

OCHOTNICKÉ DIVADLO



10

ROČNÍK I.

PRAHA 1955 - PNS 527



STRÁNKA CTI

Divadelní soubor závodního klubu Vítkovických železáren Klementa Gottwalda stal se letos absolutním vítězem XXV. jubilejního Jiráskova Hronova svou inscenací Stehlíkových Nositelů řádu.

Toto vítězství a způsob, jakým bylo dosaženo, strhující účinek tohoto představení na diváky, to by stačilo k tomu, aby se soubor právem ocitl na stránce cti. Ne proto však dnes o vítkovických píšeme, ne proto je dáváme za vzor ostatním. Chceme si všimnout jiné stránky věci, té, o níž bylo málo hovořeno.

Chceme trochu osvětlit příčiny, které vedly k úspěchu souboru, chceme ukázat statečnost a houževnatost.

Vítkovičtí začali zkoušet Nositele řádu už skoro před rokem. Ale narazili na tolik potíží, že po měsíci přestali se zkouškami. Jaké to byly potíže? Především nedůvěra k současné hře, nedůvěra uvnitř i vně souboru. Staří členové začali vracet role s odůvodněním, že to nebude mít úspěch, ostatní soubory v okrese se jim vysmívaly, do čeho se to pustili.

Ale Vítkovičtí jsou chlapi, jak si sami říkají. Dali závazek svému celopodnikovému výboru, že Nositele řádu opravdu nastudují. Nastala klopotná práce, režisér František Arleth, později vyznamenaný cenou města Ostravy, upravil Nositele do ostravského nářečí, provedl se souhlasem autora celou řadu dramaturgických úprav a znovu se zkoušelo. Kolik úsměšků, varování i škodolibosti bylo nutno překonat, kolik dalších překážek a nepochopení se stavělo do cesty!

Vítkovičtí zvítězili v krajské soutěži! První krůček na veliké cestě! Ale oni sami věděli, kolik chyb má ještě jejich představení, a proto, nevšíma-

jíce si hlasů, které se snažily znevážit toto první vítězství, pokračovali v práci.

Nové změny v obsazení přinesly nové potíže. Pak další úspěch — vítězství na Národní přehlídce ve Svitavách a postup na Jiráskův Hronov. To už celý soubor žil svými Nositeli, jejich osudy staly se životem souboru. Celý soubor, všichni bez výjimky, si vzali týden ze své dovolené, odjeli na podnikovou chatu do Bezkyd, bydleli na půdě, poněvadž chata byla obsazena rekreanty, a zkoušeli venku v přírodě denně od 1/27 ráno až do večera. Navíc pak ještě po večerech připravili rekreatům i z okolí několik estrád, v nichž uvedli i úryvky ze svých Nositelů řádu. A po návratu do Vítkovic si znovu na jevišti ověřovali výsledky své práce, jezdili na zájezdy, zkoušeli, rvali se s dalšími potížemi, dva členové nastoupili vojenské cvičení těsně před odjezdem na Hronov, v sále závodního hotelu, kde je jeviště, se podnikaly stavební úpravy, a tak museli zkoušet v malé klubovně. Ani na Hronově nepřestala smůla a těžkosti — právě při soutěžním představení přišla náhlá indispozice dvou členů, ale se zatatými zuby přemohl celý kolektiv i tyto překážky a slavným způsobem zvítězil. — Jejich inscenace je dle slov autorových nejzdařilejší inscenací Nositelů, jejich představení si objednávají šachty i vesnice Ostravského kraje, zvítězili v Hronově a hráli jako první ochotnický soubor v pražské televizi. Vděčný autor, náš současný nejvýznačnější dramatik, svěřil jim celostátní premiéru své nové hry. — Svým příkladem ukázali, že veliké divadlo je divadlem bojovým, ukázali, že poctivý ochotník se nelekne žádných překážek či pomluv, ukázali, v čem je opravdová politická síla naší lidové umělecké tvořivosti.

J. N.



OHLAS JIRÁSKOVÝCH HER NA VESNICI

FRANTIŠEK SMAŽÍK,
umělecký ředitel Vesnického divadla

Hry Aloise Jiráska patří do kmenového repertoáru každého divadla. Vesnické divadlo uvedlo po řadu let ve svých zájezdových programech v několikerém nastudování Jiráskovy hry „Kolébku“, „Otec“ a „Vojnarku“, tedy ty jeho hry, které nejsou inscenačním problémem na nejmenších vesnických jevištích. Po plných deset let rozmlouváme po každém představení se svým obecnstvem a rozhovory poctivě zaznamenáváme. Pročetl jsem všechny záznamy a nejzajímavější poznatky z nich shrnul do tohoto článku. Jsem spolu s redakcí Ochotnického divadla přesvědčen, že tyto úsudky vpravdě lidových diváků jsou cenným doplňkem vědeckých rozborů divadelních odborníků a že zamyšlení nad nimi může mnoho dát všem budoucím inscenátorům Jiráskových her. Kěž je jich co nejvíce, a právě na naší vesnici! Naše vesnice miluje Aloise Jiráska a nic jí nevádí, že jeho hry zná z divadelního, filmového nebo rozhlasového provedení (divadelnímu dá však vždycky přednost).

Proč má vesnice tolik ráda Aloise Jiráska?

Nač dělat obsáhlé rozbor, hledat výrazy a stylisaci, když nejpravdivěji promlouvají bezejmenní účastníci našich rozhovorů na vesnici o svých bezprostředních dojmech z představení:

Jirásek promlouvá takovým jasným a pravdivým způsobem, že ho musí každý z nás pochopit bez dlouhých přednášek. (Pačlovice, o. Kroměříž, 10. IV. 1951.) — Jako ve všech svých dílech, tak i Kolébku bojuje Jirásek za malého a utiskovaného člověka. Je opravdu lidovým spisovatelem a proto ho máme tak rádi a jsme vám vděční, že nám Jiráska hraje. (Tupadly, o. Čáslav, 5. XII. 1951.) — Jirásek ve svém díle vždycky bojoval za práva obyčejného člověka. V Kolébce zrovna nám ukazuje příkladně poctivé a nebojácné české lidi. (Loučice, o. Čáslav, 9. XII. 1951.) — Jiráskovy hry nám tu můžete hrát pořád a budete mít vždycky plno. Jirásek by se měl hrát stále a všude. Je to opravdu náš největší spisovatel a každý náš člověk by ho měl znát nazpaměť! (Bzenec, o. Veselí n. M., 12. XI. 1952.) — Jiráskův Otec se nám proto tak líbil, že to nebylo vymyšlené, ale že to byla pravda. (Boršice, o. Uherské Hradiště, 24. III. 1953.)

Je těžko zjistit, která ze tří her Jiráskových měla větší úspěch na vesnici. Jirásek je proto plným právem klasičkou českého dramatu, že jeho hry jsou stále živé, že jejich děj z minulosti má neustále co divákům připomínat k přítomnosti i k budoucnosti. — Ale nechme raději opět promlouvat samy vesnické diváky:

Jiráskova Kolébka se nám líbí proto, že už tehdy si prostý lid nenechal líbit chování takového pana purkabiho. (Myštěves, o. Nový Bydžov, 5. III. 1951.) — Že pání byli vždycky jen pání a chudáci se odjakživa biřnili, jak mohli. (Vlkaneč, o. Čáslav, 7. XII. 1951.) — Že lid učil pana krále, jak se má spravedlivě soudit, což dokázal student a ne pan král. (Sloup, o. Blansko, 15. I. 1952.)

Že si naši diváci umění minulost promítnout i do přítomnosti a dokonce udělat uzávěry pro budoucnost, svědčí tyto výňatky z jejich projevů po představení:

I dnes se u nás ještě najdou lidi, kteří znají jen svoje já! (Zlukov, o. Soběslav, 9. V. 1951.) — I dneska museli být potrestáni někteří, kterým stoupala funkce nebo úřad do hlavy a stalo se jim správně! (Černěves, o. Nový Bydžov, 3. III. 1951.) — Tak jako ti mladí ve hře měli by se mít rádi všichni lidé na světě bez rozdílu stáří a pak bychom nemuseli bojovat proti válkám! (Týn n. B., o. Hranice, 12. VI. 1951.) — Dnes lid nemusí čekat, až mezi něj zavítá nějaký blahovůlný pan král, a udělá si pořádek sám. Jenomže si musí naši lidi tuto moc sami uvědomovat a starat se o to, co se kolem nich ještě nesprávného děje. (Kundratice, o. Jilemnice, 2. IX. 1951.) — Pobožňůtkáři, co se stále ohánějí růžencem, jako ta vaše Margareta, to jsou ti nejhorší lidi ještě dneska! (Ostrov u Macochy, o. Blansko, 23. I. 1952.)

Jiráskův „Otec“ tál opravdu mnohde do živého. Mam-

nářství a pobožňůtkářství nejsou na naší vesnici vlastnosti, které už patří dávné minulosti.

Tato hra nám ukázala pravou podobu pobožného vesnického boháče, ovšem pobožného jen tehdy, když se mu to hodilo do krámu. Jakmile se mu jedná o vlastní prospěch, velmi rychle na Boha zapomíná a pro majetek je ochoten obětovat i život a štěstí svých dětí. Divísek je ochoten obětovat i život druhého, jen když mu zůstane majetek pohromadě. Já jsem vám měla takovou zlost na toho starého, že si to ani nedovedete představit. Jak se objevil, měla jsem co dělat, abych se udržela a neskočila tam po něm! (Petrovice, o. Sušice, 11. X. 1952.) — Ten starý mamonář, než by rozdělil svůj grunt, tak radši obětoval děti a ještě zničil souseda. Ba, byli u nás takoví, dobře vystihl Jirásek všechny ty postavy. My starí podobné případy sami pamatujeme. (Horní Záhoří, o. Písek, 16. I. 1953.)

Jirásek měl nazvat hru „Krkavec“ a ne „Otec“; protože pod tím jménem si jen představujeme hodného člověka a ne tak špatného nelidu! (Pohoří, o. Mírovice, 10. I. 1953.)

Z toho všeho jednoduchý závěr: Jiráskovo drama Otec mělo by být více než dosud hráno na našich vesnicích především ochotnickými soubory!

„Vojnarka“ je nejhranějším Jiráskovým dramatem vůbec. Není snad vesnice, která má své jeviště a svůj ochotnický soubor, aby v ní nebyla Vojnarka hrána. A přesto se nám nestalo, že by hlediště zelo prázdnotou, nebo že by hra nedocílila rozhodného úspěchu. Podle našich zkušeností může jedině Maryša soutěžit s Vojnarkou v ořetnosti milostného osudu, který znovu a znovu venkovský divák s účastí prožívá, a v zamyšlení nad životem staré vesnice ovládané mocí peněz, jež zotročovaly člověka. Snad v každé vesnici najdeme ženy podobné svými osudy Vojnarce. Na mnohých místech naši diváci tvrdili:

Poměry na vesnici, jak je líčí Jirásek, byly nejen na konci minulého století a před první světovou válkou, ale ono to tak vypadalo i po roce 1918 za první republiky. I tehdy se ženily mezi sebou statky a člověk byl vedlejší. (Domašov, o. Sternberk, 11. VI. 1953.) — Já ještě mnoho pamatuji, jak to u nás na vsi vypadalo. To si ti mladí dneska ani nedovedou představit, co bída a lakoty bylo u nás na venkově. Naše mládež, ta už by si ani nedala tak poručet. Mají to dneska vůbec všechno lepší, pohodlnější a méně dřiny. Tady na jevišti jsme nejlépe viděli ty staré „zlaté“ časy. (Cestice, o. Vimperk, 4. X. 1953.) — Vojnarka nám připomněla poměry na vesnici, které se nemohly udržet. A kdo by z nás mohl chtít, aby se takové časy vrátily? Jen blázní! (Janov n. N., o. Jablonec n. N., 11. IX. 1953.) — Kolik takových Vojnarů ještě žije mezi námi. Nechodí už sice v krojích, ale poznáme je moc dobře. Ale kolik je mezi námi taky Vojnarek a Antonínů, obětí selského mamonu a zlých štvanců! (Helvíkovice, o. Žamberk, 4. IX. 1951.)

22. října 1953 ve Čkyni, okres Vimperk, řekl jeden z návštěvníků: Dovolte, abych naše obecenstvo upozornil na dvě místa, pro Jiráska příznačná. Jedno je to místo, kde stará Havlová, žena s krásným mateřským srdcem říká: Tak já půjdu za ním. Půjdu k němu, když ho všichni opustili. — To je ta pravá jiráskovská máma. Druhé místo je rovněž pro Jiráska typické, a to je to, že Vojnarka přes svoji velkou lásku k Antonínovi dovede se s ním rozejít, protože mateřská láska k dítěti je o mnoho silnější. To je po druhé ta jiráskovská máma, pravá máma.

A nakonec krásná vzpomínka ze Soběslavic na Turnovsku. Před čtyřiceti lety v obci hráli Vojnarku. 19. května 1951 se nám po představení přihlásili představitelé Vojnarky, nyní 59letá, a Antonína, nyní 61letý, kteří se pochlubili, že u nich v životě to neskončilo tak špatně jako ve hře. Vzali se, dovedne spolu šťastně žijí a oba pracují v místním JZD. Upřímně jsme jim blahopřáli.

Z DĚJIN OCHOTNICKÉHO TISKU

Zprávy o divadelních ochotnických nalézáme již v obrozeneckém tisku. Je to především J. K. Tyl, který v listech, jež redigoval, zabýval se rovněž ochotnickým divadlem. Vedle „České včely“, redigované F. L. Čelakovským a později K. Havlíčkem Borovským, byly to zejména „Květy“, „Národní zábavník pro Čechy, Moravu a Slováky“, které J. K. Tyl redigoval a v nichž promlouval k ochotnictvu nejen sám svými nadšenými i kritickými epistolami, ale otiskoval úvahy také jiných českých vlastenců o divadle ochotnickém, jakou je na př. dr. Gabriela „Slovo k divadelním ochotníkům na venkově“ (1845). Rovněž „Sbírka užitečného a kratochvilného čtení pro lid českého jazyka“, časopis „Pražský posel“ shrnuje mnohé zkušenosti a rady, jimiž J. K. Tyl pamatoval i na ochotnické divadlo. Pražským poslem, který J. K. Tyl nejen redigoval, ale také sám psal, stal se Tyl pravým národním učitelem. Tedy rovněž na počátku rozvoje naší divadelní kultury i tisku setkáváme se v něm s myšlenkou ochotnického divadla, jehož práce teprve později a nepomíjitelnou zásluhou J. K. Tyla byla nejen vděčněji uznávána, ale také organizována.

