sta mir,
zazvonil jsem na poplach a zvonek zvonil za mír...“

Ve své koncepci jsem se v citované části básně snažil strhnout posluchače mohutným sledem úchvatných obrazů, jež naplňují mé vědomí a nutí mě zvonit za mír. Po mnoha reprisách jsem byl jednou požádán, abych Baladu přednesl na zahájení školního roku v jedné škole v L. Mé předběžné obavy se splnily. Už při výčtu prosebníků u zvonice jsem viděl, že mí mladší posluchači nejsou s to plně zachytit a pochopit jejich sled. Abych však splnil hlavní úkol, který jsem si pro tuto báseň vytkl (mobilisovat všechny síly do boje za mír, čehož mohu dosáhnout jen tehdy, když docením, co vše je v sázce v případě války), opustil jsem linii lavinovitě gradace obrazů a usiloval jsem o co nejpřístupnější

zobrazení kulturně historických i materiálních hodnot naší vlasti.

Ano, správně, může leckdo namítnout, ale tyto zásady nelze aplikovat na přednes reflexivní lyriky. Citlivá subjektivní zpověď básníka, mými ústy pronášená, přece vyžaduje, abych se obrátil do sebe a odpoutal se od rušivých vlivů okolí.

Tu je ale třeba položit si otázku, proč tedy vůbec takovou báseň přednáším veřejně. Proto, abych pouze já vychutnal krásu básnickovy lyriky? To bych mohl v soukromí, nikým nerušen, daleko lépe. Já však chci nadchnout posluchače pro ty hodnoty, které jsem v autorově textu objevil a které nadchly mě. To však předpokládá, abych ani v nejintimnějších úvahách neztrácel posluchače se zřetele, ale naopak, abych s ním udržoval tím intimnější spojení, čím intimnější je charakter přednášeného textu, a odstranil tak nejrušivější element, jakým je vzájemný ostych a nedůvěra.

Jak proměnlivé je složení posluchačů v hledišti, tak proměnlivé je i samo hlediště. Máme jediný požadavek technického rázu. Chceme vidět a chceme být slyšeni. Proto může živé slovo znít všude, kde žije a pracuje člověk.

Ze zkušenosti víme, že v jednání lidí se odrážejí vlivy a charakter prostředí. Zcela jinak se chovají titíž lidé na příklad při běžné pracovní schůzi v agitačním středisku než na společenském večeru v intimním prostředí závodního klubu. Jestliže přednášeč citlivě vnímá své partnery-posluchače, pak musí postřehnout i tyto změny v jejich chování pod vlivem prostředí, i sám se umět tomuto prostředí — těmto „daným okolnostem“ — přizpůsobit, a tomu pak podřídit svůj projev.

Zažil jsem jednou situaci, kdy jsem právě ve společenském klubu přednášel báseň, již jsem před tím mnohokrát za sebou v krátkých časových intervalech vyplňoval kulturní vložky na plenárních v řadě závodů. Rušné prostředí schůzí mě nutilo ke zvýšené intenzitě hlasu, k většímu důrazu na rytmické modulace řeči, k výraznějšímu akcentování a pod. Aniž bych si to byl uvědomoval, zafixoval jsem si tyto vnější výrazové prostředky i jejich míru. A když jsem pak celý tento arsenál vnutil v neztěněné míře svým posluchačům v klubu, zůstali jako opaní. Já, přiznám se, taky, ale to už bylo pozdě. Odešel jsem s hanbou, ale zároveň i s poučením.

Vraťme se opět ke kouzlu pohádkových večerů. Myslím, že jejich emocionální síla a působivost není v námetech vyprávění, ale především v atmosféře důvěry, která se rozprostře mezi vypravěčem a posluchači, když si navzájem otevrou své srdce. A o vytvoření takové atmosféry a takového vztahu mezi podiem a hledištěm musí přednášeč usilovat, aby byl schopen plnit své vysoké společenské poslání.

VLADIMÍR HALADA

K ORGANISACI OCHOTNICKÉHO HNUTÍ

Není dobré pro rozvoj ochotnického divadla a zvyšování jeho hodnoty, jestliže učitelské sbory, požárníci a jiné organizace v místech, kde jsou již 2—3 ochotnické soubory, pořádají vlastní představení, třeba jednou do roka. Úroveň těchto představení není vždy taková, abychom to považovali za přínos ochotnickému divadlu. V takových místech, kde již pracuje dokonce i několik divadelních souborů, není třeba, aby jejich počet byl samostatně zvyšován, ale jde především o to, aby učitelé i ti druzí, kdož chtějí hrát divadlo, se spojili s těmito soubory a v nich pracovali. Je to opravdu zapotřebí, aby učitelé, kteří stáli vždycky v popředí kulturního dění v místech svého působení, vrátili se opět k této tradici, aby přišli mezi divadelní ochotníky a s nimi i hráli. Tedy ne odtržené, samostatně, ale ve svazku s ochotníky.

V tomto problému jde i o to, že tyto učitelské, požární a jiné soubory se jaksi vymykají z rámce ochotnického hnutí, které je přece jenom vedeno ať domy osvěty či poradnami LUT při své celoroční práci k určitému cíli, zatím co tyto soubory pracují nahodile, příležitostně a nesystematicky. V některých místech však takovéto soubory vznikají oprávněně, a to na příklad tam, kde dosud žádný soubor ZK ani OB nepracuje a není ho

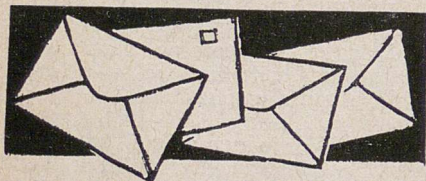
možné touto formou založit. V tomto případě není nutné mít zamítavé stanovisko, jde-li o to, aby se v té které obci především hrálo. Je však věcí pracovníků, kteří v rámci okresu řídí a vedou práci ochotnických souborů (na příklad poradního sboru), aby vedli i tyto soubory a usměrňovali jejich činnost ke stále vyšším formám práce, aby z nich udělali dobré ochotníky, protože není všechno divadlem, co se děje na jevišti. K tomu by však bylo třeba *organizačního řádu*, který by pevně stanovil povinnosti souborů, určoval povinnost řádného vedení (výboru), odpovědných vedoucích, režisérů a pod. Soubory by se tak staly ukáznými celky, které by bylo možno řídit. A kdo by je měl řídit?

Každý okres, každý dům osvěty by měl mít *poradní sbor pro divadlo*. Prostě — lidi z řad ochotnických souborů, kteří by vedli celookresné ochotnické hnutí. A členové poradního sboru by měli mít především zájem (neříkám-li: povinnost) o to, aby se scházeli a pracovali. Nelze přece chtít na jednom pracovníku DO, aby obsáhl veškerou problematiku souborů na okrese. A právě proto tu má být poradní sbor podle prosté lidové moudrosti: Více hlav — více rozumu! Jde tedy především o to, aby tyto poradní sbory pracovaly. Pracují-li, *potřebují určitou pravomoc a kompetenci*.

Pravomoc na příklad k tomu, aby mohly zastupovat i obhajovat ochotnické soubory a jejich práci, která bývá přezírána a nedoceněna. Měl by se (poradní sbor) nakonec starat i o finanční záležitosti. Poradní soubory by měly mít právo zasahovat do kulturních či nekulturních plánů obcí i okresu, měly by mít právo spolurozhodovat i při zakládání souborů. V tomto směru by organizační řád měl stanovit vzájemnou závislost souborů na poradním sboru.

Bylo by však nutno vymezit rozsah pravomoci poradních sborů ve vztahu k inspektorům pro kulturu, pracovníkům DO a j. Nemělo by na příklad cenu, aby poradní sbor krásně naplánoval a prováděl zkvalitnění dramaturgie souborů, jejich ideové vedení a příslušný činitel ONV by tuto snahu bural schvalováním nevyhovujících her či jinou odlišnou kulturní politikou. A krajský poradní sbor, složený ze zástupců okresních poradních sborů, by měl vliv i na krajskou poradnu LUT, na její spolupráci s profesionálními divadly, jejichž členové pomáhají dobře či špatně souborům. Pravidelné schůzky krajských a okresních poradních sborů by jistě utužily i přátelství a družbu jednotlivých souborů a upevnily tak spolupráci a organizovanost ochotnického hnutí.

ZDENĚK BIDLO



Z DOPISŮ REDAKCI

JOSEF HOLEC z Moravské Třebové se stejně jak mnozí jiní naši čtenáři ztotožňuje se stanoviskem V. Semráda, tlumočeným v hronovské diskusi, a vyslovuje naději, že řada okresních a krajských aktivů, konaných v posledních měsících, dala mnoho podnětných návrhů pro chystanou celostátní schůzku ochotnických pracovníků. Trpce si stěžuje na nedostatek zájmu a pochopení ze strany profesionálních osvětových pracovníků, jakož i odborářských funkcionářů. V podobném duchu se nese příspěvek KARLA HARTLA z Jaroměřic u Jevíčka, který m. j. píše: „Soutěž LUT tak, jak už po několik let probíhá, malým souborům nevyhovuje. Malé vesnické soubory netouží po tom, aby se dostaly do Hronova, vědí, že se tam stejně nedostanou. Už ani netouží po tom, aby jely na okresní nebo krajskou přehlídku. Stojí to hodně peněz a ty jim nikdo nedá. Jsou ponechány samy sobě, nikdo se o ně nestará, nikdo jim nepomůže...“ Dále uvádí

s. Hartl příklad, jak byl odrazen od dalšího soutěžení soubor, jemuž ani neoznámili pořadatelé výsledky okresní soutěže, ani neodevzdali diplom za vítězství. Podle jeho názoru by měla soutěž pro vesnické ochotnické soubory být organizována pouze v okresním měřítku, a to ve dvou kategoriích. V pasážích o potížích s organizačním základem pro vesnický soubor píše: „Byl jsem iniciátorem ustavení spolku ochotníků v roce 1949 v Jaroměřicích. Spolek se velmi slibně rozvíjel. Při tvoření nové organizační struktury jsme hledali možnosti. Na ROH to u nás na vesnici nešlo. Vytvořili jsme tedy vesnický klub JZD, i když družstevníci prohlašovali: „Nic na nás nechtějte, my na takové věci nemáme čas.“ Když to opravdu nešlo, stali jsme se kroužkem OB. Někaké nadřazené orgány nad sebou necítíme. Co děláme, děláme, neděláme — tak neděláme. Pochopení orgánů lidové správy veškeré žádné. MNV se jednou po oslavách 1. máje usnesl udělit členům kroužku důtku za to, že neozdobili vůz JZD do průvodu. Divadelní kroužek byl totiž v plné přípravě představení, uvedeného právě — 1. máje.“

VLASTIMIL KREJČA z Hradce Králové nám zaslal rozbor situace na Hradecku — pokud se týče stavu poradních sborů a činnosti zřizovatelů ochotnických souborů — a zaslal do

diskuse tento návrh: „Doporučuji vytvořit ústřední svaz divadelního ochotnictva jakožto právní instituci, která by v souladu s kulturními, hospodářskými a politickými potřebami naší vlasti ideologicky, umělecky a hospodářsky usměrnila všechny zaregistrované divadelní soubory při ZK ROH, ČSM, SČSP, Sokol, OB atd. Krajské, okresní poradní sbory včetně poraden by byly výkonnými orgány svazu. Po stránce organizační by svaz převzal organizační řád pro závodní kluby ROH, doplněný a rozšířený o odstavce, které by byly vytvořeny pro aktivní práci OB a ČSM. Představenstvo by bylo volené, funkce čestné...“ — Slabinou tohoto i jiných podobných návrhů je, že nedomýšlejí věc, neodpovídají na otázku po vztahu masových organizací k takovému ústřednímu svazu. Domníváme se, že návrhy tohoto druhu jsou nerealisovatelné (viz o tom v příspěvku s. Richta a s. Bartoše v posledních číslech II. ročníku našeho časopisu), ať jejich autoři hovoří o „ústředním svazu“, nebo „ústředním nervu“, jak to nazývá dlouholetý ochotnický pracovník ze Smržovky JOSEF VALENTA. Tím není řečeno, že by jejich návrhy a dílčí připomínky byly bezcenné, jsou a budou všechny váženy. Ve dvou nejbližších číslech hodláme diskusi uzavřít a vyzýváme všechny čtenáře naposledy o urychlené připomínky.