Nicméně však trvalo ještě celá desetiletí, než se podařilo ochotnictvu semknouti v organizovaný celek, který pak hledal i nalézal také ve vlastním tisku vzájemnou oporu. Téhož dne, kdy se kladl základní kámen k postavení Národního divadla v Praze, dne 16. května 1868, konal se v Praze první sjezd ochotnictva, které se sdružilo v „Jednotu divadelní“ s novinářem a básníkem Vítězslavem Hálekem v čele. Zakrátko však vlivem rakouské pers. kuce tato první ochotnická organizace zanikla. Její úkol převzala Ústřední matice divadelních ochotníků, založená 19. září 1886, jež k zabezpečení svého poslání spatřovala právě také ve vlastním ochotnickém tisku důležitý prostředek. Jeho nedostatek byl citelně pocítován, i když první zkušenosti s vlastním ochotnickým tiskem „Naše besedy“ nebyly nejlepší, protože časopis vycházel pouze jeden rok (1884). Teprve po založení organizace ochotnictva vznikl (1887) jako její orgán časopis „Česká Thalie“. Nebyl to časopis ledajaký. Vydával jej a redigoval pozdější předseda Ústřední matice divadelních ochotníků, dramatický autor Jan Ladecký, který získal jako spolupracovníky Jakuba Arbesa, J. V. Friče, Jaroslava Vrchlického, J. S. Machara, Julia Zeyera, Č. Zíbrta, F. X. Šaldu, F. X. Svobodu a celou řadu dalších pravidelných dopisovatelů i z ciziny. Časopis vycházel třikrát měsíčně a shrnoval ze široka přehled nejen divadelního života u nás, ale i v zahraničí, věnoval se nejen zájmům ochotnictva, ale celého českého divadla. Přinášel pravidelné referáty o stálých českých divadlech a poučoval čtenáře slovem i obrazem také o světové divadelní kultuře. Tak na př. otiskoval na pokračování velkou studii K. Štěpánka „Vznik ruského divadla“, od V. Kariče otiskoval studii „O vývinu dramatického umění v Srbsku“, i o španělském divadle referoval H. K. Manuel Canete, o anglickém psal Hugo Kosterka atd. Tím vším sloužil časopis k doplnění vzdělání čtenářů a zvláště ochotníků, jimž byly věnovány nejruznější odborné stati, ale současně zachycoval život ochotnictva podrobnými zprávami o jejich činnosti. Obsahem i rozsahem byla Česká Thalie ve své době na vysoké kulturní úrovni. Stala se také orgánem první herecké organizace, Ústřední jednoty českého herectva, neboť rovněž členové profesionálních divadel měli v České Thalii své vzájemné pojitko, jak informacemi o divadelním životě, tak i zprávami osobními. Šest ročníků České Thalie zaslouží si jisté podrobnější studie, než může poskytnouti tento stručný záznam o časopisu, který v letech 1887—1892 vytvořil také první společný tiskový orgán všech divadelních pracovníků.

Pokračovatelem České Thalie stal se v letech 1896 až 1900 časopis „Thalie“. Jeho vydavatelem byl Otto Fastei, majitelem Ústřední matice divadelních ochotníků československých a redaktorem opět Jan Ladecký. Časopis o něco menšího formátu než „Česká Thalie“ vycházel dvakrát měsíčně jako „list pro dramatickou literaturu a umění“ v rozsahu jen 8 stran a bez ilustrací. Také obsahově byl časopis omezen více na vnitřní náš kulturní

život, ale nicméně i v Thalii spolupráce Jakuba Arbesa, Jaroslava Vrchlického, J. L. Turnovského, Karla Štěpánka a j. osvědčuje, že i za změněných podmínek zůstal Jan Ladecký věren dobré službě ochotnictvu, jemuž především byly věnovány stránky tohoto jejich orgánu.

Po zániku „Thalie“ (1900) vzniklo teprve r. 1903 „Divadlo“, jehož vydavatelem a redaktorem byl Bohuslav Kavka. Byl to čtrnáctidenník polovičního (osmerkového) formátu než „Thalie“ v rozsahu 24 stran, doplněných reprodukcemi i obrazovou přílohou na křídě. Také Kavkovo „Divadlo“ bylo orgánem ochotnictva, jehož zájmy v redakci zastupoval jako hlavní spolupracovník Valentin Trousil, významný ochotnický pracovník. Ve smyslu svého podtitulu „Rozhledy po světě divadelním“ všímalo si „Divadlo“ obdobně jako kdysi „Česká Thalie“ celé divadelní kultury, tedy také profesionálního divadla našeho i zahraničního. K doplnění dějin českého divadla podstatně přispělo také životopisnými články o českých dramatických umělcích a během dlouhých let, která byla popřána vydávání časopisu „Divadlo“ (1903—1914), shrnují jeho ročníky velmi bohatý dokumentární materiál a práce celé řady významných našich autorů. Je to bohatá a pestrá divadelní kronika, jež věrně zobrazuje dobu celého našeho divadelnictví a částečně i hudby.

První světová válka ochromila vydávání Kavkova Divadla i jiného divadelního časopisu (Divadelní svět, 1910—1914), takže teprve r. 1917 podařilo se organizaci divadelních ochotníků založit časopis České divadlo, jehož první ročník redigoval Kavkův spolupracovník Valentin Trousil, druhý divadelní historik a kritik Karel Engelmüller a třetí řídil dr. Čeněk Klír. Vydávala jej sesterská instituce organizace ochotníků, „Matic divadelní“, spolek pro péči o kulturní zájmy českého divadelnictví, založený (1880) novinářem J. Barákem. Vydavatelka Českého divadla z hospodářských důvodů se této ediční činnosti vzdala a organizace divadelních ochotníků spojila se s tehdy (1920) založeným divadelním týdníkem „Jevišťe“, které redigovali pro vydavatele Fr. Borového významní divadelní theoretici Jindřich Vodák a Otokar Fischer. Ochotnictvu byla v Jevišti věnována jen pranepatrná část z rozsahu 16 stran. Na předposlední a poslední stránku větší osmerky vešlo se často sotva několik zpráv a tak se Matic divadelní rozhodla znovu vydávati vlastní orgán, a to opět České divadlo jako měsíčník v rozsahu 12 stran, tištěných na nevalném papíře. Při zřejmě velkém uskromnění dařilo se redakčnímu kruhu (V. K. Blahník, dr. Fr. Herman, Jar. Petr, Jak. Rydvan a Ad. Wenig) shrnout nejen přehled soudobého českého divadla profesionálního, ale také zpravodajství ochotnických divadel doplňuje s divadelní kronikou a naukovými statemi obsah prvních ročníků Českého divadla. Od 1. ledna 1923 pod změněným názvem „Československé divadlo“ pokračoval tento orgán divadelního ochotnictva v soustavném zlepšování obsahu i rozsahu měsíčníku, který pozvolna zvyšoval (za redakce Jakuba Rydvana-Sommerera) svoji úroveň i počet významných spolupracovníků. Bude úkolem podrobnější studie zabývat se hodnocením také tohoto časopisu, který trval až do r. 1939, třebaže tento ročník (XXII) za okupace byl vydán pod staronovým názvem „České divadlo“. Náhradní orgán Matice Divadelní „Naše divadlo a zákulisí“ rozsahem i obsahem udržoval stěží kontinuitu s ochotnictvem (1939—1940), stejně jako další časopis ÚMDOČ „České divadlo“ byl jen posledním pokusem o udržení ochotnického tisku v té době. Teprve po revoluci bylo obnoveno České divadlo pod názvem „Lidové divadlo“ znovu za redakce Jakuba Rydvana, r. 1946 změněn název na „České lidové divadlo“, jež dvojčíslem posledního ročníku 1949 (XXIX) jako orgánu ÚMDOČ zaniklo spolu s touto organizací ochotnictva.

V dnešním článku stranou našeho výčtu prozatím ponecháváme tisk dělnických divadelníků; k tematice celému pak se vrátíme v budoucnu ještě podrobnější hodnotící studií.

Em. Janský

DO NOVÉ SOUTĚŽE

Dne 10. září se konala významná pracovní porada Ústřední sekce pro ochotnické divadlo při Ústředním domu lidové tvořivosti, který byl nedávno poctěn titulem nositele Řádu práce.

Nejprve bylo na pořadu předběžné hodnocení XXV. Jiráskova Hronova. Byla hodnocena organizační i propagační práce pořadatelů, aktivita hronovských domácích pracovníků, různé novinky, které se letos po prvé na našem Hronovu zkoušely, celý repertoár, práce režisérů, hodnota představení i práce ústřední hronovské poroty. Vcelku lze říci, že členové sekce kladně hodnotí letošní Hronov, nezavírají však oči před projevenými nedostatky, zvláště v úrovni mimosoutěžních večerů, v složení ústřední poroty, v přílišné délce celého pořadu a j. O mnohých z těchto nedostatků jsme už v Ochotnickém divadle psali. Hlavní věc je, že se o nich ví a že se ukazuje na všech stranách nejlepší vůle přistě je nechat a učinit všechno proto, aby každý z příštích Jiráskových Hronovů byl stále lepší a lepší.

Bylo rozhodnuto, že jednotliví členové sekce a ÚDLT navštíví ještě během tohoto roku všechny účastníky Národních přehlídek, aby si se soubory přímo pohovořili, zjistili přínos účasti pro soubor a jeho budoucí práci i jeho připomínky k organizaci příštích Hronovů a Národních přehlídek.

Největší pozornost byla věnována návrhu nového soutěžního řádu, který přednesl vedoucí divadelního oddělení ÚDLT František Kubr. Soutěž má být vyhlášena v říjnu a probíhat od listopadu tohoto roku jakožto soutěž neustálá, která Jiráskovými Hronovy, jež budou každoročně znamenat její vyvrcholení, nekončí, ale znovu začíná. Podle nového návrhu mají být soubory rozděleny do tří kategorií — jakýchsi výkonnostních tříd. Většina souborů má být zařazena do základní skupiny A, v druhé skupině B budou soutěžit již vyspělé soubory (jeden, nejvýše dva z celého okresu), které se v minulé soutěži dostaly do krajského kola, skupina C pak zahrne naše nejvyspělejší soubory vůbec, a to tři až šest z celého kraje. Nemají tedy nadále soutěžit všechny soubory se všemi, nýbrž pouze se soubory své kategorie, tedy přibližně stejně vyspělými. Při tom z jednotlivých kategorií se bude každoročně sestupovat a pochopitelně i postupovat, to znamená, že soubor, který bude na př. zařazen

do nejvyšší skupiny C a v sezóně se neuplatní, sestoupí pro příští rok do skupiny B, kde se setká i se soubory, jež byly letos zařazeny do základní skupiny A a jako nejlepší postoupily. Soubory základní skupiny A mají soutěžit v rámci okresu a jejich soutěž vyvrcholí okresními přehlídkami pravidelně tří nejlepších souborů v okrese. Na rozdíl od dosavadního stavu budou jejich představení na okresní přehlídce soutěžní a budou spolupřezhodovat o jejich event. postupu do vyšší skupiny B pro příští sezónu. Soubory skupiny B vyvrcholí obdobně soutěž t. zv. oblastními přehlídkami, na nichž se vždy sejdou soubory několika okresů. Konečně nejvyspělejší soubory skupiny C začnou soutěžit krajskými přehlídkami, z nichž vítězové postoupí do Národních přehlídek a nejslabší účastníci sestoupí do skupiny B. Na rozdíl od minulé soutěže má být Národních přehlídek pět, do nichž postoupí z každého kraje dva nejlepší soubory, z Pražského kraje čtyři a z Brněnského tři soubory (vzhledem k velikému počtu souborů v těchto krajích). Z každé Národní přehlídky pak postoupí vítěz do Hronova, který by pak dle tohoto návrhu uvítal pět vítězných českých a asi dva slovenské soubory.

Soutěž v uměleckém přednesu má probíhat paralelně a dle podobných zásad. Měřítka hodnocení budou podobná jako letos, jen ještě daleko více bude se přihlížet k mimosoutěžní práci souboru, to jest zvláště k jeho pomoci vesnici, k jeho práci kulturně politické v nejširším slova smyslu. — Zevrubněji pojednáme o celém novém soutěžním řádu až po jeho přijetí.

Ústřední sekce vzala dále s povděkem na vědomí plán ÚDLT na t. zv. repertoárové porady v okresech a krajích, které mají být uskutečněny podle možnosti ještě před zahájením nové soutěže. Tyto porady budou ve formě jakýchsi seminářů svolávat okresní národní výbory za spoluúčasti krajských národních výborů a krajských poraden LUT. Vždy v jednom okrese každého kraje bude uskutečněn takový seminář jako vzorový za spoluúčasti krajských a ústředních pracovníků, podle něho mají pak být uskutečněny repertoárové porady i v ostatních okresech.

Posledním bodem jednání byl nový návrh organizačního řádu pro práci souborů, jehož hlavním cílem je získání dokonalé evidence všech našich souborů i jednotlivých ochotníků.

- en -



Záběr z Buchancovy „Proščavy“ v provedení souboru OŮNZ Lipt. Mikuláš na XXV. Jiráskově Hronovu

K PŘÍPRAVĚ POROTCU NOVÉ SOUTĚŽE

JIRÍ BENEŠ

I ti z našich dosavadních porotců, kteří k svému úkolu přistupují poctivě a svědomitě, dopouštějí se pravidelně jedné zásadní chyby. Jejich příprava jde totiž výhradně po linii soutěžní hry a literatury o ní. Avšak stejně významnou, ne-li ještě významnější součástí porotcovy přípravy je úvaha o soutěžícím souboru na základě co nejširších informací o jeho činnosti.

Dosavadní praxe je taková, že porotci často zhlédnou soutěžní představení a o souboru nevědí nic nebo jen velmi málo. Teprve diskuse bývá zahajována otázkami poroty, jak dlouho soubor pracuje, co dosud hrál, kolik má členů, jakou metodou pracuje atp. Ne že by takovéto zpovídání souboru nemělo význam. Má význam a veliký — jenže dělá-li se poctivě, zabere příliš mnoho času a vlastní hodnocení soutěžního představení se pak buďto odbývá, nebo protahuje do jitrních hodin, což je zjev, který je nutno ze současné praxe vymýtit lepší organizací práce poroty a její lepší připraveností. Na většinu otázek, které obvykle porota kladé souboru po představení, má a může znát odpověď dávno před představením. Pak bude možno omezit obvykle rozsáhlou úvodní část diskuse na slovo režiséra a odpovědi jeho nebo některých představitelů na otázky porotců o konkrétních problémech inscenace a další práce souboru. Ušetří se tím mnoho času a kvalita hodnocení tím neutrčí — ovšem jen za předpokladu, že porotci zahrnují do své předběžné přípravy informace o souboru a studium všech dostupných materiálů o jeho činnosti.

Co má vědět porotce o souboru ještě před jeho soutěžním představením? Čím více, tím lépe, nejlépe když přímo soubor zná z několika jeho představení a zkoušek. Minimální požadavky pak jsou tyto:

1. Délka života souboru (počítaje v to i na př. trvání spolku, jehož členské jádro vytvořilo soubor závodního klubu).
2. Členské kádry souboru: a) jak zkušenosti herci, jaké procento mladých a začátečníků; b) režisér, jeho dosavadní praxe, jak se projevuje mimo svůj soubor; c) povolání členů souboru.
3. Organizace souboru (problematika zapojení do osvětové besedy, závodního klubu atp.).
4. Kulturně politická práce souboru: a) formy práce; b) repertoár nejméně za poslední dva roky; c) situace v místě působení souboru a v nejbližším okolí.
5. Dosavadní výsledky souboru (zvláště v minulých soutěžích; v souvislosti s tím otázky metod jeho umělecké práce).

Zjištění všech těchto údajů není a nesmí být samoučelné ani nemá být děláno jen z důvodů statistických. Zjištění všech těchto údajů směřuje k jedinému cíli: postihnout současnou situaci souboru, který se svým soutěžním vystoupením představuje porotě. Správně vedená diskuse se souborem, správně zaměřené hodnocení jeho práce může znamenat v životě souboru úplný převrat, začátek nové vývojové etapy. Avšak nutným předpokladem tohoto žádoucího zjevu je vycházet ze situace souboru, z její důkladné znalosti.

Je mnoho zkušených porotců, kteří předběžně shánění informací o souboru podceňují. „Ukažte mi představení souboru — nic jiného nepotřebuji, z představení poznám všechno,“ říkávají. Pravda, zkušený porotce pozná z představení mnoho: zkušenost herců (ačkoliv se mně nejdnou stalo, že jsem výjimečně talentovaného začátečníka pokládal za zkušeného herce), pracovní metody (ačkoliv je možno se v tom pořádně zmýlit, protože stejná pracovní metoda se často nesteré, u různých souborů projevuje), míru talentovanosti (ačkoliv jsem viděl neohrabaného začátečníka, o němž se neomalený porotce vyjádřil, že z tohoto dřeva do smrti nic nebude — načež „to dřevo“ u dvou letech práce bylo přijato k profesionální scéně, kde dodnes působí jako jeden z nejtalentovanějších herců) atp. — Alespoň dva příklady k varování těch zkušených porotců, kteří „nepotřebují nic jiného než vidět představení“.

V jednom tradičním souboru se pracovalo po staru.

Zvolená hra se přečetla, moc se o ní nemluvalo (režisér to neměl rád!) a začalo se aranžovat: „Ty si stoupneš tamhle, ty tamhle — a jede se, hlavně ať to má spád!“ — Protože však šlo o herce zkušené, z nichž mnohý měl za sebou už desítky velkých rolí, protože dále šlo o lidi nadané — mívala představení značnou zběhlost a rutinovost a v soutěžích se umísťovala docela pěkně. Až se jednou režisér začal do knížek, začaly se mu otvírat oči pro věci, které dotud neviděl, pro světy, které dotud neobjevil. A protože to byl poctivý režisér, řekl si, že to začnou dělat jinak. Nové metody práce se pochopitelně ani režisér ani herec nenaucí přes noc. Ono to hned nejde! Nové metody práce také hned nenadchnou herce, kteří třeba dvacet, třicet let dělali divadlo jinak a měli s tím úspěchy. Víme, jakými dětskými nemocemi procházely některé naše profesionální scény, když „najížděly na Stanislavského“, vzpomínáme na suchá, bezkrevná a naturalistická představení — pravidelně první nezdarilé plody nového úsilí. Něco podobného se stalo i v představení souboru, o němž píšeme. I přišel na představení zkušený porotce a představení pod psa zkritoval. Soubor si pochopitelně řekl, že nové pracovní metody jsou pro kočku a dělá po staru dál. — Kde je chyba? Měl snad porotce špatné představení chválit jen proto, že se na něm soubor pokoušel pracovat novými metodami? Naprosto ne! Ale měl se o nové metody jejich práce zajímat; měl jim ukázat, že chyba není v nových pracovních metodách, ale v lidech, kteří dobrých metod špatně používají; měl jim ukázat, jak tedy nových metod používat; měl je přesvědčit, že nastoupená cesta je správná, i když není snadná a i když zatím nepřinesla ovoce. To všechno neudělal. Nemohl udělat, protože neznal situaci souboru.

Snad si řeknete, že to byl nedokonalý porotce, že by byl dobrý porotce tohle všechno, i tu snahu po něčem novém, z představení vyčetl. Mohu posloužit ukázkovým odstrašujícím příkladem ze zkušenosti ústřední poroty Národní přehlídky ve Svitavách. V porotě neseděli špatní porotci. Byli v ní profesionální odborníci na slovo vzati i pracovníci s bohatými znalostmi ochotnických souborů. Kromě toho byli zběžně informováni o činnosti souboru novojičínského Tonaku, jehož představení Shavova Pekelníka měli v závěru přehlídky hodnotit. Věděli jsme (seděl jsem v porotě), jaké hry soubor sehrál za dosavadních pět let své existence, kolik procent dělníků je v souboru i jaké má soubor zásluhy o rozvoj ochotnického hnutí na okrese. Zajímali jsme se i o přípravu souboru, vyslechli dlouhý seznam studijní literatury a viděli režiséřský plán hry, sepsaný s účtyhodnou pečlivostí a zvrubností. Rutinované představení bylo přímo exemplární ukázkou divadla představování, divadla vnějšího herectví, v němž póza a theatrální gesto se snaží nahradit pravdivý cit herce. Protože jsme viděli pečlivost režiséřovy přípravy a protože jsme o činnosti souboru byli informováni jen zběžně, dopustili jsme se v předporadě poroty kardinálního omylu. Došli jsme totiž k závěru, že režisér záměrně pracuje metodami nerealistickými, že záměrně vede herce po linii herectví vnějšího, herectví představování, ve stylu současného divadla anglického a francouzského. V duchu tohoto omylu jsme si pak určili chybně i hlavní úkol diskuse, která měla soubor přesvědčit o přednostech realistického herectví. V duchu toho hlavní porotní diskutér pronesl delší řeč o formě každého uměleckého díla, o dvou liniích v dějinách českého herectví, promluvil kriticky o Františku Zavřelovi a K. H. Hilarovi, poučavě vylíčil spor Vydra contra Hilar a dojímavě nastínil, jak současné francouzské a anglické divadlo je v rozporu s českou tradicí tylovského herce. Moc pěkná řeč to byla — jenže s případem souboru a jeho představení vůbec nesouvisela nebo souvisela jenom velmi vzdáleně. Soubor, jak jsme bohužel až během diskuse zjistili, nezádné takové hraní divadla vůbec nemyslel, ani je neznal. Oni prostě volili hru nad své síly a z úsilovné snahy režiséra o co nejdokonalější výkony mnoha začínajících

herců vzešel výsledek, který jsme v porotě shodně kvalifikovali jako uvědomělou snahu o herectví představení. Diskuse se nevydařila. Proč? Protože porotci byli s dosavadní prací souboru seznámeni jen povrchně a formálně, protože žádný z nich neznal dost dobře situaci souboru. Kdybychom byli tenkrát znali soubor z jeho minulých představení, kdyby naše informace nebyly formálního charakteru, byli bychom diskusi a hodnocení zaměřili zcela jiným směrem (tedy ne jinak hodnotit, ale jiným směrem zaměřit hlavní ostří kritiky, což je rozdíl), vyšli na př. z důkladného rozboru postav, na více konkrétních příkladech ukázali metodiku herecké práce a tak podobně.

Naše předběžné informace o souboru nemají tedy být formální. Tento požadavek se ovšem nevztahuje pouze na metody práce souboru, ale na všech pět bodů, které jsme si v úvodu této statě vytkli. V duchu boje proti formálnosti nebudeme se tedy spokojovat na př. s informací, že soubor v tomto složení pracuje půl roku, ale budeme se zajímat o herecké zkušenosti jednotlivých členů, o důvody, pro něž přestali pracovat ve svých starých souborech, o péči, která je v souboru věnována začátečníkům; nebudeme se spokojovat s formálním údajem, že všechno klapě ve spolupráci závodu s divadelním souborem závodního klubu, ale budeme se vyptávat na metody, jimiž se soubor snaží pomáhat závodu v řešení aktuálních problémů a jimiž se zase naopak závod snaží účinně pomoci svému souboru k zlepšení jeho práce; nebudeme se spokojovat suchým zjištěním, že soubor zajíždí na vesnice s malými formami, ale budeme se dotazovat na jejich programy a zkušenosti. Po vylíčení několika konkrétních zkušeností je snad též jasné, že se nebudeme spokojovat s pyšným prohlášením, které dodnes nacházíme v soutěžních programech mnoha souborů, že pracují podle systému Stanislavského, ale budeme hledět přijít metodice jejich práce na kloub (zkušenost učí, že v takových případech, kdy se soubor Stanislavským příliš okatě ohání, pravidelně systém vůbec nechápe, vulgarisuje jej nebo podle něho pracuje tak, že mu vůbec v práci nepomáhá). Zvláštní pozornost budeme při předběžném průzkumu činnosti souboru věnovat situaci místa, v němž soubor hraje, jak toto místo kulturně žije, jací v něm žijí obyvatelé, jaká jiná divadla se zde hrávají, jak prosperuje jednotné zemědělské družstvo ve vesnici, jak aktivní jsou zde masové organizace atp. Zvláštní pozornost věnujeme též osobě režiséra — pravidelně u soutěžního představení vedoucího ducha souboru. Jaké má povolání, zda a jak jinak veřejně působí, zda si všímá jiných souborů v okrese a akcí okresní či krajské poradny, zda a jak se učí či chce dále vzdělávat atp. Pokud se týče bodu, který v úvodní osnově rovněž připomínám, totiž zaměstnání jednotlivých členů, s tím se natopilo už mnoho zlé krve. Nejedna soubor totiž v minulosti otázky poroty po zaměstnání jednotlivých herců pochopil tak, že porota bude hodnotit představení podle toho, jak velké procento dělníků pracuje v souboru. To byla ovšem zase chyba porot nebo nepřesných směrnic. Dotazujeme se na povolání jednotlivých herců, protože v tom je právě specifický znak ochotníka, odlišující jej od herce profesionálního, že on má jiné povolání, které ovšem má také značný vliv na jeho povahu, mentalitu — na jeho život, a tím i na jeho hraní, na jeho role. Tedy proto se ptáme, ne proto, abychom zakazovali hrát divadlo ženám v domácnosti nebo abychom přísněji hodnotili soubor, v němž pracují zaměstnanci v distribuci nebo úředníci (vzpomínám si na př. na upřímnou radost ředitele Ústředního domu lidové tvořivosti, nositele Řádu práce, když se v několika souborech Národních přehlídek setkal s účetními, hospodáři podniků, úředníky mzdové účtárny atd.). To je ovšem nutno souborům vysvětlit. Podobně máme pochopitelně radost, když v souboru hraje divadlo třeba úderník — neboť to potvrzuje radostnou pravdu, že ochotníci patří na svých pracovištích k nejlepším. To ovšem naprosto neznamená, že ho shovívavěji kritizujeme nebo že mu dáváme přednost před ochotníkem, který je povoláním holič. Když věc souboru pořádně vysvětlíme, všichni s radostí se budou hlásit k svému povolání a vyprávět nám o své práci. Pochopitelně největší pozornost při zkoumání souboru budeme věnovat jeho dramaturgii. Ale o tomto bodu bude třeba pojednat zvláště.

Kde všechny tyto informace o souboru získávat? Ze všech zdrojů, které jsou k dispozici. Především od souboru samého a jeho členů. Ochotníci nelžou, i když jsou často málo sebekritičtí. Je jen třeba jejich údaje kriticky přijímat. Ale když přistoupíš sám k souboru s otevřeným srdcem, když z tebe ochotníci neomylně vycítí touhu pomoci jim v další práci, řeknou ti všechno. Pak jsou zde naše poradny, pravda, teprve ve stadiu budování své existence. Ale kolem nich se čím dál víc soustřeďují ochotníci a pracovníci, kteří soubory znají již dlouhá léta. Pak je zde ještě řada funkcionářů masových organizací a celá síť osvětových pracovníků z povolání nebo z částečného povolání. Je jejich povinností vědět o souborech ve svém okrese. Ovšem i jejich údaje je nutno přijímat kriticky, protože jejich kompetenční oblast je nesmírně široká a ne každý na př. osvětový inspektor může dát opravdu spolehlivé údaje o všech souborech svého okresu. A v neposlední řadě je zde divák souboru, divák, který často, zvláště na vesnicích, nevynechal za řadu posledních let jedině představení svého souboru. Vážený porotče, nepodceňuj tohoto diváka. Je v něm sice pravidelně hodně lokálně patriotické hrstky na domácí soubor, ale sám jsem se dověděl od jedné babičky v Kněžicích o souboru spolehlivější údaje, než mi mohl dát kterýkoliv úřední člen osvětového aparátu. — Krátce a prostě: Shánět informace o souboru všude, kde se dá — a přijímat je kriticky a ověřovat si jejich pravdivost na soutěžním představení a v rozhovorech z očí do očí souboru. Pak bude většinou záležet jen na tobě, milý porotče, zda to bude také rozhovor od srdce k srdci.