Redakce

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA



Oblíbenou satiru *Svátek pana ředitele* provedl i frenštátský soubor DAR. Na snímku Jeník (A. Norský) a Zuzanka (H. Vaverková)

FRENŠTÁT POD RADHOŠTĚM. V minulé sezóně udělal kus hezké práce frenštátský soubor DAR (divadla a recitace) se známou polskou satirou *Svátek pana ředitele*, s níž zajížděl po okolních vesnicích. Ať už to byly Trojanovice u Bačů, či Malenovice u Frýdlantu n. O., Bordovice, Veřovice — všude je vesničtí lidé v přeplněných sálech srdečně vítali. V samotném Frenštátě zahráli hru dvakrát. *Mk*

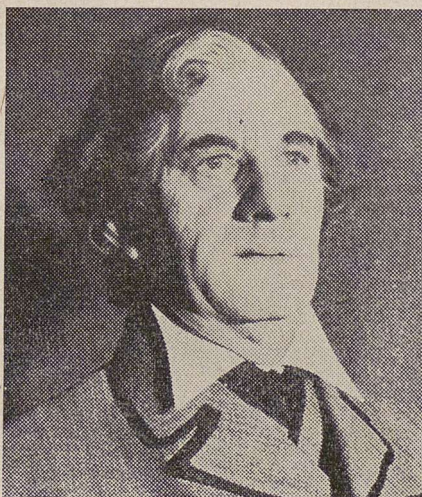
DOLNÍ CHABRY. Z iniciativy mladých nadšenců byl založen při TJ Sokol nový soubor, který dosavadní práci dokazuje, že se i v Dolních Chabrech divadlo dělat dá. Nyní je třeba pro soubor získat i zkušenější herce, kteří v místě jsou, ale zatím nepracují. Nový soubor zahájil na sklonku roku Goldoniho *Mirandolinu* v režii J. Kalouse, výběr hry byl však v mnohém nad síly snaživých začátečníků, kterým se nemohlo podařit postihnout lehkost, komediantství a temperament předlohy. Nyní ide o to nebat se nutných těžkostí každého začátku. *-js-*

MORAVSKÁ TŘEBOVÁ. Lidové divadlo J. K. Tyla uvedlo na sklonku roku v Trnávce svou premiéru Stehlíkovy *Selské lásky*, kterou bude v okolních vesnicích reprisovat v duchu závazku, vyhlášeného souborem patronovi — Ústřednímu divadlu čs. armády. Členové souboru chystají celou řadu dalších akcí na pomoc vesnickým souborům a jejich dramaturgii. *J. Holec*

PLZEŇ. Před rokem vyhlásil odbor kultury rady KNV a Krajský dům osvěty Plzeň soutěž o novou divadelní hru. Do soutěže došlo 37 celovečerních her a 29 prací z oboru malých scénických forem. Z her byla nejvýše oceněna „Liščí hora“, jejímž autorem

je montér hasicích přístrojů František Frýda ze Zbiroha.

MLADÁ BOLESLAV. Režisér souboru Automobilových závodů Tožka Růžička, člen okresního poradního sboru pro divadlo, zástupce odborů v koordinační komisi, člen soutěžních porot atd. vytvořil na sklonku sezóny s úspěchem postavu Pěnkavy v Šamberkově hře Josef Kajetán Tyl a oslavil tím v tichosti 45 roků práce v ochotnickém hnutí.



J. Růžička jako Pěnkava v Šamberkově hře J. K. Tyl

SOKOLOV. Na sklonku listopadu uskutečnil se celookresní aktiv, jehož se zúčastnilo vedle osvětových pracovníků 20 zástupců ochotnických souborů. Referáty o minulé a nové soutěži a poslání souborů v Karlovarském kraji měli soudruzi Makrot a Horák. Ochotníci v diskusi kritisovali nedostatečné spojení poradního sboru a poradny s vesnickými soubory.

z nichž mnohé ani nevědí, že vůbec nějaký poradní sbor existuje. Bylo navrhováno vytvořit volené orgány od souborů až po ústředí a kritisovalo nedostatečné organizační zajištění soutěží. Poslední kritická výtká se týká zdoluhavých distribučních služeb PNS, která velmi nepružně vyřizuje objednávky Ochotnického divadla.

J. Hála

ŠUMPERK. V denním tisku proběhly zprávy, že plzeňská činohra uvedla Gorbátovovu hru *Zákon zimního tábora* jako československou premiéru. To není pravda, protože ochotnický soubor „Tyl“ v Šumperku ji uvedl již v roce 1948. Dodnes na tuto inscenaci často a s láskou vzpomínáme. *J. Pasovský*

ČESKÉ MEZIRŘÍČÍ. Na sklonku minulého roku oslavili členové souboru OB 80. výročí činnosti, které spojili s oslavami výročí Tylova a uvedli v režii M. Kudery Paličovu dceru. V slavnostním úvodu k představení podal předseda souboru, učitel M. Strítecký, přehled dosavadní činnosti meziříčských ochotníků, kteří hráli v dějinách našeho ochotnického hnutí velmi významnou úlohu. *S. Skalický*

JAROMĚŘ. Začátkem prosince minulého roku konal se v Jaroměři aktiv divadelních ochotnických pracovníků na Jaroměřsku. I když se aktivu zúčastnila pouze necelá polovina pozvaných zástupců všech souborů okresu, splnil aktiv své poslání, především diskusí o dramaturgických potížích vesnických souborů. Jaroměřsko je převážně zemědělský okres. Vesnické soubory mají možnost hrát pouze v zimních měsících. Jevištří zařízení těchto souborů připomíná často doby, kdy se hrálo pouze na dřevěných kozách. Malý jevištní prostor, 2 až 3 základní světla a jiné technické nedostatky často znemožňují inscenace her s větším obsazením. Příkladem je obec Veselice, kde obětavý soudruh Franc vede ochotnické divadlo od roku 1926. Vesnice má celkem 52 popisných čísel. A přece zde chtějí hrát a hrát divadlo. Za rok nastudují dvě, někdy i tři hry. Podmínkou však je malé obsazení a jedna dekorace. Mají tedy naši dramatici na tomto poli ještě kus práce před sebou! V Račicích, kde založili právě IZD, mají velkou chuť hrát. V současné době však mohou obsadit ve hře pouze jednu ženskou roli, neboť v této vesnici zatím nejsou ženy příznivě nakloněny divadelním prkům. V diskusi o soutěži si zástupci souborů stěžovali, že porotci jsou často příliš osobní. V závěru aktivu byla projednána lepší organizace při spolupráci s okresním poradním sborem a schválen návrh, aby začátkem roku 1957 se v Jaroměři uspořádal seminář režisérů vesnických ochotnických souborů. *VI. Krejča*

LOMŮV „DĚVÍN“ — DRAMATURGICKÝ PRŮBOJ A INSCENAČNÍ POKUS

O metodě Stanislava Loma-dramatika lze v krátkosti říci, že Lom ve většině svých dramát vyzdvahává historické a legendární postavy a činí z nich mluvčí své doby. Neprohlubuje tolik jejich vnitřní lidský život, ale staví je především jako silné, rozhodné osobnosti do proudu historického děje, který je zachycen několika charakteristickými úseky. Historie, kterou Lom líčí, není uzavřena poslední replikou dramatu. Naopak, děj je přetát v plném rozběhu, historie jde dál, poznamenána zásahem významného člověka, představitele vůdčích myšlenek svého věku. Tyto dvě specifické vlastnosti Lomovy dramatiky — dramatická, přesahující hranice dramatu, i umocnění historických postav na typické, základní znaky slučující představitele doby — kladou značné nároky na jevištní interprety. Lomova díla, mají-li před námi na scéně ožít skuteční, živí lidé z masa a krve a ne pouzí přednášeči historických výroků.

Jako ostatní hry, tak i „Děvín“, napsaný roku 1919 a později autorem přepracovaný, má mnohá úskalí a vyžaduje si promyšlené a procitlé jevištní realizace, má-li vyznít jako plnokrevné drama přemyslovské doby, jako obraz velikého přelomu, kterým se stal Přemyslův nástup na knížecí stolec a události s ním spojené. Lom i zde zlidšťuje a modernímu chápání přibližuje pathetický legendární motiv pouze v souřadných motivech (Vlasta, Tetka, „zázračný“ bělouš a jiné), zatím co intonace hlavních postav, Přemysla a Libuše, zůstává poměrně úzce vymezena legendou a historickým posláním těchto postav. Zdůrazňujeme všechny tyto věci proto, abychom v plném světle poukázali na zásluhu a odvahu souboru Divadla lidové tvořivosti v Praze 12, který

KRITIKY

toto drama uvedl za přítomnosti autorovy v režii Karla Krause po prvé 17. listopadu 1956, několik dní po autorových 73. narozeninách.

V dramaturgické odvaze souboru DLT vidíme první klad představení.



Lomův Děvín v inscenaci pražského Divadla lidové tvořivosti: Přemysl (I. Rozmanitý), Vlasta (K. Ježková)

Představení dokázalo životnost i potřebnost Lomova díla a přineslo několik pěkných ukázek divadelní práce. Jako celek však nesplnilo naše očekávání, ba ukázaly se při premiéře závažnější nedostatky, které bychom na ochotnickém jevišti nikdy neměli vidět: neznalost rolí, velká „okénka“ a trapné pausy, dlouhotrvající přestav-

by, technicky odbytá scéna a technicky zcela podprůměrné využití reprodukovatelné hudby. Poměrně početný sbor nehrál s sebou a tvořil často jen přihlížející skupinky, které tu a onde, s větším či menším zdarem, doplňovaly sólové výkony. Masové výstupy, zvláště bojové scény, patřily k nejslabším a nemohly zapůsobit přesvědčivě. Tato výtka patří jak režii, tak představitelům, kteří se spokojovali s minimem. A to platí i o celé řadě hereckých výkonů, které ustrnuly na přednesu textu.

Na poměrném úspěchu představení u obecnosti měly zásluhu především představitelky hlavních ženských rolí. Libuše H. Raiské byla sice trochu moderní ženou (režie i herečka zřejmě dbaly o to, aby Libuše byla přitažlivým, ideálním zjevem), měla však procitlý projev bez zbytečného pathosu a přesvědčovala o rozvaze laskavé kněžny i o ukrývané touze promarněného ženství. K dobrým výkonům patřila také Kaša I. Modrochová a Vlasta K. Ježková, neplastičtější postava hry. Přemysl I. Rozmanitý měl značné výkyvy. Vedle prostoty a zanícenosti stadického zemanu se mu méně dařilo zachytit Přemyslovu vnitřní sílu, která ho od velikých myšlenek ženě ke smělým skutkům. (Několikrát to způsobila, jak se nám aspoň při premiéře zdálo, také neznalost role.) O režii Karla Krause se dá úhrnem říci, že byla šťastnější ve vedení sólistů než v masových scénách. Jejím kladem bylo, že se do inscenace nevloudil falešný pathos velikých slov.

Uvedení Lomova zapomínaného díla na scéně DLT isme uvítali jako čin zásluhový a dramaturgicky velmi plodný. Přece však nelze zastírat, že si výběrem Lomova dramatu soubor vytkl úkol, na který jeho síly nestačily docela. S polovičním úspěchem se nelze spokojit. Gm

NÁMLUVY PELOPOVY

Mluvíme často o nutnosti dramaturgické odvahy a vytýkáme mnohým souborům repertoárovou konservativnost. Hledání nového v obsahu i formě, objevování, výpravy do nových světů tvůrčího rozmachu, snaha přinést našim lidem nové hodnoty, ukazovat jim zajímavé umělecké projevy — to vše a mnoho jiného má být náplní práce divadelníka, oddaného a zamílovaného do svého oboru. Na cestě hledání a objevů se dopustíme i jistě chyb a omylů; ale jdeme-li po ní poctivě a upřímně, bez falešné touhy po vnějškovém efektu, jsou to chyby omluvitelné a poučné. Rádi stiskneme ruku tomu, kdo sice klopýtl na své pouti za něčím lepším, novým, ale ukázal při tom horlivě zaujetí, tvůrčí zanícení, snahu, která nepřeceňuje s nabubřelou chvástavostí své síly, ale s vnitřním úsilím sleduje opravdový cíl. — Asi tak se díváme na inscenaci prvního dílu Vrchlického antické trilogie, na „Námluvy Pelopovy“, které uvedl dne 5. listopadu 1956 soubor kategorie „A“, divadelní

kroužek RK ROH Čs. státních silnic v Plzni. Již dlouho jsme neviděli v Plzeňském kraji inscenaci antické tragedie vůbec a rovněž zapomínají ochotnické soubory na Jaroslava Vrchlického. S tohoto hlediska můžeme počín souboru hodnotit kladně a pochválit jej za jeho snahu.

Celá inscenace, vedená režiséry R. Marešem a ing. J. Marešem, se zřejmě přizpůsobila možnostem souboru a pokusila se obejít se bez pathosu, který by básnické dílo tohoto žánru požadovalo. Byl tím setřen určitý ráz antického pojetí života, osudovosti, jak v hluboce založeném úvodu k představení přednesl spisovatel K. J. Beneš, ale na druhé straně je lépe koncipovat pojetí takto, než se vystavit nebezpečí dutého, falešného pathosu a předstírání. Režie nebyla příliš vynalézavá, spokojila se běžným aranžmá a nevyužila plně bohatých básnivých možností, hrou poskytovaných. Velmi zajímavou postavu vytvořil ing. J. Mareš v Pelopovi; založil jej osobitě jako jemného, spíše sarkasticky laděného člověka, přijímajícího fatální sudbu s tichým úsměvem vyrovnanosti.

Nikdy tuto mez nepřekročil a i ve chvílích rozpoutané vášně působil spíše dojmem helénsky vychtraleho, intelektuálního Odyssea nežli bouřlivě bojujícího, protestujícího, proti temným úradkům bohů se vzpínajícího syna Tantalova. Někdy zapůsobil až chladně vypočítavě, až skoro zaničoval prvky osudových výroků, které se Vrchlickému podařilo tak vystihnout. Po bok této postavě se družily postavy Hippodamie, ztělesněné M. Šmídovou s vášní, divokým citem a barbarským půvabem, a Oinomaa, kterému R. Mareš dal posupnou krutost, ale nepodařilo se mu plně rozehrát scénu umírání. Celá atmosféra této scény nedýchala onou hrůzostrašností kletby, vznášející se ve vzduchu na blecích bohů a škrtící hrdla smrtelníků. Úloha Myrtily, svěřená R. Trachovi, nebyla provedena dobře a zejména svým diletantským gestem se prudce odrážela od rutinizovaného výkonu dříve jmenovaných. Herec ve snaze ukázat padoucha přeháněl svá gesta i postoj a zůstal značně jednostranný. Postava Myrtily je daleko složitější, než aby mohla zůstat sche-

matem, jaké jsme spatřili. Závažným nedostatkem režie i hereckého projevu byl hlasatel, představovaný V. Fleisigem, který si tuto roli, poskytující nádherné možnosti pro dobrého recitátora, zjednodušil na bombastické předčítání z papíru(!). Matějkův Iolos byl spíše postavou z Plautovy frašky a neodpovídal celkovému ladění hry. Ostatní drobné postavy i sbor nebyly dostatečně režijně propracovány a nemohly vytvořit působivou složku představení. Při hlubším zamyšlení nad hrou se jistě mohlo dosáhnout většího účinku. Je škoda, že se tak nestalo: představení tím bylo značně ochuzeno. Dramatické okamžiky byly provázeny nevýraznými klavírními vložkami J. H. Bareše. Prostě řešená scéna byla funkční.

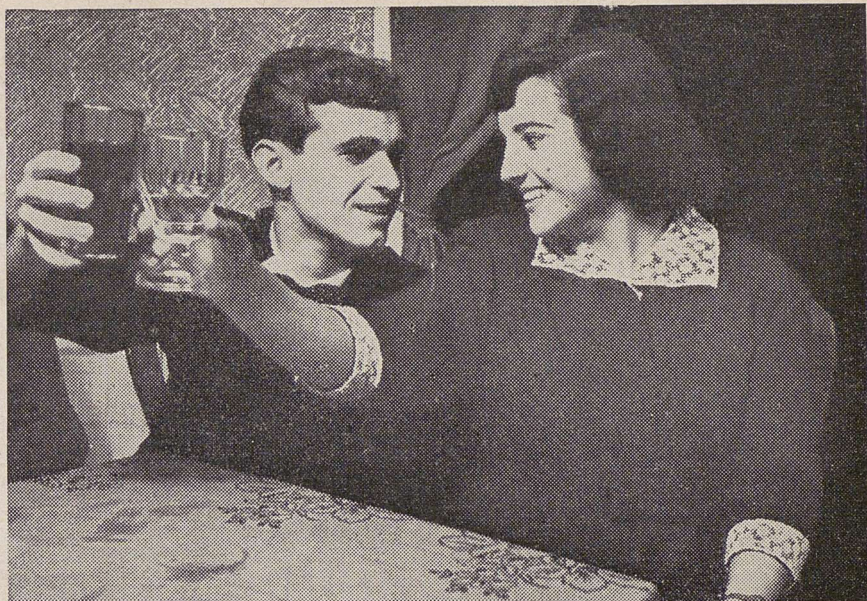
Jako celek působilo představení vkusně a kdyby hlubším propracováním byla odstraněna některá plochá místa a dotvořeny uzávěry jednání, mohli bychom pokus souboru označit jako příkladný. Patří jim díky za výběr hry i za poctivou snahu, kterou jí věnovali.

J. K.

ARBUZOV ZNOVU NA LOKETSKÉM JEVIŠTI

Dramatický odbor „Havlíček“ — OB v Lokti, má již v inscenacích sovětských her bohaté zkušenosti. Vždyť uvádí každoročně, vedle dalších her, jednu až dvě sovětské hry nebo hry ruských klasiků. Ať již to byl úspěšný Profesor Poležajev, nebo Chirurg Platon Krečet, Letadlo má zpoždění 24 hodin, Gogolův Revisor a další, vždy bylo představení přínosem nejen pro Loket samotný, ale i okolí, kam soubor zajíždí.

Arbuzovovo Setkání s mládím jenom tuto skutečnost potvrdilo. Bylo provedeno v novém nastudování, neboť soubor uváděl tuto hru již v roce 1953. Srovnáme-li její provedení v krajské soutěži LUT v roce 1953 (soubor se tehdy s touto hrou umístil v soutěži na 2. místě v kraji), musíme říci, že v novém nastudování udělali Loketští značný krok dopředu, neboť našli další možnosti a nové výrazové prostředky při stavbě jednotlivých postav. O to byla jejich nová inscenace bohatší. V režii s. Husáka podařilo se plně vyjádřit hlavní myšlenku hry, ukázat na osudech vpravdě lidských postav, jak nebezpečné je podečňovat mládež v jejím tvůrčím nadšení, jak je však také nebezpečné sňokovat se s dosaženými výsledky, ustrnout na jednom místě a přitom zapomínat na své nejbližší, vidět jen sebe ve svých úspěších a ve své nadřazenosti. Jednotlivé postavy obsadil režisér (až na postavu Šiškina) zkušenými herci, jejichž výkony byly základním kladem vyrovnaného představení. Neradostná byla malá návštěva diváků při premiéře v Lokti, snad způsobená tím, že hra byla již v Lokti uváděna dříve. Naproti tomu dobrá byla návštěva v Dolním Rychnově, průmyslové obci, kde soubor hrál na nezvykle malém jevištním prostoru. To však nebylo na škodu věci, neboť právě v těchto podmínkách sklídl soubor úspěch a vděk Dolnorýchnovských za to, že za nimi při-



Lidová scéna v Kralovicích: Jaroslav a Tonča (V. Jiřínek a R. Knopová) ze Svobodova Posledního muže

šel s divadlem, kterého tam mají tak málo.

J. H.

VELKÝ ÚSPĚCH TÁBORSKÝCH

Na sklonku roku oslavili táborští ochotníci, sdružení v ZK ČSD, jubileum třiceti pěti let činnosti. Oslavili je nejdůstojnějším způsobem — vynikajícím představením slavné a vysoce náročné Lermontovovy Maškarády. Režiséru J. Traxlerovi se podařilo nejen správně toto hluboce realistické dílo v romantickém hávu pochopit, ale i inscenačně vyjádřit autorovu společenskou kritiku nejtemnějšího údobí carského despotismu, jeho pranýř aristokratického výkvětu vládního Petrohradu. Dosáhl toho jednak výraznou (i když ne ještě všude detailně propracovanou) charakteristikou typů falešných hráčů, dobrodruhů a intrikujících kariéristů (působivé jsou zvláště výkony J. Zenkla a E. Šitlera v rolích Kazarina a Špricha), dobrým



Čubukov (A. Hofman) a Lomov (C. Bláha) z Čechovových Námluv. Soubor „Tyl“ OB Drahotuše

postižením atmosféry plesu i herny, kde se odhazují masky společenské přetvářky a odhaluje nízká ziskuchtivost „aristokratů“, zvláště však

správnou charakteristikou Arbenina. Se Soumarovým Arbeninem divák od začátku sympatizuje. Vidí v něm člověka bystrého a schopného, čestného a trpícího, spjatého sice s touto společností tisíci pouty, avšak beznadějně bojujícího o zpřetrhání těchto svazků, o nezávislost, osobní svobodu. Arbenin chce uhájit svou čest v očích této společnosti — a nenaide jiného východiska než zločin. Není hlavním vinníkem — stejně jako Lermontovův Démon není prapůvodcem zla, ale jeho zplozenec a nevyhnutelně pak i nositelem. To je vklad postavy, zřejmý z celého ostatního Lermontovova díla, vklad, k němuž se doporučujeme studiem slavné poemy Démon i románu Hrdina naší doby. Neboť nepochybně Arbenin stejně jako Pečorin má hluboký vnitřní vztah k obrazu Démona. V tom, že se divák po Arbeninově vraždě vlastní, věrně ho milující ženy ptá: Kdo je hlavní vinník? — v tom právě je největší síla táboreské inscenace, i když Soumarův výkon nepochybně má i místa slabší, nevýrazná a nedopracovaná. Představitelka Niny (L. Krásavá) má málo výrazně propracovaný vývoj postavy, avšak strhující závěr. Klad výkonu T. Traxlerové v roli baronesy je ve vkusném, dikčně příkladně čistém výrazu protestu a hledání ženy proti bezmocnosti tehdejšího jejího společenského postavení. Nedostatek je v málo pravdivém vztahu ke knížeti Zvozdichovi, jehož představitel bohužel na tuto komplikovanou postavu zatím nestačí. — Jak známo, carská censura provedení Maškarády nepovolila přes troji její přepracování. Žádné přepracování totiž nemohlo otupit nejvlastnější Lermontovův zámer — ořesně ukázat chamtivost, pokrytectví, lživost současné aristokracie a jejich tragické důsledky. Vyznívá-li z táboreské inscenace dostatečně zřetelně, je to pro jubilanty největší pochvala.