A proč to všechno? Cožpak je soutěžní porota soudní tribunál, který předem shání přitěžující a polehčující okolnosti? — Ne, nejsme žádný tribunál a nejde o žádné přitěžující okolnosti — kdo by byl tak pošetil, aby nedal v soutěži zvítězit souboru na př. jen proto, že t. č. neklape spolupráce o kulturní úroveň zaměstnanců nedbalých představitelů závodu se souborem? Ale chceme-li hodnotit skutečně spravedlivě soutěžní představení, potřebujeme tyto informace. A jde o víc! Nejde jen o správné vyhodnocení soutěže. Jde o to, aby pohovor s porotou souboru pomohl po všech stránkách. Aby souboru ukázal, jak dál. Nejen po stránce úzce odborné, nýbrž po stránce divadelní v nejširším slova smyslu, do níž ovšem musíme v oblasti ochotnického divadla zahrnout i problémy organizační, materiální a jiné. Všechny opatřené informace o soutěžícím souboru stanou se vydatným pomocníkem toliko v rukou porotce povolného, porotce, jemuž je jasný smysl a cíl soutěžení vůbec, jemuž leží na srdci opravdový rozkvět našeho ochotnického hnutí a jeho dobrá a účinná služba našim spoluobčanům, naší vlasti.

Sebedůkladnější a sebepečlivější informace o souboru nikdy porotci plně nenahradí přímou znalost souboru, t. j. znalost jeho práce z jiných představení a zkoušek a znalost lidí, kteří v souboru pracují. Posice porotce, který soubor již z dřívějšíka zná, je velmi výhodná. On především může dobře srovnávat konkrétní soutěžní představení s minulými, může konstatovat, v čem a jak se projevuje pokrok souboru, pokles jeho výkonu či stagnace úrovně. On dále zná pracovní metody souboru a proto jeho kritika může být nejkonstruktivnější, nejlépe ukazující, jak na to jít. On dále zná míru talentovanosti a možnosti na př. jednotlivých herců a může dobře posoudit, zda herec vydává již ze sebe maximum nebo zda jeho talent je větší než konkrétní výkon. A on posléze zná i mentalitu lidí, které kritizuje, ví, jak ke komu nejúčinněji mluvit. A dále: zná-li porotce soubor, zná také soubor porotce. Jestliže při svých minulých setkáních se souborem postupoval poctivě a konstruktivně, má i dnes připravenou půdu pro to, aby soubor důvěřivě hltil každé jeho slovo.

Pevně věřím, že v dalším rozvoji a neustálém zlepšování soutěžení ochotnických souborů přestanou být okresní a krajské poroty institucí s jepicím životem jedné sezóny, že se stanou institucí trvalou, jejíž členové i mimo soutěž budou nejvítanějšími návštěvníky představení okresu či kraje a přímo stálými patrony-kritiky určitých souborů. Usutečnitelné to je. Je to především otázka výběru porotců a jejich kvalitního a pravidelného školení.

Galerie vynikajících herců z XXV. Jiráskova Hronova



OLDŘICH MATUŠ — A. KRÁL

(M. Stehlík: Nositelé řádu —
ZK Vítkovické železářny Klementa
Gottwalda, Ostrava-Vítkovice)

sympatický, pravdivý a temperamentní výkon v ústřední roli havířebouřliváka, který se dovede rvát za velkou myšlenku. V jeho podání je Matuš talentovaný, veselý havíř, rychle myslící a stejně rychle, někdy prudce jednající, kterému úspěchy na čas popletou hlavu; po tvrdé zkušenosti se znovu vrátí na správnou cestu nezlomen, ale zocelen.



STAŠEK — M. SOKOL
(I. Bukovčan: Surovô drevo)

herec se vyhnul všem zvetšelým pravzorům mladokomika a zahrál Štaška jako ohnivého horalského mládence, něžného a chlapecky neohrabaného v citových výlevech.

VICZMANDY — L. DROPPA

(J. Buchanec: Proščava —
ČK OÚNZ Liptovský Mikuláš)

silná herecká postava lstivého, krutého a požívačného nepřítele. Hlavním znakem tohoto hereckého výkonu bylo velké charakterizační umění, projevující se zejména v širokém zachycení mnohotvárnosti postavy.



**VINCKO HRŠKA —
P. KAVEČANSKÝ**

(I. Bukovčan: Surovô drevo —
ZK ROH Potravinár Trebišov)

humorná postava slovenského hora-la, zahraná bez zbytečného použití vnějších hereckých prostředků, bez nejmenšího náznaku šarže, velmi dobře a bohatě charakterisovaná.

*

HRŮZA LELEK — J. LUŇÁČEK

(A. Jirásek: Pan Johanes —
ZK Bavlnářských závodů MAJ
HRONOV)

nejpozoruhodnější postava v představení. Byl to český chalupník ze zbídačelé horské vesničky, jehož nouze dohání k lakotnosti, ale v jeho povaze nakonec přece jen převládne dobro: silný cit přátelství a láska k vlasti. Postava je vytvářena pravdivě, s velmi jemným smyslem pro humor.



**IVAN PETROVIČ VOJNICKÝ —
J. GABRIEL**

(A. P. Čechov: Strýček Váňa —
soubor „Kolár“ jilemnického Demu
osvěty)

v hereckém výkonu byla řada míst, strhujících opravdovým prožitkem a tragikou postavy krásné, ušlechtilé bytosti, hynoucí v prohnilitosti prostředí říše temna — carského Ruska.

MONOLOG JAKO FORMA UMĚLECKÉHO PŘEDNESU

JIRÍ NOVÁK

Významnou součástí celostátní soutěže lidové umělecké tvořivosti byl umělecký přednes. Soutěžilo se ve třech oborech uměleckého přednesu, v recitaci poesie, v přednesu prózy a v monologu (zvláště muži a ženy). Poněvadž není možné shrnout do jednoho článku poznatky ze všech tří oborů, všimněme si dnes alespoň monologu, který s naší prací divadelní nejtěsněji souvisí.

Ústřední porota pro umělecký přednes na celostátním Festivalu lidové umělecké tvořivosti v Praze se setkala s potěšitelnou účastí vybraných soutěžících v oblasti monologu. Setkala se však také s méně potěšitelnými, stále se opakujícími chybami při přednesu monologů. Je to dáno tím, že jsme se dosud jen velmi málo zabývali problémy uměleckého přednesu, zejména monologu, a recitátoři a přednášeči jsou ponecháváni většinou sami sobě. Přitom právě vrcholná soutěž na Festivalu ukázala, kolik síly je v tomto oboru umění, kolik schopných, nadšených tvůrčích pracovníků je mezi přednášeči. Budiž zde proto shrnuto několik zásadních poznatků o monologu na podiu, a budiž i vítáno každé slovo, které přijde do diskuse.

Soutěžící většinou vystoupili s monology, které měli zpracovány z jevištního provedení hry. Většina soutěžících totiž je činně účastna na práci některého divadelního souboru lidové tvořivosti. Neuvedomili si však, a není to ovšem jen jejich vina, že monolog ve hře, v jejím souvislém ději, je něco docela jiného, než monolog, který přednášíme na podiu, při estrádě, v literárním pořadu a podobně. Ve hře děj dovede diváka až k úseku, kdy mluví a jedná jediný herec, k monologu. Na podiu je tento úsek předváděn bez předchozího uvedení celým dějem. Divák je tu postaven před útržek dramatu, jehož děj třeba ani nezná. A z této základní rozdílnosti pramení řada zásadních chyb, jichž se přednášeči monologu dopouštějí.

Tak především aranžmá. Nelze mechanicky převést aranžmá ze hry do monologu na podiu. Ve hře jsou na jevišti postavy, které divák vidí, které reagují určitým způsobem na monolog a tím je i odůvodněno aranžmá herce, který právě monolog přednáší. Naproti tomu na podiu chybí přednášeči partner a tu divák nepochopí, nebo až dodatečně pochopí, proč se přednášeč obrací v monologu napravo či nalevo, nepochopí ani, ke komu mluví, protože nezná postavy, nezná jejich funkci v ději. Z toho plyne, že za prvé nelze pro monolog na podiu mechanicky použít monologu ze hry, a za druhé, že nutno velmi pečlivě volit takový textový úsek jevištní postavy, takovou část monologu, aby z ní divák měl jasno i tehdy, když nezná celou hru. Úzce s tím souvisí

i problém uvedení monologu několika slovy o obsahu hry či o úseku, v němž se monolog odehrává. Stejně důležitá je i otázka pohybová. Zase se jasně ukáže, že něco jiného je pohyb ve hře na jevišti a něco jiného střídmy náznak pohybu při monologu na podiu. V Zeyerově pohádce o Radúzovi a Mahuleně je překrásný a silný monolog Mahuleny, který začíná tehdy, když Mahulena leží na zemi. Viděli jsme jednu soudružku přednášet tento monolog. Pověděla nám, že přednese monolog Mahuleny, načež si lehla na zem, chvíli zůstala v klidu ležet, soustředila se, pak zvedla hlavu a začala přednášet. Je pochopitelné a samozřejmé, že dojem z jejího vystoupení nebyl dobrý, že divák byl zmaten, ptal se, proč si lehá a celou chvíli přemýšlel, co asi bude. Ve hře je to docela něco jiného, tam děj nás dovede až k ležící Mahuleně, víme i proč leží, známe souvislosti, jsme strženi. Ale zde divák je prostým ulehnutím přednášečky nepříjemně vyrušen z nálady, do níž byl přiveden ohlazením Mahulenina monologu, je to pro něj cizí, nesourodý prvek, který nesouvisí s přednesem, který stojí mimo a zastává asi funkci nástupu na podiu. A o přednášeském podiu lze říci souhrnně, že méně na něm bývá více. Střídměji a ukázněně je nutno přistupovat k monologu na podiu. Volit umírněná gesta, nezapomínat ani na chvíli, že nejsme ve hře na jevišti, že nemáme kolem sebe partnery, ale že jsme v civilních šatech před divákem-posluchačem, kterému především chceme silným prožitkem tlumočit myšlenku autorovu.

Je a bude jistě mnoho diskusí o tom, zda monolog na podiu přednášet v kostymu, nebo dokonce v masce. Ale to není rozhodující. Zásadní problémy v odlišnosti od mo-

nologu ve hře zůstanou stejné. Jediným spolehlivým vodítkem tu i při omezenosti prostředků zůstane účinek na diváka. Vzpomeňme jen síly ve střídém projevu mistra přednesu monologu, nár. umělce RSFSR Ivana Carjeva, který nám nezapomenutelným způsobem tlumočil na příklad monolog Famusova z Gribojedova „Hoře z rozumu“.

Bylo by jistě správné věnovat více péče našim recitátorům a přednášečům. Celostátní soutěž lidové umělecké tvořivosti ukázala, že je iich velká armáda, která může nesmírně mnoho vykonat pro výchovu našeho diváka.

Vzmeme-li v úvahu široké možnosti uměleckého přednesu, nejružnější formy použití při estrádách, literárních večerech, v závodních rozhlasích, při schůzích, jasně vidíme, že je potřeba všimnout si tohoto mladého oboru umění a věnovat mu veškerou péči. Vždyť ani mezi profesionály nemáme dosud mnoho těch, kteří se soustavně a odpovědně věnují uměleckému přednesu. A právě někteří z těch vynikajících byli na Festivalu překvapeni vysokou úrovní přednášečů z řad lidové umělecké tvořivosti.

Zatím prvními různými kroky vykročil k výchově přednášečů kraj Olomouc, který v srpnu uspořádal týdenní kurs uměleckého přednesu s bohatým a instruktivně cenným programem. Těch 30 účastníků kursu bude nyní v místech svého působení dále přenášet získané poznatky. Jistě by podobné kursy přinesly mnoho cenného i v ostatních krajích, pomohly by odstraňovat základní a mnohdy jen z neznalosti pramenící nedostatky, rozšiřovaly by řady přednášečů, pomáhaly by skutkem naplňovat slova Tylova: „Chci mečem slova bojovat!“



Z hronovského představení „Pana Johanesa“: Krajánek (J. Mach), Čemerka (J. Lamka) a Kubeček (J. Najman)



Miloš Toraň (M. Němčík) a Věra Frgalová (J. Tomanová) z hrnovského představení „Nositelů rádu“

Už sama skutečnost, že vítězů krajských kol v oboru uměleckého přednesu, postupujících do vrcholné soutěže na Celostátním festivalu lidové umělecké tvořivosti v Praze, bylo tolik, že bylo třeba soutěžící rozdělit do dvou kategorií podle pohlaví, svědčí o tom, že to do nedávna ještě opomíjené umění dochází zaslouženě stále většího a masovějšího uplatnění. Celková umělecká úroveň všech čtyřiceti devíti sólistů, kteří předvedli své umění ústřední soutěžní porotě (V. Kuchařová, prof. dr. Kl. Rektorisová, M. Jančuška, zasloužilý umělec Fr. Vnouček a P. Wiesner), byla vysoká a nejednou bylo lze hovořit bez nadsázky o mistrovských výkonech, které nemohly nestrhnout intensivním, hlubokým prožitkem, nakažlivým, reálným vnitřním viděním a citovým, myšlenkovým a obrazovým bohatstvím.

A nebyli to — až na několik málo výjimek přednášečů z řad naší armády — profesionální herci nebo ti, jejichž povolání by je vedlo ke každodennímu styku s literaturou, s uměním. Přece však jsou to právě tito lidoví umělci přednášeči, kteří ukazují cesty i našemu profesionálnímu přednášečskému umění, jež ostatně v minulosti i dnes patří k nejméně profesionálně pěstovaným i studovaným uměním. Není pravda, že bychom u nás neměli v uměleckém přednesu tradice. Postačí zde připomenout spolu s tvorbou národních pohádek a báchorek, jež se přece tvořily i udržovaly výlučně ústním lidovým vyprávěním, přednášením, zejména velikou oblibu a nemalou společensky pokrokovou funkci tak zv. deklamovaneč Klicperových, Tylových nebo Rubešových, které se ve vrcholných letech národního obrození už svým názvem přímo programově hlásily k umění mluveného slova. Tato tradice, přerušovaná vývojem upadající měšťácké společnosti, nalézá dnes své pokračovatele právě tam, kde počala: u nadšených a obětavých lidových umělců.

Festivalová soutěž v uměleckém přednesu byla velmi názornou, poučnou a praktickou školou. Zejména diskuse na závěr jednotlivých sou-

Umělecký přednes na Festivalu

těžních dnů nejednou vyjevily zásadní i základní problémy ideové, repertoárové i otázky reprodukční techniky, které volají po tom, aby byly v zájmu úspěšného rozvoje uměleckého přednesu u nás teoreticky řešeny a prakticky zkoumány. To ovšem není úkolem něčto řádků, které se pokusí jen shrnout na základě obecněji, typicky se objevujících kladů i nedostatků ty repertoárové zkušenosti z festivalové soutěže uměleckého přednesu mužů, které budou mít význam pro další práci našich lidových uměleckých přednášečů.