-en-

Československé divadelní a literární jednatelství Praha II, Vyšehradská 28, rozmnožilo pro vás tyto novinky:

A. Dumas: **TŘI MUŠKETÝŘI**. Hrdinská komedie o 4 dějstvích (14 obr.). Zdramatisoval S. Radzinskij, přeložili B. Lebedová a J. Procházka. 28 m, 5 ž. Scéna: Schodiště, pokoj, pracovna, ulice, cesta, pařížská radnice, krčma, kardinálův stan, bašta Saint-Gervaise, za Lucemburskou zahradou

G. Courteline: **JAK PAN LÁBRIŠ HLEDAL KLID**. Satirická fraška na zkorumpovaný soudní řád o 3 dějstvích s dohrou. Přeložil, upravil a dohru připsal J. Z. Novák. 9 m, 2 ž. Scéna: pokoj, soudní síň

J. Dolina: **JAK SE BUCCIUOLO UČIL MILOSTNĚMU UMĚNÍ**. Činoherní nebo loutková komedie na námět stejnojmenné novely o 8 obrazech s prologem a epilogem. 4 m, 1 ž. Scéna: krčma, byt

M. Marková: **ZLATÁ NIT**. Veršovaná pohádka o Helence, o níž matka prohlašuje, že umí příst zlatou nit. 4 dějství, 4 m, 2 ž. Scéna: les, zámecká jizba

L. Kirchnerová: **TŘI POHÁDKY**. (Potrestaný princ, Chytrý nejspíš žádný čarý, Jak král Jedlík přišel o korunu.) Pohádky možno hrát odděleně. Scény: Síň, zahrada, před chalupou, komnata, ložnice, vojenský stan, v přírodě. Celkem 16 m, 5 ž.

M. Prchlík: **DÁREK PRO DĚDU MRÁZE**. Pohádka o dětech, které přijdou prosit Dědu Mráze, aby vzal na vánoční cestu skupinu, která by lidem rozdávala radost. 5 m, pionýři, zvířátka, artisté. Scéna: jeskyně

O. Šafránek: **POHÁDKA Z KAMPY**. Komédie plná divů o 6 obrazech. 5 m, 2 ž, kompars. Scéna: Na Kampě u Vltavy

A. Gajdar: **OSUD BUBENÍKA**. Dramatisace J. Romanoviče o 4 dějstvích (9 obrazech). Přeložili E. a E. Drmolovi. 10 m, 3 ž, kompars. Scéna: u řeky, pokoj, park kultury, ve vlaku, domek s terasou, koutek dětského parku, nemocniční zahrada

A. Kachel: **ČERVENÁ STÁT**. Křížovatka humoru a satiry v pestrém estrádním pásmu o dopravní bezpečnosti. Hudba J. Šimíček. 13 m, 6 ž. Scéna: jeviště

J. Procházka: **SVÍTÁNÍ NAD VODAMI**. Baladická hra o lidech z mrtvé vesnice a o práci na velké přehradě. 5 dějství, 9 m, 5 ž, kompars. Scéna: vesnice, hospoda, stanice SNB

A. Gladkov: **VĚČNĚ MLADÁ HISTORIE**. Vaudeville ve 4 dějstvích o hrdinském příběhu husarského poručíka a statečné dívky. Volně přebásnil P. Kohout. 19 m, 5 ž, velký kompars. Scéna: přijímací salon, partyzánský bivak, štáb sboru v popském domě

V. Werner: **LIDÉ NA KŘE**. Ostře charakterizovaný obraz rodinného života z třicátých let první republiky. 7 m, 5 ž. Scéna: obytný pokoj

L. Suchý: **DAVID**. Dramatická báseň o 3 dějstvích. 16 m, 10 ž, kompars. Scéna: před palácem, na střeše paláce

F. Pavlíček: **POHÁDKA O PRINCEZNĚ A SEDMI BOHATÝRECH**. 5 dějství. 13 m, 3 ž, pes, havran. Scéna: síň v carském paláci, dvorec, dubový les

Guy de Maupassant-Julien Bergeret: **MILÁČEK** (Bel-ami). Dramatisace románu o 11 obrazech. 16 m, 6 ž, kompars. Scéna: před pařížskou kavárnou, salon Forestierových, v redakci, pokoj, salon Walterových

Mg

pro české divadlo a blahopřál mu uprostřed souboru k vzácnému jubileu. Mistr Vojta napsal do pamětní knihy souboru slova: „Zůstane mi trvale v paměti vaše vzorné představení Maryši, provedené u příležitosti mého padesátiletého působení u českého divadla. Necht' má každé vaše představení tak krásnou úroveň!“

-II-

KRAJSKÝ KURS DIVADELNÍCH OCHOTNÍKŮ V ÚSTÍ NAD LABEM

Krajský dům osvěty v Ústí nad Labem uspořádal divadelní kurs, kterého se účastní 85 ochotnických pracovníků, režisérů i herců ze souborů všech kategorií Ústeckého kraje. Nejpočetněji jsou zastoupeny okresy Ústí nad Labem a Litoměřice. Je zvláštností tohoto kursu, že kromě pracovníků souborů se pravidelných nedělních přednášek zúčastňuje i 20 nových zájemců o ochotnické divadlo z míst, kde dosud soubory neexistují, takže se dá v brzké době předpokládat další vzrůst počtu ochotnických souborů v kraji. Pro zajímavost uvádíme ještě názvy jednotlivých přednášek a jména přednášejících:

Malé jevištní formy: Zdeněk Dohnal, ÚDLT

Jevištní řeč: Klementina Rektorisová, AMU

Umělecký přednes: Vladimír Halada, AMU

Dramaturgie: Valerie Sochorovská, ÚDLT

Režie: Václav Dvořák, ÚDLT
Výtvarnictví: Jan Sládek, Realistické divadlo

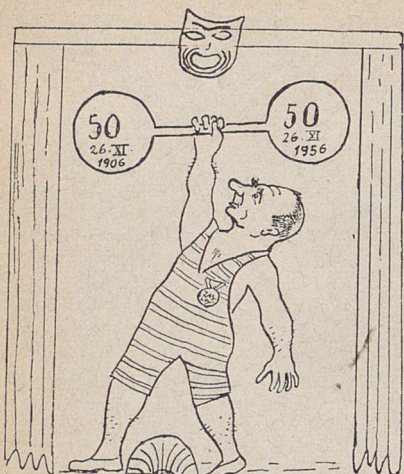
Divadelní maska: Jan Greš, AMU
Práce poroty: Jiří Beneš, red. čas. Ochotnické divadlo

Inscenace sovětské hry: František Kubr, ÚDLT

Práce herce na roli: Václav Dvořák, ÚDLT

Dějiny českého divadla: František Černý, AMU

Prozatím proběhla již s velkým úspěchem víc než polovina přednášek.



Podesetiletá činnost ve službách „Thalut“ Jaroslav Vojta

OCHOTNÍCI VOJTOVI — VOJTA OCHOTNÍKŮM

„VI. Vančura“, soubor OB v Dobřanech (okres Přestice), oslavil letos své desáté narozeniny. V dlouhé řadě jeho představení defilují klasická díla české dramatiky (Vojnarka, Kolébka, Otec, Paličova dcera, Noc na Karlštejně a j.), z našich současných autorů hrál Drdu, hrál i hry ruské a sovětské (Pozdní láska, Vassa Železnovova, Šest zamilovaných), pustil se i na pole her se zpěvy (Paní Mariánka, matka pluku, Sto dukátů za Juana, Šerikový sad a j.). V minulém roce uskutetnil soubor téměř dvacítku představení, polovinu z nich na zájezdech v okolí i okrajových obcích sousedních okresů a postoupil do nejvyšší soutěžní kategorie C. V listopadu minulého roku si pozval k dvěma představením Maryši zasloužilého umělce Jaroslava Vojtu jako hosta pro roli Vávry, v níž se plně zaskvělo jeho vyzrálé umění. Mistr nešetřil otcovskými a pohotovými radami ze svých bohatých zkušeností a jeho spolupráce podnítila všechny ochotnické herce k vrcholným výkonům. Obecenstvo vděčně přijalo zdařilé představení a s radostí kvitovalo, když správce OB F. Keller ocenil 50 let Vojtovy práce



Zasloužilý umělec J. Vojta si zahrál s dobřanskými ochotníky

Právě dílem národního umělce Fráni Šrámka, jehož 80. narozenin v polovině ledna vzpomínáme, máme možnost tvárnit a vracet duši divákovi onomu krásnému a ušlechtilému citu — lásce. Lásce mladých lidí navzájem. Osoby jeho her jsou lidé všedního života. Jeho milostné dvojice jsou lidé z masa a krve. Křehkých niter a milostného opojení. Slova Šrámkovy tvorby jsou vlídná, moudrá, poučná, láskyplná. Byl básník a buřič, mluvčí milenců a laskavých lidí. Tvůrce jevištní pohody a kouzla. A takový autor je věčně mladým, je věčně živou vodou, z níž pít je především mladým nejen činem záslužným, ale víc než žádoucím. Přeju souborům, které se pokusí o jeho hry, aby pochopily křehkost jeho dramatické krásy a okouzly všechny mladé i ty šedovlasé, kteří dnes milují Šrámka právě tak, jako ho milovali v době svého mládí. V. Prádl, Turnov

*

Ne diplomy, ne účast na celostátních přehlídkách, ale chvilky, strávené po žňových zájezdech u mlátičky, na valníku, na návsi, na schodech k budově MNV, chvilky, kdy si v rozhovorech uvědomuješ, že náš program dal zemědělcům trochu dobré zábavy — to je ta nejkrásnější odměna estrádního souboru.

A. Matoušek, Mladá Boleslav

*

Ne zákazy, ne oběžníky, co se smí a nesmí hrát, ale vzájemná spolupráce souborů na okrese, jejich co nejčastější vzájemné schůzky a porady jejich zástupců — to je nejlepší zbraň proti braku na vesnických jevištích.

L. Beneš, Jablonec n. Nisou

*

Je už skutečně na čase začít bojovat za plnost a pravdivost i v ochotnickém divadle, neboť příčiny, které to brzdily, nenávratně mizí; je třeba velmi tvrdě bojovat se zvykem a módou, která se vypěstovala a stává se dnes neopodstatněnou — utíkat od aktuálnosti.