Soutěžilo se ve všech oborech uměleckého přednesu: v recitaci lyrické a epické poesie, v přednesu prózy, monologů z divadelních her i v melodramu. Jednou užil přednášeč melodramatického klavírního doprovodu k recitaci Seifertovy lyriky, jednou dvojice přednášečů, muž a žena, přednášela pásmo ze Sládkovy milostné poesie ve formě dialogu mezi dvěma milenci. Čtyřicet devět českých a slovenských přednášečů předneslo celkem 91 děl 57 autorů. Už letmý pohled na tento repertoár dokazuje celkový značný rozhled po naší i světové literatuře. Ani jediné z přednášených děl nebylo lze označit za ideové či umělecky podřadné, únikové, formalistické. A to samo o sobě opět jenom svědčí o tom, že takřka nikdo z festivalových soutěžících neviděl v uměleckém přednesu záležitost samoúčelné kratochvíle a formalistického sebeokouzlení, ale že naopak vědomě volil dílo pro jeho konkrétní a živý myšlenkový dosah.

Repertoár uměleckých přednášečů ukázal, že jenom tehdy jsou splněny předpoklady správného a hlubokého pochopení a prožitku díla, jestliže ono svým stylem, žánrem, formou a koncem konců i svou ideovou, svou myšlenkovou náplní i thenattem odpovídá individuálním zálibám přednášečovým pro ten či onen žánr nebo pro toho nebo onoho autora. Znovu se potvrdilo, že není správné nutit se k přednesu takové básně, prózy nebo monologu, pro něž přednášeč nemá ve svých individuálních zálibách, možnostech i citových a výrazových schopnostech shodně laděných předpokladů, že tedy je vždy třeba ke konkrétním společenským cílům zaměřenou repertoárovou volbu sladit s individuálními přednášečovými zálibami, citovými schopnostmi a výrazovými možnostmi. Ludvík Němec, nositel stříbrné festivalové medaile, strhl na příklad intenzivně procítěným přednesem intimní lyriky Nezvalovy a Seifertovy. Lze však předpokládat, že by na př. úderné a revolučně pathetické verše Majakovského, St. K. Neumanna nebo W. Whitmana zdaleka už nevynuly v jeho podání tak přesvědčivě, jako by naopak Seifertova, Nezvalova, Šrámkova nebo Ščipačevova sensitivní milostná lyrika nenalezla tak přesvědčivého tlumočitele na př.

v. podporučíku SNB Jaroslavu Pokorném, který naopak docílil velkého účinku tvrdým a bojovým přednesem úryvku z románu Alexandra Beka „Za námi Moskva“. Je nesporné, že u každého uměleckého přednášeče existují jisté dispoce pro určitý literární druh, pro určitý žánr. Festivalové zkušenosti potvrzují to na př. v tom, že naprostou většinou se soutěžící soustředili na přednes jednoho ze tří hlavních oborů uměleckého přednesu (poesie, próza nebo monolog) a že v této specializaci tkvěl na neposledním místě i jejich úspěch. Jestliže se však pokusili hned v několika oborech uměleckého přednesu, jako na př. vojín Jan Kukla to učinil v poesii, próze i melodramu, nebylo to právě na prospěch kvalitě výkonu. Zdaleka tím ovšem nechceme a nemůžeme říci, že by bylo třeba výhradně se soustředit jenom na jeden jediný obor uměleckého přednesu. Odporovalo by to ostatně požadavku žánrové bohatosti přednášečova repertoáru.

Repertoár festivalových uměleckých přednášečů znamená radostné vítězství současných autorů, zejména českých a slovenských, nad díly našich i světových klasiků: bylo předneseno 53 děl 37 současných autorů, kdežto klasika byla zastoupena 38 díly 20 autorů. Je to dramaturgická tendence správná a zdravá, která ovšem nikterak neznamená jakékoliv zneuznávání velkého významu klasické literatury, ale která se právem soustřeďuje k současným autorům proto, protože u nich lze nejlépe nalézt odpověď na nejpalčivější otázky současného i budoucího života a že tedy hlavně díla současných spisovatelů jsou s to nejlépe naplnit společenskou funkci uměleckého přednesu.

Z klasické literatury byla na festivalu nejpoměrněji zastoupena klasika česká, a to dvaceti díly devíti autorů (Mahen pětkrát, Neruda čtyřikrát, Bezruč a Šrámek třikrát, jedenkrát Sládek, Stroupežnický, Jirásek, Vrchlický). Slovenská klasika devíti díly čtyř spisovatelů (Božo a Hviezdoslav třikrát, Chalúpka dvakrát, jednou Sládkovič), z klasické literatury světové bylo předneseno devět ukázek sedmi autorů (tříkrát Majakovskij, po jednom díle Molière, Krylov, Ostrovskij, Čechov a Jensenin).

Naprostou převahu měla současná tvorba českých spisovatelů: 31 děl 22 autorů (čtyřikrát Kainar, třikrát Nezval, třikrát Drda, dvakrát Seifert, Kohout a Jirota, po jedné ukázce Halas, Hrubín, Burian, Bednář, Jariš, Florian, Marek, Bart, Havel, Němec, St. Neumann, Průcha). Zejména byla pozoruhodná novátorská volba první parlamentní řeči Kl. Gottwalda z r. 1929, přednesená slovensky. Ze současných spisovatelů slovenských (sedm autorů s jedenácti díly) byl čtyřikrát recitován Laj-

čik, dvakrát Mihálik a po jedné ukázce Plávka, Horov, Hečko a Gejdoš. Současnou tvorbu světovou zastupovalo jedenácti díly osm básníků a prozaiků: dvakrát Ščipačev, Lenč a Hikmet, jednou Bek, Nikolajevová, Pablo Neruda, León a Fast.

I když tedy poměr mezi klasickými a současnými díly i mnohost přednášených autorů svědčí o správné a zdravé repertoárové tendenci, přece jenom nelze nevidět výrazné nedostatky zejména v naprosté absenci některých autorů, a to právě takových, kteří především by se měli stát nedílnou a trvalou součástí repertoáru našich uměleckých přednášečů, a to nejenom pro jejich hodnoty myšlenkové, ideové, pro jejich bojovnou aktuálnost, ale rovněž i proto, že jejich umělecká metoda, jejich forma přímo volá po uměleckém přednesu. A tu máme na mysli z českých klasiků hlavně oba tvůrce socialistické poesie, St. K. Neumanna a J. Wolkra, jejichž odkaz festivaloví přednášeči docela opominuli, ovšem jenom ke škodě své i svých posluchačů. Námitka na př., že poesie Wolkrova je příliš známa, nikterak neobstojí. Pravda, mnoho z Wolkrových básní zná kdekdo, ale je jich daleko, daleko víc, které už zná málokdo! A podobně je tomu s dílem St. K. Neumanna, a to zejména v jubilejním roce básníkův. Zůstala zcela opomínuta sociálně-revoltující poesie Sládkova, Čechova a Sovova, nikdo nevzpomněl na Machara nebo Dyka, Šolce, Tomana nebo Horu, ačkoliv jde o básníky, v nichž lze přemnoho nalézt, co dosud platně hovoří k současnosti a co je přímo předurčeno k recitaci (rozměrnější epická nebo lyrickoepická skladba i opomíjený volný verš). Klasická česká próza, až na úryvek z Jiráskova F. L. Věka o příchodu Rusů do Stavovského divadla, rovněž byla docela opomínuta, podobně jako nikdo nepřednesl, až na objevnou volbu rotného Karla Sekery s Nerudovou „Legendou s kamenného mostu“, pranic z klasických českých básnických nebo prozaických satir. Je tedy v oblasti českého klasického literárního dědictví dosud přemnoho, co čeká na své zařazení do repertoáru našich uměleckých přednášečů. A stejně je tomu u klasiky slovenské, kde se výběr omezil jenom na čtyři básníky a na jejich díla nejznámější („Mor ho“, „Smrt Jánošíkova“).

Rovněž obrovské bohatství klasické poesie světové stojí za pozornost, i když ovšem orientace po jednotlivých národních literaturách se neobejde bez základních literárně-historických znalostí nebo bez odborné repertoárové pomoci poraden LUT a hlavně bez častějšího a hlubšího zaměření se editorů různých repertoárových sborníků na tuto oblast. Ať si naši umělci přednášeči povšimnou hlavně těch básníků, jež máme přetlumočeny mistrovskými překladateli a jejichž díla revolučních a svobodomyslných temat mají zvláště vhodnou formu pro přednes: Puškina, Lermontova a Bloka, Vil-

lona, Goetha a Heina, Bérangera, Huga, Petőfiho a Whitmana, Garcíu Lorcy a j.

Podíl současné literatury, zejména české a slovenské, je tedy v repertoáru festivalových uměleckých přednášečů velmi radostný a svědčí o tom, že současná literatura stále víc proniká do nejširších vrstev našeho lidu. Tím více však v současném repertoáru překvapilo, že se v něm nijak výrazně neodrazilo desáté výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou, že nebylo využito velkého bohatství naší literatury, inspirované slavnými dny Slovenského národního povstání a zejména květnovými dny roku 1945, že — s výjimkou Drdovy povídky „Pancéřová pěst“ a Hrubínovy básně „Pražský máj“ — festivaloví umělci přednášeči nedali zaznít na oslavách, na schůzích, na estrádních a literárních večerech těmto slavným, bojovým, revolučním tematům, z nichž vytvořili přední naši současní básníci díla trvalých hodnot. Vzpomeňme zde za mnohé jiné básníky, jejichž díla by se měla stát trvalou součástí uměleckých přednášečů, alespoň veršů Fráni Šrámka ze sbírky „Rány, růže“, poesie St. K. Neumanna, Hrubínových sbírek „Chléb s ocelí“ a „Jobova noc“, Halasovy „Barikády“, Nezvalova „Historického obrazu“, Holanova „Díku Sovětskému svazu“ a „Rudoarmějců“, poesie Marie Pajmanové i Jaroslava Seiferta, Fraňo Kráľa, Štítnického, Procházky nebo Lajčiaka.

Poesie zněla na festivalové soutěži vůbec nejčastěji: z 91 přednesených ukázek bylo 62 básní, 15 próz, 13 monologů a 1 melodram. V poesii ukázala soutěž výrazný sklon k delším básním lyricko-epickým, které pochopitelně přednášeče lákají bezpochyby proto, že jim dávají nemálo možností k uplatnění jejich bohatého výrazového rejstříku, k využití dramatických schopností přednesu. Přitom však je zajímavé, že ten

žánr, který by byl s to nejvíc uplatnit přednášečovy dispozice pro dramatický přednes, totiž poesie epická, nebyl na festivalu až na jednu jedinou výjimku uplatněn (úryvek z IX. zpěvu „Hviezdoslavovy „Hájníkovy ženy“), ačkoliv právě česká a slovenská klasická poesie není právě chudá na epické básně, které jsou vhodné pro umělecký přednes. Obliba rozsáhlejších básní, i lyrických, je rovněž pochopitelná a oprávněná, protože příliš krátké trvání recitace básně o několika málo verších nikdy není s to zapůsobit na posluchače tak, jako přednes básně rozměrnější.

Jestliže se na jedné straně u lyriky jevila nutnost sdružovat několik básní téhož autora po jednotlivé ideové tematické linii ve větší ucelené celky, pak naopak u příliš obsáhlých skladeb, na př. u Bottovy „Smrti Jánošíkovy“ nebo u Nerudovy poemý „Ať procitne dřevorubec“ se jevila nutnost buď volit k přednesu jen některý úryvek, nebo — a to už znamená odpovědnější a tvůrčí postup — takové rozsáhlejší básnické skladby citlivě dramaturgicky upravit, zkrátit je škrty tak, aby jimi ale nikterak neutrpěla myšlenková jednota i tematická souvislost díla. Za příklad může tu sloužit citlivá úprava poemý „Ať procitne dřevorubec“ nositele zlaté festivalové medaile četaře Fr. Husáka.

Tendence volit takové básně, které dávají možnost využít bohaté prostředky dramatického přednesu, je pochopitelná a nikterak nepřekvapuje. Spíš už ale překvapí, že próza, ať už to jsou povídky nebo úryvky z románů, tedy žánr, který skýtá tak přebohaté možnosti k využití dramatických schopností přednesu, zdaleka nemá v repertoáru našich uměleckých přednášečů místo, které mu po právu náleží.

V oboru prózy čeká tedy naše lidové umělecké přednášeče ještě přemnoho objevných a průkopnických úkolů! **PŘEMYSL WIESNER,**
člen ústřední poroty



Záběr z vítězného hronovského představení v kategorii začínajících souborů: A. S. Makarenko — M. Stehlík „Začínáme žít“

ZÁKLADY JEVIŠTNÍ DIKCE

KLEMENTINA REKTORISOVÁ

7. LEKCE

PŘIROZENÁ SPRÁVNOST DIKCE

Stanislavskij po dlouholetých zkušenostech a úvahách o umění jevištní řeči dospěl k závěru, že umět prostě a krásně mluvit je celá věda, která musí mít své zákony. V pozdějších letech pak vypracoval základy k nauce o jevištní řeči a uložil je do kapitol o hlasu a dikci, jak je známe z knihy *Moje výchova k herectví* (II. díl). Mnohé z jeho zásad mimo to zpracovali a rozvedli jeho přátelé a žáci: Antarová, Toporkov, Gorčakov, Kněbelová. Stanislavskij se opírá nejen o poznané zákonitosti v řeči samé, ale také o zákonitosti v pochodech vnitřního života člověka, o „život ducha lidského těla“. Chápe řečový smysl člověka v nerozdílné souvislosti s vnitřními pocity, vnějšími vlivy, s představivostí, obrazotvorností a hlavně — s logikou myšlení.