Z. Kovanda, Plzeň

*

Při nácviu hry se dělá ve většině souborů jedna chyba. Jakmile se herci dostanou do stadia, že znají zpaměti své role, dává režisér jednotlivé výstupy jen „přejet“, aby si herci své role „omluvili“ — a promrhává tak hlavní příležitost k prohloubení hercova jednání, k posílení jeho projevu, k zjemnění jeho úsilí až do nejmenších detailů. Jestliže režisér vidí, že herci už začínají mechanicky opakovat svá jednání, bez dalšího prohlubování, je povinen jim předkládat další detaily podle své fantazie tak, aby herci byli nuceni jít až na kořen své role, až do těch nejmenších žilek svého úsilí. Vždy musí být režisér schopen zasáhnout otázkou, připomínkou, debatou či ukázkou.

V. Bartoš, Hradec Králové

*

Chcete mít hezká představení a vděčné obecenstvo? Založte při souboru skupinku technických a hospodářských pracovníků, získávejte pro ni obětavé lidi, pomáhejte jim a važte si jich!

J. Zburník, Brno

*

Z různých přehledů repertoáru ochotnických souborů má člověk často dojem, že ne-li soubor, tedy při nejmenším dramaturg souboru žije ještě na počátku tohoto století, případně na konci století minulého. Celkový výběr autorů a her odpovídá totiž této době. Ale měli bychom si uvědomit, že takovýto výběr byl tehdy pokrokový, aktuální, kdežto dnes je ve své jednostrannosti neaktuální, starý, omšelý.

J. Dolina, Praha

*

Jakého instruktora potřebují naše vesnické soubory? Aby jako lev bojoval proti nejhorším ochotnickým necnostem. Aby svým ovečkám vštípl do morku kostí, že herec jde na jeviště hrát a ne ukazovat se v krásných vlastech. Že svou hrou slouží české kultuře a českému obecenstvu a nikoliv své vlastní ješitnosti a samolibosti. Že členství v souboru je povinnost a závazek, který na sebe přijal dobrovolně a který tím poctivěji musí plnit. Že je třeba hrát poctivě nejen role sladké, ale i hořké a kyselé, nejen nastrojené, ale i hadrové, nejen hlavní, ale i episodní. Že dobrý, vnitřně prožitý výkon může podat jedině tehdy, když se mu slova role sama nenásilně odvíjejí z mozku a když je nemusí lapat z napovědní boudy. Že ochotník, který se nechce podíídit kázní souboru, není hoden být českým ochotníkem, že je svému souboru jenom kamenem v cestě a zbytečnou přítěží.

J. Hanzálková, Kamenice n. Lipou

*

I když podle Stejskalovy Divadelní abecedy vznikl režisér jako předposlední činitel divadla, má přece postavení o mnoho pevnější než dramaturg, který se vyvinul později. Ba, někdy má režisér ve vesnickém souboru postavení až příliš pevné, neboť musí obstarávat knížky i kulisy, provádět škrtky i líčení, sloužit kultuře řeči i osvětlení scény. Jen by přitom neměl zapomínat na to hlavní: být přepevným tmelem celého souboru, jakmile se v něm začnou ozývat odstředivé snahy.

K. Hroch, Chrudim

ISOLACE nebo kolektiv?

Vzpomínáte si ještě, vy, staří harcovníci divadelního ochotničení, jak prvním a posledním zákonem toho kterého spolku divadelních ochotníků byla tak zvaná věrnost praporu, kterou se rozumělo nejen nepřebíhat od spolku ke spolku — protože fluktuace tu není ani dnes přínosem, nýbrž nebezpečím — ale které se rozumělo ve špatném slova smyslu tak, že není žádoucí zajímat se třeba o jiný soubor v téže obci, navštěvovat jeho představení nebo dokonce nějak mu pomáhat. Úzkostlivě se tajil repertoár spolku, prameny materiálu. Každý spolek v téže obci si hrál, jak se říká, na svém písečku.

Po pravdě řečeno, takové tendence nejsou cizí ani dnes ještě mnoha souborům. Ale je to počínání ošidné, krajně neekonomické. Vždyť v průměrně velkém souboru, kde berou práci vážně, nastudují nejvýše čtyři premiéry do roka. Jsou-li v obci sami, znamená to, že se obci dostává do roka čtyř her. Hra se pracně nastuduje, zahraje jednou, dvakrát a už je tu nová práce na nové hře. Není to škoda?

Ale někde už pochopili, že spolupráce s jinými soubory nese užitek. Ať už jde o soubory v témže městě nebo o soubory v obcích nepříliš vzdálených, vyměňují si svá představení. Už spolupráce dvou scén znamená zisk pro obecenstvo. Místo čtyř je tu náhle osm her. Je tu zisk i pro ochotníky samé. Studují práci svých partnerů, učí se od nich a dávají zase jim své zkušenosti. Taková kolektivní spolupráce se ovšem může rozvinout mezi více soubory. Jsou jistě potíže se stěhováním kulís, inventáře, s dopravou atd., ale námaha se rentuje umělecky a při dobré organizační práci i hospodářsky.

Už forma pouhého mechanického přenášení představení do sousední obce nebo sousedních obcí znamená klad. Ale je možno jít do větší hloubky a pracovat na základě plánované dramaturgie. Pak se nestane, že by se v téže obci hrála za sebou tři dramata, jinde tři komedie, jinde několik her pro děti za sebou. Bude tu plán, ve kterém se budou střídát hry domácí i cizí, klasické i soudobé, činohra, komedie, hra se zpěvy, pro mládež, opera — vždy s přihlédnutím k možnostem a schopnostem toho kterého souboru. Neznámená to popření individuality toho kterého souboru, naopak. Každý do toho společného díla může dát své, to nejlepší, čeho je schopen a pro co má zvláštní předpoklady. Zkuste to sestoupit se svého písečku! Získáte tím jenom. A kdo tím získá nesporně, to je ten činitel, pro kterého divadlo děláme — naše obecenstvo.

JAN DOLINA

KNIHA O POČÁTCÍCH ČESKÉHO DIVADLA

Nakladatelství Orbis vydalo značně doplněný a přepracovaný první díl „Dějiny českého divadla“ prof. Jana Vondráčka tři léta po autorově smrti. Kdysi úvodní svazek Vondráčkových „Přehledných dějin českého divadla“ z let 1926—30, dnes plánovaný druhý svazek nedokončeného cyklu, vyšel jako samostatné dílo o dějinách českého obrozenského divadla v letech 1771 až 1824, t. j. v období prvních českých představení v Praze, v době stavby Stavovského divadla, činnosti Boudy a dalších vlasteneckých divadel až po významné ochotnické divadlo Teisingerovo, jehož náhlý konec a nástup herecké trojice Polavský-Kainz-Štěpánek na vedoucí místa ve Stavovském divadle roku 1824 uzavírá tuto významnou epochu. Práce zesnulého prof. Vondráčka zůstala torsem, ale torsem úctyhodným, s kterým lze srovnat jen málokteré z podobných děl naší divadelně historické literatury.

Po krátkém přehledu uměleckého podnikání v Praze během 18. století provádí nás Vondráčkova kniha historií pražského divadla. Autor nás seznamuje se všemi podrobnostmi divadelního podnikání italských a německých direktorů, provozujících v divadle v Kotcích italské opery a německé frašky, zvláštní pozornost ovšem věnuje prvnímu českému představení, které se zde uskutečnilo roku 1771. Bohatým materiálem Vondráček dokládá repertoár tohoto divadla, složení souboru, sociální postavení umělců, ba vyvrací tu i mylné, často opakované tvrzení, že neúspěch prvního českého představení byl zaviněn nekvalitním českým překladem. Tato domněnka platila až doposud za neomylnou pravdu. A podobná péče se projevuje i v neméně zajímavých kapitolách dalších — o divadle v Thunově domě na Malé Straně, o stavbě a všech významných českých představeních do roku 1824 v Nostitzově, později Stavovském (dnes Tylově) divadle. Jako doklady uvádí autor v překladech doslovná znění smluv a úřední korespondence, citáty z dopisů a uváděných her, skrovně referáty denního tisku (českého i německého), soupisy hereckých souborů, přehledy repertoáru, překvapuje nás skutečně detailními podrobnostmi. Obsáhla kapitola je věnována historií „Boudy“. Neúmorná píle v hledání materiálu dovoluje Vondráčkovi doplnit dřívější výklady a odstranit jejich nesrovnalosti. Takovým cenným přínosem je na příklad soupis repertoáru divadla „V Růžovém údolí“, kam přešel soubor z „Boudy“, nebo přehled českých představení ve Stavovském divadle po roce 1804. Vondráček v mnohém opravuje a doplňuje své předchůdce i své první dílo, a tak se jeho kniha stává nepostradatelnou příručkou, ve které je možno najít málo

známé a nedostupné materiály. — A autor nás, stále s bohatou citací původních pramenů, vede dál cestou českého divadla: divadlo v Hyberském klášteře, přenesené později do Raýmannova domu na Malé Straně, činnost bratří Thámů, V. M. Kramera, Jana Hýbla, A. J. Zímy, Prokopa Šedivého, ochotnické a dramatické počátky J. N. Štěpánka a V. K. Klicpery a dalších významných spisovatelů, to je hlavní náplň knihy, jejíž pouhý obsah v heslovitých zkratkách vystačí na několik sloupců. Vždyť autor nezapomíná ani na stručnou charakteristiku domácích ochotnických představení ve šlechtických domech, zaslouženou pozornost věnuje významným ochotnickým scénám, hlavně t. zv. divadlu Švestkovu a Teisingerovu, jehož náhlým úpadkem toto období končí. Také první ochotnické provedení několika oper v českém jazyce na scéně Stavovského divadla je tu zachyceno. Tolik o divadle profesionálním i ochotnickém v Praze.

Poměrně kratší dvě části ze sedmi oddílů šestisetstránkové knihy (cena váz. svazku Kčs 52.20) jsou věnovány českému divadlu mimopražskému, divadelní Moravě a divadlu loutkovému. Zdá se nám při četbě těchto kapitol, vysunutých trochu na okraj vlastní práce, že autor tu poněkud podcenil roli lidového, t. zv. selského neboli sousedského divadla na českém venkově. Detailní historií předchozích kapitol nahradil tu povšechný přehled repertoáru. — Autor v těchto kapitolách sice zachytil dokonce i působení německých hereckých společností na venkově (českých ještě nebylo), zaznamenal i počátky ochotnického hnutí, ve kterém hrála významnou roli především představení studentská, podal tu stručný a věcný přehled historie loutkového divadla (Kopecký a j.), nedocenil však význam lidových her vesnických. Vždyť na jiném místě knihy (v kapitole o repertoáru roku 1785 ve Stavovském divadle, str. 70) dokonce říká: „Vždyť kromě tištěného „Knížete Honzíka“ tu nebyl žádný dramatický materiál ani přeložený, a tím méně původní.“ (— podtrhl PG), což jasně vyjadřuje jeho pochybnosti o hodnotě a významu těchto lidových děl, která ve skutečnosti sehrála v životě českého venkova důležitou roli. Snad ani v některých drobnostech není Vondráček zcela přesný anebo jeho uzávěry, vyplývající z roztržitého a kusého materiálu, nejsou zcela správné. To však může dokázat jedině další vědecká práce. I přes tuto připomínku je Vondráčkova kniha obdivuhodným dílem, nejpečlivější, materiálově nejcennější i nejspolehlivější knihou o dějinách českého divadla, kterou v současné době máme, dílem takřka ojedinělým.

Vydání Vondráčkovy knihy je velkým příspěvkem k poznání dějin českého divadla. Dávno jsme potřebovali knihu tohoto druhu. Vondráčkova kniha je však také výzvou. Překvapuje

nás, jaké množství materiálu dovedl shromáždit a zpracovat jediný autor. A to ještě dalších pět svazků zůstalo většinou v poznámkách. A tu nás napadá: Kolik by na místě osamělého autora dokázal nadšený kolektiv? Jaké dílo by mohlo vzniknout ze společné práce několika historiků?