Zákony a pravidla mateřského jazyka jsou závaznými i pro herce, musí je znát tak jako spisovatel, řečník, učitel. Při studiu techniky — vnitřní i vnější — nepůjde nám nikdy o pouhou zvukově čistou formu. Vždy budeme pracovat s texty jazykově správnými a řídit se přijatými pravidly výslovnosti spisovného jazyka. Je třeba pracovat jen s textem dobrého autora, a nemusí to být ani text divadelní hry. Herec by měl průběžně cvičit svůj přednes na veršovaných i prozaických textech Jana Nerudy, Petra Bezruče, Jiřího Wolkra, St. K. Neumanna, Ivana Olbracht a Julia Fučíka. Studium jazyka a mistrovského stylu těchto novodobých klasiků obohatí se nejen jeho vnitřní život o velké myšlenky, představy a city, ale i jeho jazyková kultura. Umění velkých autorů je tak mohutné, že již při tichém čtení očima slyšíme slova výrazně znít v našem vnitřním sluchu a přímo se nám derou na jazyk. A čteme-li po prvé dobrou divadelní hru, v duchu již slyšíme postavy mluvit, před vnitřním zrakem vyvstává jejich podoba, jednání, povaha i temperament.

K základnímu studiu techniky dikce volíme texty vesměs původní, českých autorů, umělecky i myšlenkově hodnotné. Druhý předpoklad si musíme vytvořit v sobě: svědomitý a odpovědný poměr k studovanému textu. Texty cvičné i texty role si osvojujeme dokonale přesně, nedovolíme si žádnou improvisaci. Nezaměňujeme ani nepřeskupujeme slova, dbáme přesného znění i po stránce gramatické správnosti. Zkoumáme, jak skladba a výběr slov působí na zvukovou stránku mluvené věty.

Dnešní autoři píší dialogy lidových postav spisovným jazykem v hovorovém stylu. Lidovost postavy není totiž v tom, že mluví hrubě nesprávným jazykem. Tento překonaný názor je v rozporu se správným chápáním úlohy lidu v našem národě a lidovosti umění. Zrodil se také z mylného názoru na jazyk, z názoru, že spisovný jazyk — vlastně spisovná forma jazyka — je určena jen pro psaní a tisk, že je to forma knižní, škrobená, neživá. Dobří autoři nám dokázali, že lze psát dialog v románu i v dramatu hovorovým stylem spisovného jazyka. J. K. Tyl, A. Jirásek, I. Olbracht psali dialog lidových postav hovorově živým jazykem, jehož forma je převážně spisovná. U Jirásky má náznaky místního nářečí, které jsou voleny s jemným uměleckým vkusem a znalostí vpravdě lidové řeči. Jak živý, zvukový je jazyk v próze St. K. Neumanna, J. Fučíka, Z. Nejedlého — a přece v něm nenajdeme schválnosti proti spisovné češtině. Nenajdeme v něm vulgarismu ve výrazech ani škrobenost v gramatice a skladbě.

Někdy užijí dramatik nářečí, aby přesně určil krajové prostředí hry. Nářečí (dialektu) věnujeme při studiu stejnou pozornost jako textu spisovnému. V uměleckém díle nebývá nikdy přesnou kopií skutečného nářečí, je umělecky zpracováno. Nebudeme tedy do nářečí své postavy přidávat nic ze zvláštností v řeči našeho kraje,

další odchylky od spisovného jazyka. Tím bychom lidovost postavy porušili. Hrubá nápodoba všední řeči, obhroublých výrazů, nedbalé výslovnosti na jevišti nepatří. To by byl naturalismus, který nemá nic společného s uměleckou pravdivostí a lidovostí, jak ji chápe realismus. Ten zvýrazňuje i v řeči jen rysy podstatné, typické, které posilují typičnost charakterů, doby, prostředí. Ostatně — nesmíme pustit se zřetele jeden z cílů lidového divadla, totiž vychovávat diváka i v kultuře jazyka. V textu se někdy objeví i slova obsahem málo známá, výrazy úzce odborné nebo slova přejatá z jiných jazyků. Nejčastěji to jsou vlastní jména osob a míst. Již při prvním čtení a počátečním rozboru je třeba si obsah těchto slov ujasnit a zároveň zjistit jejich správnou výslovnost, přesně si ji osvojit. V nových vydáních her najdeme k takovým slovům vysvětlení i výslovnost.

Ruská jména vyslovujeme jednak po rusku, jednak jejich výslovnost přizpůsobujeme češtině. Stejně jako v ruštině zní v českém kontextu takové slovo, které se skládá z hlásek vlastních i češtině: Nikolaj, Nina, Nil (Měšťáci), Nilovna (Matka), Nikita — podobně jako Nitra, Nisa. Rozšířenější u nás je výslovnost s tvrdým *n*. Měla na to vliv výslovnost slov latinského původu (nimbus) a snad i srbská výslovnost, kde slabiky *di, ti, ni* se vyslovují *dy, ty, ny*: Vladymir, Nykita, Miletýč. — Pozor na výslovnost ruského s mezi souhláskami: Vasil, Vasiljevna, Někrasov, Korsakov, komsomol, komsomolec. (Nikoliv: Vazil, Někrasov, Korzakov, komzomol.) Do ruských jmen a slov ruského původu nepřenášíme výslovnost hlásek nebo jejich změkčování, které čeština nezná. Nerozlišujeme měkké a tvrdé *i, y*, dvojí *l*. Českou výslovnost mají slova Krylov, Lenin. Nesnažíme se vyslovovat s ruským odstínem samohlásku *o* v nepřízvučných slabikách. Jméno Podkolesin vyslovíme tak, jak je píšeme, jak vyslovíme česky výraz „pod kolezy“, s přízvukem na první slabice. Ruská jména vyslovujeme s českým přízvukem, slabiky v ruštině přízvukně neprodlužujeme česky vyslovovanou délkou. Tedy nikoliv: Ivánovna, nýbrž Ivanovna, Petrovič, Lenin, Stalin, Kalinin, nikoliv: Petróvič, Lénin, Stálin, Kalínin. Počeštění výslovnosti souvisí i s tím, že ruská jména při skloňování mají české koncovky.

Přesnou výslovnost z jiného jazyka zavádíme jen do t. zv. *lexikálních citátů*. Jsou to vždy celé věty, souvislé myšlenkové celky, verše, básně nebo písně, které postava hry z jistých důvodů vysloví v původním jazyce. Na př. apotečník v Kolébce cituje latinské verše. Xenie v Přelomu se ohání francouzskými citáty. V těchto případech se snažíme o artikulační přesnost, správný přízvuk a intonaci věty podle daného jazyka. I když onen cizí jazyk neznáme, musíme se citát naučit vyslovovat od někoho, kdo jazyk zná.

Cize, někdy až nepřirozeně na nás při prvním čtení působí některé výrazy a tvary v dialogu historických her, nezvyklá je našemu sluchu i stylisace vět. Autor — podobně jako v případě nářečí — nepíše přesnou historickou češtinou, ale volí z ní ty prvky, které jsou charakteristické pro určitou dobu nebo postavu. Je třeba jeho text zachovat a oživit ho aktivní výslovností, modulacemi dnešní hovorové řeči. Slova ze života lidí XVI. století se musí stát pro nás zcela samozřejmou součástí mluvy pana Dačického, maršejdníka Brtnického. Zvláštnosti slovosledu v Kolébce, v Janu Husovi, ve Zvíkovském rarášku mají sice vliv na modulaci věty, ale nesmějí nás svést k nepřirozené, nadnesené deklamaci, v níž by zmizelo logické jádro myšlenky. Naši herci se velmi často dopouštějí v dialogu historické hry té chyby, že věty archaicky (starobyle) stylisované přednášejí tónem kostelních litanií, modliteb. Jejich řeč zní, jako by mluvili ze sna, u vytržení, nebo je teatrální. Mluveno

s Tylem: slova a věty si vykračují na chůdách. Lidé v minulosti byli také lidmi z masa a krve a v bezprostřední řeči se myšlenkami nevznášeli nad zemi. Nezabýváme tedy nepřirozenou dikcí historické postavy lidské přirozenosti, nedělejme z nich kráčeji bíbli nebo snář. Nechme je chodit i slovy po zemi, mluvit o něčem, k někomu a s určitým záměrem, s reálným vztahem k okolí. I větou nezvykle stylisovanou musíme vyjádřit logický obsah a dát jí citový podtext, působit jí na partnera. Tím nikterak nezanikne vážnost gotického stylu češtiny Husovy ani elegantní vykrouženost humanistického stylu češtiny pana Dačického. Ve výslovnosti zachováme i tvary, které dnes již doznívají nebo vyhynuly. Na př. slova se zesilující částici -t: Jeť letný... Tot' jeho právo... Lehce, nenápadně vyslovujeme i nezkrácené infinitivy (neurčitý způsob slovesný): Ponížiti se nedám... V rozkoši líbezné žíti budeme. Snažme se vystihnout hbitou dikcí, bez těžkopádnosti, uhlazenost složitých souvětí a přechodníkových tvarů: „Vyručiv se na svobodu, tyto toľary jsem k rukám kráľovské komory služebné skontraťoval.“

V jazyce historických a veršovaných her je mnoho nezvyklého ve srovnání s běžným způsobem vyjadřování v dnešním životě i v současných hrách psaných prózou. Během studia je třeba přijít na chuť zvláštnostem jazyka historických postav, vypěstovat si cit pro něj a užívat jich tak přirozeně, jako by byly součástí naší dnešní mateřštiny. Tak překonáme nesnáze jazyka starších autorů, kteří psali dialog pod vlivem knižního jazyka literárních památek. Současní autoři historických her se z tohoto vlivu vymaňují a píšou stylem bližším dnešní hovorové řeči. K zvládnutí historicky stylisovaného textu je třeba velkých zkušeností a značné vyspělosti v umění jednat slovem, mnohdy i velké zručnosti artikulační, rozumného hospodaření s hlasem a dechem, na př. v dlouhých tirádách postav kněží a šlechticů. A proto právě z těchto důvodů neradíme málo vyspělým souborům, aby začínaly studiem historických her nebo her veršovaných. Začínající herci si nejlépe osvojí správnou, přirozenou a pravdivou mluvu při studiu postav dobou, charakterem a prostředím jim blízkých.

Ukončíme tedy tuto kapitolu o vztahu k jazyku textu těmito zásadami: Hodnotná hra má dobrý, živý a dobově zabarvený jazyk, který odpovídá i charakteru postav. Učme se dokonale ovládat text role, dbát jazykové správnosti, skladby vět, slovního pořádku, logicky čleňme věty, výrazně, ale nenásilně vyslovujeme. — Přesně je třeba zvládnout texty s výrazy nářečnými nebo archaismy (starobylými výrazy a tvary). Nejnáročnější jsou hry historické a veršované. — Bojujme neúprosně proti zastalým názorům, že lidovost postavy se projevuje nezvzdělaností její řeči. Bojujme za takovou lidovost, jak ji chápali i v jazyce klasikové našeho divadla a jak ji chápe socialistický umělec, za jazyk čistý, krásný, pravdivý a účinný. Odstraňující příklady kažení jazyka a nízké kultury řeči dnes z našich jevišť mizí a jednou zmizí nadobro. Každý z nás se o to může přičinit.

ČISTOTA ARTIKULACE

Studium současné hry je nejlepší cesta i k zvládnutí základních požadavků po stránce vnější techniky mluvy. Opakuji: základních požadavků a pravidel, neboť studiem řeči, její vnější i vnitřní technikou se musí herec zabývat celý život. S každou novou rolí, jak učí Stanislavskij, vyvstávají nové problémy a nové úkoly. Hlasovými cvičeními, zdokonalováním dikce, artikulační techniky, výrazné logické mluvy je třeba stále se zabývat.

Prostá, přirozená a zároveň výrazná výslovnost slov a vět se zakládá na čisté, vybroušené výslovnosti slabik, hláskových skupin a jednotlivých hlásek. Cílem nám bude nenápadná čistota a správnost výslovnosti. Výslovnost se stane přirozenou, nenápadně správnou teprve tehdy, když jsme si ji osvojili jako *samozřejmý návyk*, když jí užíváme automaticky. Nepřirozená je taková výslovnost, která násilně zdůrazňuje jednotlivé hlásky, úzkostlivě vypichuje obtížné skupiny hlásek, přetahuje délku dlouhých samohlásek, člení věty na jednotlivá slova stejnoměrnými pauzami, všechna slova stejně a

odměřeně přízvukuje. Nepřirozenost je i v jednotvárném tempu výslovnosti, neobvykle zrychleném u herce, který roli jenom „memoroval“, neobvykle vleklém u herce, který roli neovládá. Nepřirozenost je ve zvýšení hlasu nad normální polohu, v mluvení na jedné melodické rovině (většinou zvýšené). Ony nepřirozené formy dikce — rychlost, zvyšování tónu, jednotvárnost melodie — působí na vlastní hlasový materiál; hlas zní přiškrceně, křečovitě, udýchaně, ztrácí svou živou barvu, je plochý, zastřený, neohebný. To vše svědčí o špatné technice řeči. Tak se navenek projevuje v technice řeči špatný nebo nezkušený herec. Nemyslí na to, co říká, svá slova a věty neprocítí, nic jimi nesleduje, nebere na vědomí osoby, s nimiž hovoří. Slova role se naučil mechanicky z paměti nebo mluví podle napovědy. Bezduché memorování role nebo její neznalost se vždy prozradí nesprávnou a nepřirozenou zvukovou formou dikce. Herec, který v roli aktivně myslí a jedná, ovládá své city, má i výraznější, aktivnější a tedy i srozumitelnou dikci.

Výcvik vnější techniky nelze začínat pouhým úzkostlivým procvičováním výslovnosti hlásek. Je třeba i zde vycházet ze znalosti věty, slov, z jejich logického obsahu. Za druhé: je třeba tělesně i duševně se uvolnit. Tělesné uvolnění podporuje i dobrou myšlenkovou přípravu. Je třeba se zbavit nervového a svalového napětí nejen v ústrojí mluvidel, ale v celém těle. Uvést do pořádku dýchací ústrojí, krční svaly, ústa, tváře, oči, uvolnit je od napětí. Naučit se v pauzách zhluboka dýchat, lehce nasazovat hlas na začátku věty. Při řeči výdech hospodárně rozdělit po celé větě. Uvedeme-li se do stavu svalového uvolnění (nikoliv povolnění, ochablosti!) a pravidelnosti v dýchání, získáme celkový vnitřní pocit klidu a harmonie, nervy se uklidní, jejich činnost se vyrovná. To vše pomáhá myšlenkově se soustředit a kontrolovat i techniku výslovnosti. Uvolněnost v řeči souvisí s uvolněností v celém našem jednání a chování — v chůzi, v postoji, v sedění, v gestech. Mluvidla, ona složitá ústrojí, jsou mnoha cestami spojena s celým nervovým systémem i svalovou konstitucí, jsou řízena prací mozku a ovlivňována vnějšími i vnitřními podněty. Lze je ovládat a vycvičit k velké dokolanosti.

Správné a jevištně výrazné výslovnosti se nenaučíme na jediné zkoušce. Je třeba stále cvičit, hlavně mimo zkoušky a na jiných textech, svou povahou blízkých rolí. Technický výcvik neprovádíme na textu studované role. Před zkouškami, představením čteme si nahlas vhodný dobrý text nebo přeříkáváme si z paměti souvislé texty, na nichž jsme prováděli hlasová a artikulační cvičení. Tak se přeneseme ze stylu všední, nedbalé hovorové řeči do stylu řeči jevištní, výrazné, srozumitelné a náležité hlásit.

Uvolněnou, čistou a zřetelnou výslovností hlásek, slov a promyšleným členěním věty dosáhneme toho, co od nás žádá divák na prvním místě — *srozumitelnosti* řeči. Srozumitelnost řeči souvisí s přirozenou *hlasitostí*. Souvisí s ní, ale nezáleží jen na ní. V našich souborech i v jejich obecenstvu stále ještě vládne mylný názor, že v hledišti je rozumět jen těm hercům, kteří mluví „nahlas“. Není to nic platné přidávat na síle hlasu, jestliže slova nevyslovujeme zřetelně, jestliže je čistě neartikulujeme, jestliže věty správně nečleníme. Správná výslovnost, čistá artikulace hlásek rozhoduje o srozumitelnosti řeči, nikoliv síla hlasu! Hlasitost řeči volíme vždy přiměřeně k obsahu, k okolnostem děje, k prostředí děje. To ovšem neznamená, že na jevišti vystačíme s takovou silou a zvučností hlasu jako v soukromém životě. Na jevišti je v základě hlas vždy silnější, zvučnější, průbojnější. Dodejme ještě, že nesprávné zacházení s hlasem je škodlivé hercovu zdraví. Má za následek časté hlasové indisposice, a může být i příčinou trvalého neduhu hlasového ústrojí, a nakonec zcela znemožní práci v souboru.

Jako přípravu k příští lekci studujte po stránce vnitřní i vnější techniky tyto věty (představte si k nim celou situaci ve hře):

A co dám vám, Másenko? Koupím vám motocykl.

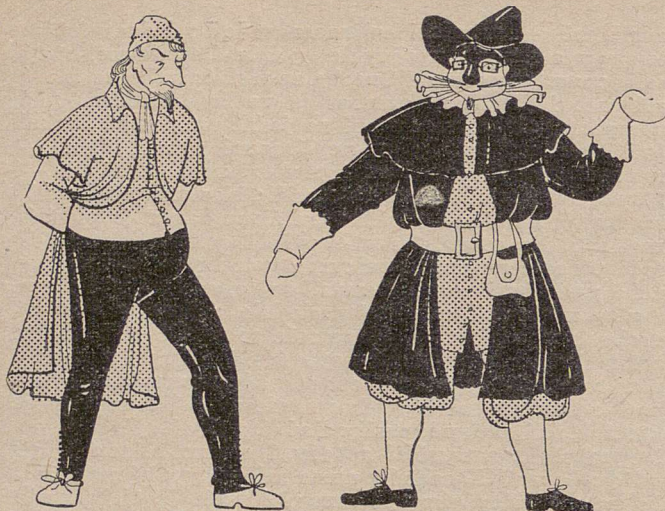
Soudruzi, pojdte na pomoc! Hráz se prolomila!

Nechodte ještě, vraťte se, posaďte se a povězte nám něco o svých zážitcích.

KAPITOLKY Z DĚJIN KOSTYMU

JAN KROPÁČEK

VII. LKCE



Než přistoupím v historickém pořadí k dalšímu autoru, který je pro naše jeviště důležitý a jedním ze základních kmenových dramatiků našeho repertoáru, totiž k C. Goldonimu, vrátím se ještě k historii divadla. Tím vám tohoto slavného autora XVIII. století nejlépe přiblížím. Ale stejným způsobem dojdeme i k jinému slavnému dramatikovi a vlastně předchůdci Goldoniho, Moliérovi. Tento francouzský herec, dramatik a ředitel společnosti vychází ze stejných pramenů jako o něco později v Itálii Goldoni. Oba čerpají ze staroitalské *comedia dell'arte*. Pokusím se krátce vysvětlit, co je *comedia dell'arte* a jak vznikla a proto se musím vrátit hodně daleko, až do starého Řecka a Říma.

Ve starém Řecku vedle vážných, tragických dramat, zabývajících se hlavně mythologií, t. j. bájeslovím svých předků, vznikly hry zábavné a rozpustilé, *comédie*. Možná, že znáte jednoho z nejvýznačnějších autorů těchto antických *comedií*, Aristofana. Tyto *comédie* byly přeneseny do Říma, kde se jich ujal a proslavil je jiný známý autor, Plautus. Kdybychom porovnávali tyto dva autory, zjistili bychom, že římský autor Plautus je daleko hrubější a vulgárnější než autor řecký. A to je nejen příznakem úpadkového Říma, ale hlavně příznakem všeobecného úpadku kulturního vůbec. Tyto římské *comédie* se vyvinuly v ještě daleko hrubější atellanskou frašku a nakonec v tak zvaný *mimus* nebo *pantomimus*. Stalo se tak jednak vlivem, jak jsem již řekl, všeobecného kulturního úpadku a jednak na nátlak diváka, který byl méně náročným a hlavně méně vzdělaným. Umění ustoupilo lidové zábavě a náročnost antické složitě tragedie ustoupila legraci pro legraci. Tak ještě náročná Plautova *comédie* musela ustoupit lidové frašce, která se zabývala jednak parodií na současné poměry, jednak erotickými problémy a oplzlostmi. V této atellanské frašce vstupuje na jeviště žena-herečka (do té doby hráli ženské role muži) a zanáší tam problémy erotické, které vyvrcholí ve výše jmenovaném *mimu*. To je vrchol divadelního úpadku, kdy na jevišti se začínou odbývat orgie a vášně a divadlo se stává vším možným, jenom ne stánkem kultury. Ta je vypuzena úplně. Nástup křesťanství velmi brojí proti tomuto druhu her, jež úplně ovládly jeviště. Až konečně vítězství křesťanství je porážkou divadla a divadlo je roku 691 na koncilu trullanském definitivně zakázáno. Herci jsou dáni do klatby a tato klatba trvá až do XIX. století (až do roku 1849). Jakým způsobem se divadlo znovu vzkřísilo a stalo se znovu kulturní potřebou člověka, to je otázkou mnoha století a jeho vznik má několik pramenů. Jsou to jednak alegorické průvody renesanční šlechty, jsou to gotičtí i pozdější dvorní šašci, jsou to dále vědecké diskuse žáků s profesory, a jsou to přímo křesťanské obřady.

Alegorické průvody byly průvody maškar nebo lidí, symbolicky znázorňujících nějaký obraz. Byly to živé obrazy, což už vlastně je určitý druh divadelního představení, ovšem ne v té formě, jak je známe dnes. K tomuto účelu bylo dokonce vynalezeno jeviště a reflektory, ale nebylo to hrané divadlo, nýbrž výjevy bez děje a

mnohdy bez textu. Pokud se vyskytovaly texty, byly to jen recitace nebo oslavné básně na vladaře, na jeho oblíbence, nebo texty z mythologie. To už šašek byl skutečným hercem, který improvisoval na dané thema nebo parodoval a mnohdy kritisoval skutečnost. Byl to vlastně jediný profesionální herec, který v té době existoval. Vše ostatní, co se podobalo divadlu, bylo provozováno jen ochotníky. I vědecké „hádání“ ve formě jakéhosi představení byly improvizované dialogy na dané thema.

A jak to bylo s těmi křesťanskými obřady? Zde vlastně možno hledat hlavní základy znovuzrození profesionálního divadla. Vzniklo to asi takto: Katolická mše byla přednášena latinsky, čemuž prostý lid nerozuměl. Proto byly určité pasáže znázorňovány buď pantomimicky nebo byly předehrávány v řeči národa. Bylo to na př. Otevření svatého hrobu, Zmrtvýchvstání a pod. A zde došlo k zajímavé věci. Aby vojáci, hlídající Svatý hrob, se mohli patřičně rouhat Bohu a vyjadřovat se jako vojáci, nemohli je předehrávat kněží, aby nezhrěšili, a proto na tyto role byly přizvány osoby světské. Protože zastaly své úlohy skutečně po vojensku a až snad příliš realisticky, byly tyto hry, zvané liturgické, brzy vykázaný z kostela a hrávaly se před kostelem, později na volných prostranstvích. Zbytek podobných her, i když již hodně změněných, známe jako pašijové hry. Z liturgických her vznikly hry pololiturgické. To byl katechismus v lidovém podání, vysvětlovaný divadelní formou na stavěné scéně, zvané *simultánní*. Na vyvýšeném podiu byly postaveny dekorace, jedna vedle druhé a divák přecházel od scény k scéně. Začínalo to rájem a na konci podia bylo peklo. A to peklo bylo to, co nám dávalo první herce a komiky. Čert-herec si směl pod ochranou církve na církev i zanažovat a provádět různé čertoviny, takže se stal velmi oblíbenou figurou. Ještě pro zajímavost uvádím, že vchod do pekla byl zakryt záclonou, která byla sešívána z různých odstřížků a zvala se helequinovým pláštěm. Dodnes se říká závěsu, který kryje provazíště, harlekýn, ale stejně se jmenuje postava, která vlastně vznikla z představitelů čerta — Harlequino, jedna z hlavních postav *comedia dell'arte*.

Ale nebyly jenom pololiturgické hry nebo vědecké hádání učitelů a žáků, byly také řemeslnické zábavy a dialogy, psané prostými autory a představované stejně prostými herci-ochotníky. Tak začátkem XVI. století je v Německu Hans Sachs, ve Francii jsou lidové farce (známá hra o mistru Pathelinovi), ve Španělsku jsou to pak *comédie* rytířské, dále *comédie de rudio*, což byly hry, působící hlavně scénickou výpravou a *comédie*, zabývající se hlavně náboženskou látkou.

V Itálii vznikli různí místní šprýmaři různých parodických charakterů, podle toho, v kterém městě se nalézali. Tak na příklad Benátky byly obchodní město a místní vtipálkové si dělali legraci z mazaných a podvodných obchodníků. Tito šprýmaři začali své parodování a vtipkaření provozovat veřejně a začali za ně vybírat poplatky. Tím se stali vlastně profesionální herci. V jiných krajích vznikají podobné figurky. Tyto figurky se nevynořily najednou a je samozřejmé, že to trvalo celé století. A tak až začátkem XVI. století vznikla organizovaná společnost, hrající *comédie dell'arte*. Benátský herec Andrea Calmo (1510–1570) zorganizoval a spojil různé typy a postavy různých italských měst v jednu společnost, určil jejich masku a kostymy, charakter jednotlivých postav a dal základní psaná libreta prvním hrám.

Co to je comedia dell'arte? Je to určitý druh frašky, založený na improvisaci textu. Herec měl určenou postavu, její charakter, masku, kostým a přibližné libreto hry. Neměl psané dialogy. Ty vytvářel až na jevišti. Hra je vlastně jen jakýsi scénář a nejstarší zachované scénario je z roku 1568. Comedia dell'arte je lidové divadlo a jeho vtip a humor je lidový. Jeho posláním je pouze obveselení lidu, je to divadlo kritizující a zesměšňující měšťáky, vojáky, nabubřelé doktory, ale i hlupáky prostého původu. Její typy byly výhradně mužské, až teprve příchodem comedia dell'arte do Francie byla oživena také ženskou postavou. Postav původní comedie je mnoho a těžko bych vám je mohl všechny vyjmenovat.

Základní postavy jsou: nafoukaný a zbohatlý kupec původu benátského, zvaný Pantalone, který je lakomý, rád šidí lidi, ale celkem snadno se také dá osídit. Pantalone není ovšem jedině jméno, pod kterým se tento skrblik vyskytuje. Objeví se nám i pod jménem Facanappa, Il Bernardone (v Palermu), Collofonio, Pandolfo, Bartolo, Coccolin atd.; u Molièra se nazývá Orgon, Gorgibus a Harpagon. Pantalone je po způsobu Benátčanů oblečen do dlouhých přiléhavých nohavic, zvaných pantalony, které byly původně pestré, později černé. Ze Pantalone býval přtloustlý, s koží jizlivou tváří a špičatou bradkou, to právě mělo znázorňovat jeho movitost a zlomyslnost. Také jeho dlouhý šosatý kabát je známkou jeho povýšenosti a příslušnosti k vyšším kruhům. Byl to vykořisťovatel chudiny, ale právě jí byl nejvíce napalován a šízen. Mnohdy byl citelně zmlácen a okraden, o což v comedii dell'arte nebyla nouze.

Druhým typem vznešeného a nafoukaného člověka byl boloňský vzdělanec a vševědec, nazvaný Dottore. Touto figurkou byl parodován pavědecký šarlatán, podvodník a mnohdy i kněz, který napaloval a okrádal hloupé měšťáky, vykořisťoval chudinu a mival i různé nemravné spády. Svou vznešenou a vyumělkovanou řečí způsoboval mnoho zápletek, neboť mu spoluherci nerozuměli a jeho rozpravu mnohdy vysvětlovali v obráceném slova smyslu. Býval tmavě oblečený, ve vysokém, neforemném klobouku, s brýlemi. Většinou byl chudý a jeho snaha byla právě nepoctivě vydělat. Štítel se práce, byl zapomnětlivý a byl stejně napalován jako Pantalone.

Třetím takovým hlupákem a často karikovanou postavou byl voják. Tyto tři postavy jsou všichni utiskovatelé lidu a proto právě jím nejvíce parodovány. A protože voják — El Capitano — nejvíce ubližoval svým mečem, byl meč jediným stálým znakem kostymu této postavy. Jinak se kostým měnil. Je samozřejmé, že i tato postava byla lidem téměř vždy napálena.