A ještě jedno zásadní poučení vyplývá z této knihy: Mnohem méně se ve Vondráčkově díle mluví o divadle ochotnickém, zvláště mimopražském, ačkoliv ochotnické divadlo právě v tomto období sehrálo významnou roli. Je pochopitelné, že autor nemohl sebrat materiál tam, kde nebyl — nebo byl příliš vzdálený. Takový úkol je nad síly jednoho člověka. Nedostatek materiálu o ochotnickém divadle (a často nejen o ochotnickém!) a jeho roztržitost, která se nutně musela odrazit i v této knize, nám jasně říká, že musíme pečovat více než doposud o dokumentaci každého jednotlivého ochotnického divadla, shromažďovat a třídit materiál, samostatně ho zpracovávat v dějiny divadla v městě, v kraji. I to je jedna z povinností ochotníků, osvětových pracovníků a krajských nakladatelství. Jen tak může vzniknout komplexní, přehledný obraz našich divadelních dějin, kulturního vývoje našeho národa vůbec. I v tom je Vondráčkovo úctyhodné dílo o obrozenském divadle poučením a výzvou.

Pavel Grym

★

SUBSKRIPCE NA DÍVADELNÍ HRY EDICE 1957

Národní podnik KNIHA vypisuje subskripci na divadelní hry, které vyjdou v edici klasiků i soudobé dramatické literatury, již vydává nakladatelství ORBIS. Podle edičního plánu vyjdou ve zmíněné sbírce tato díla:

- Držič M.: Strýček Marej, váz. 16 Kčs
- Dumas-Sartre: Král Londýna, váz. 11 Kčs
- Dyk V.: Zmoudření Dona Quijota, váz. 14 Kčs
- Grillparzer F.: Sen jako život, váz. 13 Kčs
- Hauptmann G.: Před západem slunce, váz. 13 Kčs
- Choynowski P.: Základy na písku, váz. 16 Kčs
- Jariš M.: Boleslav I., váz. 10 Kčs
- Katona J.: Bank Báb, váz. 14 Kčs
- Leonov L.: Zlatý kočár, váz. 11 Kčs
- Lom S.: Prokop Veliký, váz. 11 Kčs
- Molina de Tirso: Zbožná Marta, 14 Kčs
- Nash N. R.: Obchodník s deštěm
- Rostand E.: Cyrano z Bergeracu, váz. 16 Kčs
- Sebastian M.: Poslední zprávy
- Shakespeare W.: Král Lear, váz. 21 Kčs
- Stehlík M.: Dramatická trilogie, váz. 22 Kčs
- Tolstoj A.: Raketa, váz. 13 Kčs
- Višněvskij V.: Optimistická tragédie, váz. 11 Kčs
- Zweig A.: Napoleon na Jaffě, váz. 10 Kčs

Podle dohody s národním podnikem KNIHA je vyhrazena našim odběratelům výjimečná lhůta k podávání přihlášek. Až do 28. února 1957 můžete se přihlásit k odběru v kterémkoliv prodejním n. p. KNIHA nebo přímo v jeho odboru maloobchod, Vězeňská 5, Praha 1-Staré Město.

DĚJINY DRAMATU V KOSTCE

I.

ANTICKÉ DIVADLO A DRAMA

Po loňském cyklu o vývoji divadelního prostoru připravili jsme cyklus nový, v jehož dvanácti kapitolách chceme obsáhnout více než dvoutisíciletý vývoj divadla a dramatu, od Aischyla až k Shawovi. Nemůžeme na prostoru tak omezeném zabrat nějak hluboko do problematiky divadelní historie a nechceme ovšem podat jen seznam jmen a děl, směrů a stylů. Vyjdeme z toho, co je známé a živé a tvoří vývojovou páteř dějin divadla, a zařadíme tato fakta, jména a hry do přehledného obrazu, který by mohl být východiskem k dalšímu poučení. Z dvou složek našeho zájmu — divadla a dramatu, t. j. scénického projevu a básnického textu, upneme se především k dramatu a doplníme přehled jeho dějin jen nejnezbytnějšími fakty *divadelně* historickými. V otázce scénického prostoru odkazujeme na loňský cyklus arch. Kouřila. Značné nahuštění dnešní kapitoly je odůvodněno tím, že v prvním a čtvrtém čísle minulého ročníku „Ochotnického divadla“ jsme její thema už vlastně probrali (články „Zrození divadla“ a „Antická komedie“).

Řecké drama se zrodilo z náboženských průvodů na oslavu boha Dionysa. V určitém okamžiku vyděluje se totiž z náboženského sboru jeho náčelník, začne vést se sborem jakýsi dialog (vzpomeňme na mši v našich kostelích, kde sbor věřících odpovídá slovům celebrujícího kněze!) — a zárodek prvního tragického herce je tu. Když kolem roku 490 př. Kr. vstupuje na athénskou scénu první známé drama světové historie, *Aischylovy Prosebnice*, používá už dvou herců, ale tak neobratně, že by celé mohlo být prakticky odehráno jedním hercem a sborem (mluvíme-li o jednom, dvou nebo třech hercích antické tragédie, chceme tím říci, že tento počet herců odehrává všechny role, jichž může být libovolný počet, ale nikdy se na scéně nesmí setkat víc než ten určitý počet *mluvících* postav).

Nejvýznamnějším a neúplněji zachovaným dílem *Aischylovým* (525—456 př. Kr.) je trilogie *Oresteia*. V třech „jednoaktových“ tragediích setkáváme se tu po prvé s dramatickým ztvárněním homérské báje o Orestovi, který zabíjí svou matku za to, že s milencem zavraždila svého chotě a otce Orestova. Čin Klytaimnestřin — odplata Orestova — Orestovy výčitky svědomí za spáchanou matkovraždu a jeho očistění — tak lze vyjádřit děj jednotlivých částí tragédie. Obrovskou náplň morální problematiky tají v sobě toto sošné a patetické dílo, které ovšem nezná dramatické napětí v našem slova smyslu a má v sobě málo vzrušivého děje, třebaš jde o dvě hrozné vraždy. V těžkých a přemítavých verších uplývá pomalu dramatický čas, sborové písně v zákonitěm pořádku prokládají dialogy. Aischylovi hrdinové jsou ovšem ještě příliš v rukou bohů, uklidnění rozbourěného svědomí Orestova (zosobněného lícem) není dílem hrdinova psychického vyvrátání, ale soudním ortolem bohyně Atheny.

Připomeňme ještě *Peršany*, drama, v němž Aischylos, aktivní účastník protiperských válek, sáhl po aktuálním námětu a dal zaznít nedávné historii s jeviště, kde se jinak pohybovaly jen postavy národního homérského mytu.

Pohybovaly se i v dramatech *Sofoklových* (497—406 př. Kr.), mladšího následovníka Aischylova, bývají to dokonce tytéž postavy a stejné děje. Jen duch je jiný. Sofokles má už mnohem blíže k člověku, vidí ho psychologicky bohatšího, klade větší tíhu na bedra jeho *lidského* údělu a neulevuje mu tolik odvoláním na boha. Stvořil první dvě velké ženské postavy v dějinách dramatu (hrané ovšem muži!), první a div ne největší: *Elektru* a *Antigonu* v tragediích stejného jména. První je tvrdá mstitelka strašné smrti otcovy (námětem odpovídá tato tragédie první části Aischylovy trilogie *Oresteia*, jenže Sofokles staví tu vedle Oresta i jeho sestru a dává jí, Elektře, hlavní úlohu v pomstě nad Klytaimnestrou). Druhá, *Antigona*, je fantastická prosazovatelka milosrdného zákona božího, který je zákonem lidskosti, proti mstivé svévoli moci a vlády. *Antigona* přes zákaz svého strýce, vladaře Kreona, pohřbívá mrtvolu bratrovu a je za to odsouzena k smrti, neboť nerespektovala vůli vladařovu a ohrozila tím autoritu jeho moci. Třetí z velkých tragedií Sofoklových je *Král Oidipus*, zpracování báje o králi (otci *Antigony*), který nevědomky zabije svého otce, ožení se s matkou a pak se náhodou dovídá o hrůze svých zločinů. Sofoklova tragédie zabírá jen poslední, nejhroznější úsek děje: Oidipovo poznání viny, oslepení sebe sama a závěrečnou devisu, vyjadřující vratkou nejistou lidského osudu: teprve smrt rozhodne o čistotě člověka jména.

A nejistota a vratkost vskutku zachvacuje Řeky už dávno před koncem Sofoklova života. Říci se demokratické ideály politické, blíží se konec slavné prosperity Athén (díky bratrovraždné válce se Spartou 431—404 př. Kr.), je rozrušeno staré náboženství: skepse, zdravá i nezdravá, přibližující se k realitě života i zase utíkající do mystiky — to je ovzduší, v němž a z něhož tvoří poslední známý tragik řecký a první vpravdě moderní básník psychologických hloubek duše *individa* — *Euripides* (485—406 př. Kr.), autor tragedií *Medea*, *Ion*, *Hippolitos*, *Elektra* (znovu!), *Ifigenie v Tauridě* atd. *Euripides* zlidštuje mythologické náměty: udělá z *Elektry* prostou dívku, která sama chodí ke studni pro vodu. Závěrečný osvobozující rozsudek bohů nad Orestem zesměšní a z Orestova loučení s rodnou zemí, kterou musí opustit pro vraždu Klytaimnestry, se stane málem plačtivá scéna moderní občanské tragédie. *Euripides* dokonale kreslí ženskou duši, a to v jejích nejtypičtěších citových vznětech — lásce mateřské a žárlivosti. Kreusa z *Iona* není už pouhá rodiatelka následníků

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ

VLADIMÍR SEMRÁD

- BESTIA TRIUMPHANS (z latiny), čti be-
stýja trijums — jásající, vítězná bestie —
šelma
BETA — druhé písmeno řecké abecedy (b)
BETL (z němčiny) — žebrák, „malej“, v ka-
retní hře mariáš
BETLEMÁK — v herecké hantýrce název pro
činoherce
BIANCO (z italštiny), čti bjanko — bílý, ne-
popsaný, nevyplněný (list)
BIBAMUS! (z latiny), čti bíbamus! — pijme!
BIBELOT (z francouzštiny) — pův. dětská
hračka; přeneseně umělecká drobnost
BIBLE (z řečtiny) — původně kniha vůbec,
běžně ovšem soubor 72 posvátných knih
křesťanských (Starý Zákon 45, Nový Zákon
27 knih). Starý Zákon byl psán hebrejsky a
aramejsky, Nový Zákon řecky
BIBLIOTIL (z řečtiny) — milovník knih, je-
jich sběratel
BIBLIOGRAFIE (z řečtiny) — soupis lite-
rárních děl
BIBLIOTÉKA (z řečtiny) — knihovna; bib-
liotéka pauperum (latinsky) — knihovna pro
chudé (na př. ve školách pro nemajetné žá-
ky, kteří tu dostávali zdarma k užívání učeb-
nice)
BIEDERMEIER (z němčiny), čti býdrmajer
— pojmenování módy a vůbec stylu života
v polovině minulého století (asi tak 1815 až
1848). Zrodil se v Německu. Je to doba,
v níž nabylo vrchu šosáctví a maloměstác-
tví, toužící po klidu a pohodlí, bojící se svo-
bodného myšlení
BIENNALE (z italštiny) — název pro mezi-
národní filmový festival, pravidelně pořá-
daný. Bienální znamená původně dvouletý, po
dvou letech se opakující
BILANCE (z francouzštiny) — rovnováha,
porovnání, shrnutí, účetní rozvaha
BIFORMNÍ (z latiny) — dvoutvarý
BIGAMIE (z latiny) — dvojženství, dvojná-
sobné manželství
BIGOTNÍ (z francouzštiny) — pobožnostkář-
ský
BIJOU (z francouzštiny), čti bižů — drobný
šperk, klenot; bižuterie — obchod s klenoty,
drobné šperky, ozdoby
BILATERÁLNÍ (z latiny) — dvoustranný,
oboustranný, vzájemný
BILLET (z francouzštiny), čti bije — lístek,
vstupenka, navštívenka, jízdenka atd.
BILETÁŘ — uvaďeč v divadle
BILLIÁRD (z francouzštiny), čti bijár, zče-
štěný tvar biliár — kulečník
BINOKL (z latiny) — skřípec, cvikr (pro
„dvě oči“) — na rozdíl od „monokl“ (pro
jedno oko)
BINOKULÁRNÍ (z latiny) — pro dvě oči
(na př. mikroskop)
BINOM (z latiny) — dvojčlen
BIOLOGIE (z řečtiny) — věda o živých tě-
lech
BIOMECHANIKA (z řečtiny) — nauka
o mechanických silách v živých tělech. V di-
vadelnictví směr, který propagovali sovětsí
režiséři Meyerchold a Tairov. Na základě
studia přirozených pohybů zvířecích a lid-
ských byli herci vedeni k pohybové vyspě-
losti až artistické. U nás se o biomechaniku
krátký čas pokoušel Hilar i někteří avant-
gardní divadelníci
BIPOLÁRNÍ (z řečtiny) — dvojpólový
BIŘIC (z italského birro) — dráb, pochop

trůnů, ale matka činící si nárok na své dítě a hledající v něm smysl bolestného údělu mateřství. A *Medea* — to je fantom, stohlavá saň žárlivosti. Manžel Jason ji opustil pro jinou ženu a ona zabíjí tuto ženu, jejího otce i své dvě děti, jen aby viděla stát zničeného Jasona nad troskami života, štěstí a snu.

Cestou od Aischyla k Euripidovi prošla určitými proměnami i podoba tragédie. K dvěma Aischylovým přidal třetího herce už Sofokles, zatím co Euripides takřka zlikvidoval sbor, který ještě u Sofokla hraje důležitou roli, i když už zde začíná ustupovat.

Z fallických průvodů na oslavu přírodních božstev vyvíjí se podobnými cestami jako tragédie i *attická komedie*. Snad při jejím utváření působily také už hotové utvary, jako dorská traska, ale především je stará komedie, jak ji preustavuje *Aristotanes* (asi 446—385 př. Kr.), zcela vyrazem marneho zápasu o záchranu athenské demokracie ve válkách peloponneských. Athenané, vychovaní pustoleťou spoluúčastí na vládě obce, intenzivně prožívají vojensko-politické peripetie zápasu se Spartou a Aristotanova komedie je projevem této politické aktivity. V *Acharňanech* si kupuje sedlák mír přes zurive protesty války-chtivé strany. V *Jezdcích* rvou se o moc jirchar s jeřitarem, v nichž jsou zkarikování nejvyšší představitelé obce, a předkládají nakonec svůj spor Demu, personifikaci vrstovného, jesitného a úplatného lidu. V *Obiacích* karikuje Aristotanes se značnou dávkou zaslepenosti postavu a učení Sokratovo, ve *Vosách* paroduje porotní soudnictví. V *Míru* opět hledá a nalézá vinná Trýgaios mír v podobě bohyně, uvězněné Diem. Mír — to jest mír se Spartou — žádají i ženy v *Lysistratě*, odmítajíce, dokud nebude uzavřen, spát se svými manžely. Roku 414 byla provedena poetická komedie *Ptáci*, jediné neútočné dílo Aischylovo, 411 a 405 *Zeny o Thesmofořích a Záby*, dva scénické útoky na dílo Euripidovo. (Vosy, Ptáci, Zaby — takto kostymován vystupoval sbor a toto zvěrecí přestrojení ukazuje daleko do prehistorie komedie, až k obracným průvodům a tancům na oslavu přírodních božstev.) Doba už nepála *politické* komedii, válka se chýlí k nevitěznému konci a ztráta samostatnosti Athen byla prvním krokem ke ztrátě samostatnosti Řecka o 70 let později (roku 338 bylo Řecko podrobeno Alexandrem Velikým).

Těch 70 let stačilo k tomu, aby se komedie přetvořila k nepoznání. Z politické satiry se stala společenská konversačka. Zmizel sbor a s ním politické invetivy, zmizely opizlosti. Pod silným vlivem tragédie Euripidovy stala se hlavním thematem láska. Místo žab, vos a ptáků pohybují se po jevišti nové komedie zamilovaní mladíci, lakomí otcové, vtipní otroci, kurtisány, kuplířky, kuchari a příživníci. Zmizela bojovná fantastika her Aristofanových a nastoupil zábavný realismus *Menandrov* (342—292 př. Kr.). Z díla tohoto dramatika nezachovala se nám ani jedna hra celá a těch 3500 veršů známých zlomků bylo objeveno až roku 1905 — a přece na něm, a ne na Aristofanovi, je postaven celý další vývoj evropské komedie, jemu, Menandrovi, vděčí moderní komedie za vše: formu, thema, postavy.

Prostředníkem mezi Menandrem a námi je komedie římská. I ona má sice svou prehistorii v kultických náboženských průvodech a maškarádách, ale už *atellana*, improvizovaná římská lidová fraška, je zasazena vlivem řeckým. A co teprve *Titus Macchius Plautus* (asi 251—184 př. Kr.), který byl inspirován nejen atellanou, ale především překládal a upravoval řecké komedie. Nebýt tohoto obratného adaptátora, který ostatně převzatým látkám uhlazené nové a střední komedie řecké dovedl dát mocnou injekci drsné komiky, nebýt Plauta (a Terencia), co bychom dnes věděli o řecké komedii poaristofanovské? Od Plauta se nám zachovalo 21 her a od většiny z nich známe název řecké předlohy (nebo předloh, neboť často sešlaval dvě hry dohromady). Ale tady cesta nekončí, neboť z Plauta čerpá pak novověká komedie: Shakespeare v *Komedii omylů*, Molière v *Lakomci* a v *Amfitryonu*, Kleist v *Amfitryonu* (přes Molièra), Holberg, Lessing a j. A Plautus sám není cizincem na moderním jevišti: Praha má ještě v dobré paměti *Lišáka Pseudola*, komedii o otrokovi, který před očima odloučí kuplíři Ballovi dívkou Foenicium, klasickou hru o převaze chytrého otroka nad světem přiblíblých pánů. Tuto základní situaci zachovává Plautus takřka ve všech svých hrách. V *Chlubném vojínu* (Miles gloriosus, Tlučhuba) je to otrok, který ukradne nadutému verbíři milenkou pro svého pána, v *Komedii o strašidle* je to otrok, který zdržuje otce svého pána od vstupu do domu, kde se synáček baví se slečnou. Jistě je ten zásadní nepoměr mezi společenskou a rozumovou hodnotou člověka (chytrák bez práv vítězí nad omezenou vážeností) úmyslně vyvoláván pro svůj komický účín (který má každé převrácení hodnot), ale jak často v historii divadla bude tento komický prostředek použit k velmi společenským cílům: vizme jen příklad nejmarkantnější — Beaumarchaisova *Figara*! A třebaš není u Plauta této záměrnosti, mohl být tento chudý chlapec z Umbrie tak zcela nezaujat k postavám svých komedií?

Druhým římským komikem je *P. Terencius Afer* (195—159 př. Kr.), uhlažený autor římské smetánky, otrok původem. Svých šest komedií založil většinou na předlohách Menandrových, které upravoval vytříbeněji a jemněji než Plautus, ale nedosáhl bezprostředního účínu Plautovy komiky. Známa je u nás *Dívka z Andru*, komedie o mladých milencích, novorození a znovunalezené dceři — jejíž intriky organizuje ovšem sluhovská postava.

Vše, co víme o římské tragedii, představuje jen pár jmen, titulů a nepatrných zlomků. Teprve od *Seneky* (asi 0—65 po Kr.) máme zachováno 10 úplných textů knižních tragedií. Jejich význam pro vývoj evropského divadla je nesmírný, roste z něho všechno tragické divadlo až po Racina a Corneille, ale pro živé jeviště dneška jsou to mrtvé literární texty.

OCHOTNICKÉ DIVADLO ROČNÍK III ČÍSLO 1 LEDEN 1957



M. J. LERMONTOV: MAŠKARÁDA
SOUBOR ČSD TÁBOR

GYDÁVA

NAKLADATELSTVÍ ORBIS,

národní podnik, Praha 12, Stalinova 46

Rídí redakční kruh

Vedoucí redaktor Jiří Beneš

Redakce: Praha 12, Stalinova 3

telefon 226145—49

Vychází v polovině každého měsíce

Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs

Tiskne Orbis,

tiskařské závody, n. p., závod č. 1,

Praha 12, Slezská 13

Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS)

A 18536

OBSAH

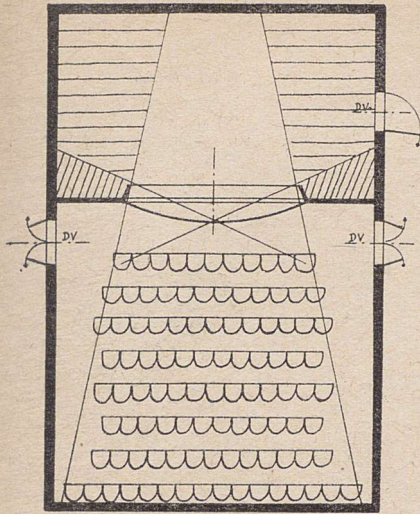
V. Horáček: Za divadlo tvůrčí — Zkušenosti z práce sovětského režiséra A. D. Popova s českými herci . . .	1
J. Tumlíř: Než začneme hru do dramaturgického plánu	3
J. Černý: Divadlo komické — Kapitola z dějin světové dramatické literatury	4
V. Šanderová: Nezapomínáme na vnitřní práci souboru?	5
F. Faltys: Jean Soubeyran a pantomima	6
S. Dolanská: Dvě sovětské hry o velkých problémech	8
O. Špecinger: Sedmdesát let souboru „Tytl“ ve Velvarech	10
J. Beneš: Jak to bylo s tou vatou . . .	10
B. Círnus: Jak pracuje náš poradní sbor	11
R. Kurel-K. Minc: Jak zacházet s vlásenkou	12
M. Wendt: Vaudeville, který zaslouží pozornost	14
V. Halada: Přednášče a posluchač . . .	15
Z. Bidlo: K organizaci ochotnického hnutí	16
Z ochotnického života	17
Kritiky (Děvín — Námluvy Pelopovy — Setkání s mládím — Maškaráda) . . .	19
Myslí si — řekli — napsali	21
J. Dolina: Isolace nebo kolektiv? . . .	21
Knihy pro nás (Dějiny českého divadla — Subskripce na div. hry) . . .	22
V. Semrád: Naš slovníček	23
J. Černý: Dějiny divadla v kostce I. (Antické divadlo)	23

Na II. str. obálky Ochotnické vteřiny, na III. str. obálky rubrika Starý sál — nové divadlo, na IV. str. obálky ilustrace k Dějinám divadla v kostce. Snímek na titulní stránce — K. Minc

Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině prosince 1956, vyšlo 22. ledna 1957

NOVÉ DIVADLO STARÝ SÁL

JINDŘICH DUŠEK



Obr. č. 1

Půdorys jeviště a hlediště. Umístění sedadel je provedeno v mezích příznivých zrakových přímk. Uličky jsou v prostoru s méně kvalitní viditelností

Ochotnické soubory na vesnici musí ve velké většině pro divadelní účely adaptovat sál, postavený bez ohledu na divadelní provoz. Adaptace lze provádět úspěšně, i když slovem úspěšně nemíním vytvoření ideálních podmínek pro divadelní práci. Cílem adaptace je vytvoření divadelního prostoru, ve kterém má divák zaručenu dobrou viditelnost a slyšitelnost a provozovatelé — divadelní soubor — snadný a levný provoz. Při vzniku divadelního prostoru hraje úlohu příliš mnoho faktorů, které mohou být u různých souborů zcela odlišné, proto považuji za správné neuvádět konkrétní řešení určité situace, ale poukázat na metody, kterými lze řešit problémy vzniklé při stavbě divadla.

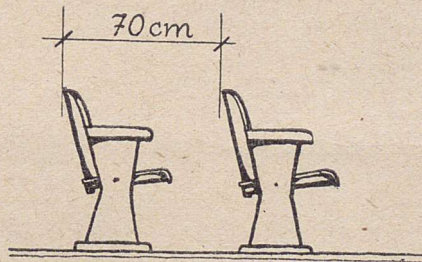
Ústředním problémem při vzniku divadla je vybudování jeviště a hlediště. Vzájemný poměr a vztah těchto prostorů určuje kvalitu divadla jako celku. Již v plánech musíme vzájemně vztahy jeviště a hlediště vědomě navrhout co nejvýhodnější.

Vztahy jeviště a hlediště jsou optické a akustické. Optické vztahy můžeme přesně sledovat na plánech divadla pomocí zakreslených zrakových přímk. (Zraková příмка je příмка znázorňující pohled diváka. Ohraničuje zorné pole diváka — tedy na příklad kolik prostoru na jevišti určitý divák vidí.) Akustika malých sálů nemívá naštěstí velké problémy.

Zkouška akustiky se musí konat za přítomnosti plného počtu diváků v hledišti. Poněkud delší dozvuk (ozvěna) v prázdném sále se nemusí odstraňovat.

Optické a provozní vlastnosti tvoří následující prvky: poměr velikosti jeviště, velikosti zrcadla scény, a velikosti a tvaru hlediště. To znamená poměr velikosti celého jeviště (i zákulisí), velikosti otvoru, kterým se divák na jeviště dívá, a umístění sedadel v hledišti — tedy prostory, odkud se divák dívá. Umístění sedadel a velikost zrcadla scény určuje velikost jevištního prostoru viditelného všem divákům, velikost prostoru viditelného pouze části diváků a prostoru zcela ukrytého. (Obr. č. 1 a 2.)

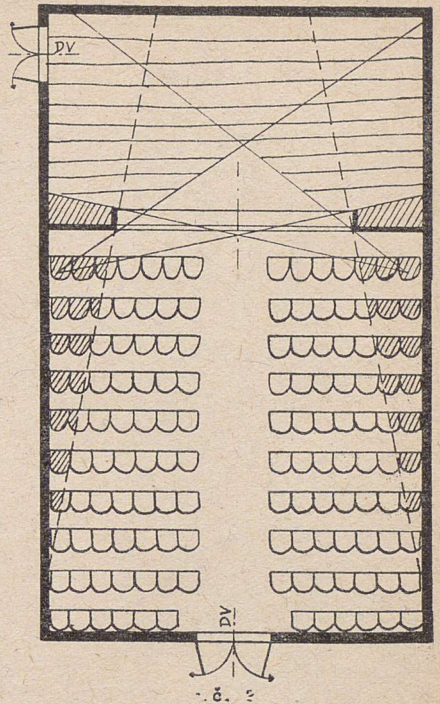
Velikost zrcadla scény — ohraničovací portálem — volíme takovou, aby vznikl správný poměr mezi plochou, na které budeme přímo hrát, a plochou uskladňovací a manipulační. Příznivý poměr rozdělení plochy jeviště je asi



Obr. č. 3

půl hrací a půl skladové a manipulační plochy. Minimální je třetina skladové a manipulační a dvě třetiny hrací plochy. Je-li u jeviště místnost upotřebitelná jako sklad dekorací, můžeme hrací plochu poněkud nad toto minimum rozšířit.

Počet a umístění sedadel se řídí velikostí hlediště, zachováním dobré viditelnosti se všech míst a v neposlední řadě bezpečnosti provozu v hledišti. Vzdálenost řad sedadel nemá být menší než 70 cm. (Obr. č. 3.) Uličky mají být minimálně 90 cm široké. Řada sedadel přístupná s obou stran má mít

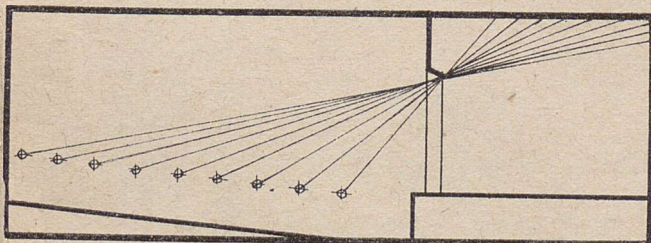


Obr. č. 2

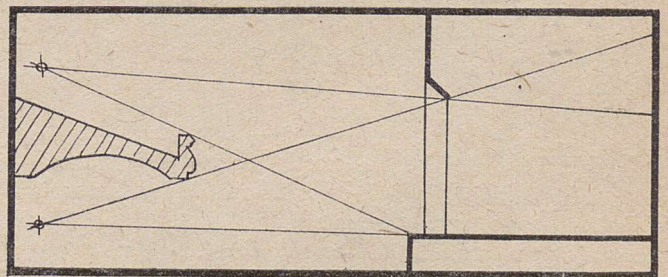
Umístění sedadel je provedeno bez ohledu na viditelnost jeviště. Ulička je v prostoru s nejlepšší viditelností. Jevištní prostor viditelný všem divákům malý a mělký

maximálně 14 míst a řada přístupná pouze s jedné strany 7 míst. Dveře se musí otevírat směrem z místnosti ven.

Umístění sedadel dále udává zvolená zraková příмка ohraničující kraje řad. (Obr. 1 a 2.) Dosud jsme všechny údaje sledovali pouze na půdorysu; je však nutné zhodnotit celé řešení i na řezu hlediště a jeviště. Velmi závažné je určení výšky podlahy jeviště. Maximální výška jevištní podlahy je ve výšce oka diváka (asi 110 cm podle druhu sedadla). Umístit podlahu níže než 100 cm je možné jen tehdy, má-li podlaha hlediště dostatečný sklon. Při rovné podlaze zakrývají přední diváci zadním spodní část jeviště. Bohužel celkově malá výška sálu mnohdy nutí přikročit k tomuto méně vhodnému řešení. Hlediště s balkonem vyžaduje navíc kontrolu viditelnosti zadních řad v přízemí a poslední řady na balkonu. (Obr. č. 4.) Výška oka diváka v poslední řadě na balkonu nemá být o mnoho vyšší než výška portálu. Balkon nesmí zakrývat divákům v posledních řadách přízemí část prostoru jeviště. (Pokračování)



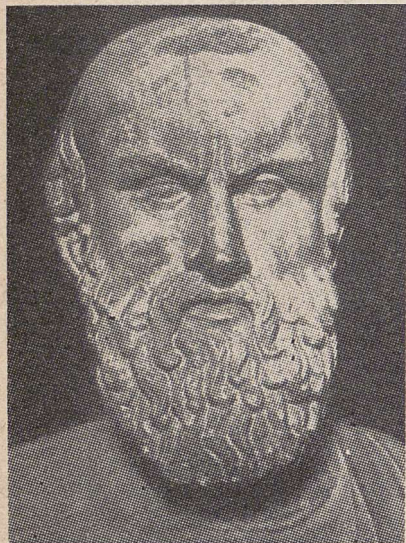
Řez hlediště s mírně skloněnou podlahou



Obr. č. 4

DĚJINY DRAMATU V KOSTCE

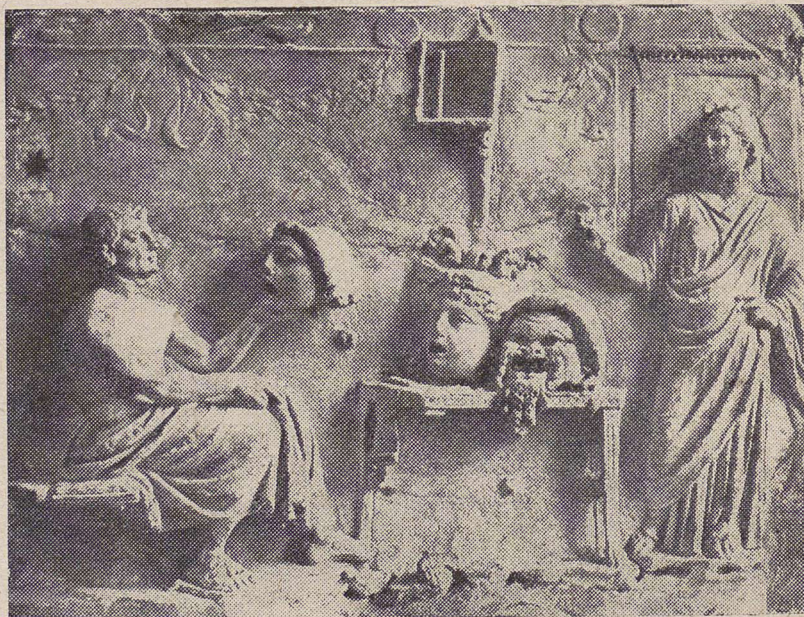
ANTICKÉ DIVADLO



Aischylos (525—456
př. n. l.)

Socha ze slonoviny (obrázek vpravo) představuje římského herce. Pro římské divadlo nejsou sice masky příliš charakteristické (byly zavedeny až v pol. I. stol. př. n. l. a mimus je vůbec neužívá), ale obrázek nám dává představu i o herci řeckém. Všimněme si

nepřirozeně zvýšených podešví bot, t. zv. kothurnů, které znemožňovaly herci pohyb a nutily ho k ztrnulým, sošným postojům. Jelikož maska znemožňovala i mimický projev tváře, zbývaly herci z vyjadřovacích prostředků jen hlas — ostatně také zdeformovaný trubkovitým zakončením ústního otvoru v masce — a pohyby paží. Tragický herec asi více deklamoval než hrál v našem slova smyslu.



Vlevo parodické předvedení smrti Priamovy ve phlyacké frašce (obraz na váze). Phlyacká fraška, pěstovaná na Sicílii v jižní Itálii, je jednou z mnoha forem neliterárních, více méně improvizovaných a bezuzdně realistických divadelních představení, které žijí souběžně s komedií aristofanovskou i plautovskou, ovlivňují je a jsou jimi zpětně ovlivňovány, až nakonec v *mimech* ovládnou římské divadlo úplně. Phlyacká fraška libuje si v krutém zesměšňování bohů i herců, nezastavujíc se přitom před žádnou oplzlostí. Její kostým je odezvou kostymu staré řecké komedie: maska, vycpané břicho a zadnice a nezbytný fallos.

Menandros s maskami postav svých komedií — tak se jmenuje reliéf, který nám zachycuje ovzduší jakési šatny řeckého divadla v době nové komedie. (Obrázek vpravo)