Toto jsou postavy víceméně „urozené“, i když mnohdy těch peněz je u nich pramálo. Jsou to představitelé vyšších kruhů a lid proti nim bojuje právě parodováním a zesměšňováním. Staví proti nim postavy lidové, vtipné, nápadité, veselé, ale i hloupé, jako by lid chtěl ukázat sám na sebe a na své chyby. Prostředky, jakými jsou vznešené kruhy (Pantalone atd.) zesměšňovány a napalovány, jsou často nevybíravé a hrubé. Ovšem prostředky,

jakými byl lid napalován skutečnými pány, byly také nevybíravé a hrubé. A tak si Harlequino nebo Brighella, Truffaldino, Pulcinella a jiné postavy a postavičky, vzniklé z lidových komiků, zchlazovaly žáhu alespoň na Pantaloni, Dottorovi, El capitánu, anebo dokonce jeden na druhém, pakliže si to zasluhoval za své patolízalské chování k pánům.

Nejprve je to vám snad nejznámější postava, Harlequino čili Harlekýn. Ale toto není jediné jméno této postavy. Tatáž postava má také název Truffaldino, Guszzetto, Zaccagnino (zkráceně Zano), Bagatino, Arlechino, Arlequin. Všechna tato jména představují polo-městského, polovenkovského šibala, který se rád leckdes připelete, tam provede nějakou lumpárničku, tam zase něco zmotá, že se v tom sám nevyzná a tu dostává výprask a někdy i tehdy, když mu nepatří. Znáte-li Goldoniho „Sluhu dvou pánů“, poznáte ve figuře Truffaldina postavu starého Harlekýna z comedia dell'arte. Harlequino býval oblečen původně v prostý plátěný oblek s dlouhými nohavicemi, který byl pošíť pestrými odstřížky. Teprve později se z těchto odstřížků staly pravidelné barevné čtverečky a kosočtverečky. Na obličej nosil černou masku, jediný zbytek svého čertovského původu z pololiturgických her.

I když Harlequino býval šibal všemi mastmi mazaný, nebýval tak vychytralý a různými intrikami prolezlý jako předchůdce známé postavy Figara, Brighello. Harlequino býval mladší šibalek, kdežto Brighello byl již starší, vyzrálý arcíšibal. Ten již výprask opovržlivě míjel a přenechával jej jiným, ale nikdy neminul prospěchářské odměny a často brávil za jiné. Býval někdy i kavalír, ale ne zadarmo. Býval lidem užitečný, ale za peníze. A jeho msta bývala krutá. Měl, jako Harlequino, mnoho jmen, z nichž uvádím alespoň některá: Belrame, Scapin, Mezzetino, Flatino, ve Francii v XVII. století pak Sganarelle, Mascarille, a v XVIII. století konečně Figaro. Jelikož Brighello býval intrikán, nemá přesně předepsaný oblek a jeho tvář se neustále mění, až snad na špičatou bradku a mušketýrský knír. Brighello byl lidový vládce, který vládl nejen hloupým lidičkám prostého původu, ale který si omotal kolem prstu i vznešené šlechtice. Měšťáci mu byli pouze dobrým zdrojem příjmů.

A tak těm různým obchodníkům a vojákům zůstala k pomstě na chudých lidech vyhrazena jen jedna postava a na té se skutečně zle mstili. Byla to nešťastná postava, většinou pokřiveného a nehezského hlupáčka. Někdy je to opravdu hlupák, někdy dobromyslný prostáček — Pulcinello. V Neapoli mu říkali Pullicinello, v Bologni Purricinello, v Římě Marco Pepe, ve Francii Polichinelle, v Anglii Punch nebo Jack Pudding, v Německu Hanswurst a přidali mu partnerku Pulzinelu a ve Španělsku ho povýšili do stavu šlechtického a nazvali ho Don Christol Pulichinela. A i vy ho znáte. Vždyť je to Charlie Chaplin z dob němých grotesek. Ovšem původní Pulcinello vypadal trochu jinak než známá figurka Chaplinova. Býval bíle oblečen ve volné plandavé šaty s nenormálně dlouhými rukávy, býval starší, ohnuté po-



krivené postavy, vždy s maskou s velkým nosem, většinou černou. Byla to figurka dosti živá, do všeho se zamotala a nevině odnášela svůj díl, vždy ten horší. Pulcinello je předchůdce nešťastných clownů, kteří v cirkusech dostávají facky od krotitelů, ředitelů a i svých kolegů. Ale Pulcinello, zvaný též Cucurucu, dostával tytéž facky a kopance již ve starém Římě v atellanské frašce. Tenkrát se jmenoval Bucco nebo Maccus. Byl to vždy, jak ve starém Římě, tak i ve XX. století, sluha nebo služka pro všechno a ať dělal cokoli, vždy byl smolař a spletl to, za což byl bit, nebo odměnu dostal jiný (Brighella) a Pulcinello byl zase pouze bit. Ale Pulcinello rád také dělal rošťárnu, byl zlomyslný a býval nešťastně zamilovaný. Ale veškeré jeho vybočení z role hloupého chudáka mělo vždy za následek výprask.

Tohoto mrzáčka ve Francii nahradili Pierotem, kterého později převzala i Itálie. Pierot je podobně oblečená figura jako Pulcinello, jen není tak ošklivý. Je spíše rytíř smutné postavy, věčně zamilovaný, vždy bezúspěšně, a často končící stejně jako Pulcinello. Pierot či Pierro, nebo také Pedrolino není ale postava úplně vzniklá z Pulcinella. Má svůj původ také již ve starém Římě. Pouze převzal některé vlastnosti Pulcinella, ale v podstatě zůstává zakřiknutým a smutným milovníkem, který bývá odstrčený a jeho šibalské kousky, nikdy ne zlé, bývají neuznány. Pierot bývá také nešťastným manželem — paroháčem.

Tímto výpočtem jsem nevyčerpal všechny postavy staroitalské comedie dell'arte. Vyjmenoval jsem vám pouze ty hlavní a jejich nejbližší odnože. Ale v comedie dell'arte nebyly zastoupeny pouze komické živly navzájem se šidící a se olupující. Bývaly zde i milovnícké postavy, které se později úplně zmocnily jeviště a zatlačily všechny ty Harlequiny a Brighelly a podobně. Těch používali pouze jako pomocníků a posluhů při svých milovníckých dobrodružstvích. Milovníci mívali svá stálá jména, která se v různých improvizovaných fraškách udržela třeba i několik desetiletí. Tak na př. kolem roku 1556 nejpoužívanějším jménem pro milovníky bylo Leandro. Toto jméno se udrželo až do roku 1576, tedy dvacet let, než přišlo do obliby jméno Flavio, Cynthio nebo Fulvio. Kolem r. 1605 ovládlo jeviště jméno Lelio, které vládlo jevištům téměř 40 let. Pak přichází do módy jméno Orazio, po něm Virginio, Ottavio, Aurelio, opět Cynthio, Mario, až konečně zvítězilo opět jméno Lelio.

Totéž je i u milovnice, která do comedie dell'arte přichází později, až koncem XVI. století. Je to Fiorinetta, pak Isabella nebo Zirsabella, Silvia, Flaminia, Camilla. O něco dříve se vyskytuje v comedii dell'arte typ veselé dívky, komický lidový typ, zvaný la servette (subreta). Mívala název Chitta, Betta, Gneva, Nina, a kolem roku 1683 Colombina. Milovníci i milovnice bývali oblečeni v soudobý oblek, jediné Colombina byla oblečena v soudobý lidový oblek.

Toto jsou tak asi hlavní typy této podivné improvizované frašky, která se často měnila, přibírala nové typy postav podle potřeby, na své úrovni klesala nebo stoupala, až vyvrcholila začátkem XVIII. století. Lépe řečeno, v tomto století sice dostoupila svého vrcholu, ale zde též ustrnula. Neměla již možnost dalšího rozvoje a ztrácela styk se skutečností. Představitelé jednotlivých postav, vyrostlých z několika generací, nabyli takové rutiny, že z paměti „odimprovisovali“ třeba i několika-hodinové představení. Ale děj i vtipy se stále opakovaly a comedie dell'arte se stávala samoúčelnou legrací pro legraci. A tu nepřichází přísný církevní zákrok, nýbrž básník, a to jeden z největších, a ujme se této comedie. Přichází Carlo Goldoni. Goldoni nejenže začne psát pro jednotlivé hry libreta, ale začne comedii dell'arte formulovat do dramatických celků, předepisuje přesné texty, a dokonce začne přepisovat i základní charakter postavy comedie, i když přitom dlouho neopouští svého oblíbeného Pantalona, Dottora Palmare, mazaného a hrubého Brighellu nebo nešikovného, ale veselého Harlequina. Vytváří nové formy a zakládá spolu s Molièrem ve Francii typ divadla, který se vlastně dodržuje až dodnes.

Goldoni, básník, který žil takřka celé století (1709 až 1793), napsal 92 tragedií, libret k dramatům a komickým operám, a napsal 120 komedií, z nichž se jich mnoho hraje až dodnes. I když jeho život neskončil šťastně — zemřel v cizině, ve Francii téměř hlady — jeho optimismus položil základy, na nichž se dá stále budovat. Jeho kritika měšťáctví, prostoupená zdravím a veselím prostých lidových figurek je stále živá a i dnes nás pobaví. Comedia dell'arte, která vlastně přímo navazuje na starořímskou atellanskou frašku, dostává se před Goldonim do těchž kolejí vulgarity, jako se dostala ve starém Římě. Carlo Goldoni ji svým duchem zachránil, prohloubil a postavil na jejích základech nový typ živého, realistického divadla.

T Ř Í S K Y

LÉTAVICE

V hronovské diskusi o soutěži byl kýmsi také podán návrh, aby se ochotnická soutěž organizovala podobně jako fotbalová. Obáváme se, že by pak byla změněna i divadelní terminologie asi takto: soubor — jedenáctka, milovnice — střední útočník, charakter — spojka, intrikán — záložník, tragéd — obránce, napověda — brankář, režisér — trenér, kritik — pomezní rozhodčí.

*

OBĚTAVEC

K osvětové práci
rád se večer vrací.
Jak divadlu prospívá?
Mluví o něm u piva.

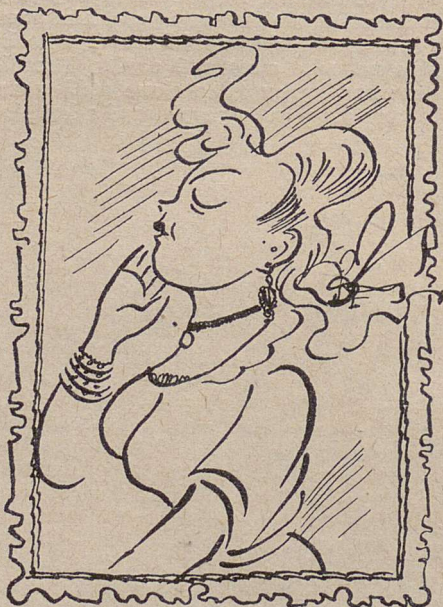
*

OSOBNOST

Že přijít nezná včas?
V půl zkoušky říká sbohem?
Co chcete, prosím vás:
Je umělec a — bohém.

Tak bývá zvána primadona souboru. Vyznačuje se tím, že okupuje všechny hlavní ženské role — samozřejmě jen v případě, může-li vystoupit v plné kráse a lesku. Charakterním rolím se vyhýbá („Lidičky, vždyť já nemám žádné vrásky, kam bych je namalovala!“) a kromě kroje v Maryše by na sebe nevzala nic jiného, než toaletu. K ostatním ženám a zejména k začátečnicím se chová buďto prezíravě, nebo s naslédou shovívavostí. Ze souboru uznává jen režiséra, ke kterému se chová s přemírou vřidnosti a diblíkovské roztomilosti, a partnera, i když o něm po straně říká, že jí zkazil nejlepší místo. Není-li pro ni ve hře role podle jejích požadavků, opatří si „angažmá“ jinde. Za rok tak vystřídá nejméně šest souborů. Zásadně se vyhýbá rolím služek, neboť ji to poníží, byť by to bylo v Shakespearovi nebo v Molièrovi. Dosáhne-li zralejšího věku, dovede zuby něhty držet svou posici; musí-li přece jen nějakou roli přenechat

mladší herečce, náležitě jí to osladí na zkouškách i na představení, kdy vybijí svůj talent v osnování intrik.



Ochotnického panoptika portrét č. 3

RAISOVI „ZAPADLÍ VLASTENCI“ NA OCHOTNICKÉ SCĚNĚ

„Je vás, děti... je vás... ze čtyřiceti sedmi... jen hrstka, a to první den. No, vítám vás ve škole. Chci, abychom si v tento první den slíbili: já, pan farář, pan pomocník, vy děti i vaši milí otcové a matky, že se budeme učit, učit a zase učit, abychom vyšli z naší české pozdětinské školy vesele, jako spanilí mládenci s kytíčkou za kloboučkem, s písničkou na rtech, se srdcem, které miluje a obětuje... Kéž vy jste šťastnější než my... my děti žebráků a robotníků. Chci, abyste šly životem přímo! Je vzácné umění procházet se slušně a svobodně zmatenými cestami tohoto světa. Někdo terkne o každý roh, o každé stéblo, zajikne se před každým pánem. Vari s takovou čeládkou! Ano, buďte zbožní, mravní, dobří, ale netřeste se, nedivte se očima, ústy, ale srdcem. Varujte se závisti a lichocení. Pomyslete, když se povýší prací jeden z vás... povyšuje celý národ. Neradím, abyste byli hrubí... ale než bych viděl, abyste mlčely, mé děti, k pohanám slavného národa svého... tehdy, děti moje, jen tehdy buďte raději hrubí než zdvořilí... Co živi budete, mluvte pravdu, žijte pravdu, i kdyby vás potrestali nemotou a smrtí. Jste potomky slavného českého národa. Uverhli nás v poddanství... svět nás do hrobu ukládá, ale my žijeme a žít budeme. Krvácíme... tiše hasnem... ale věříme.“

(Z monologu kantora Čížka v závěru III. dějství Raisových Zapadlých vlastenců)

Chtěli jsme oslavit pathos drobné, usilovné práce bezejmenných národních buditelů a těžko bychom našli v naší literatuře dílo, které by jejich skromnou a opomíjenou práci dovedlo vroucněji oslavit, než Raisovi Zapadlí vlastenci... tak k nám mluví dramaturgická poznámka v programu *mělnického Nového divadla*. Před vámi se rozvíjí děj hry a vy současně v duchu znovu čtete stránky jedné z nejmilovanějších knih našeho lidu. Zaslouhou dramatisátorů — Františka Horáka a Dagmar Rybínové — se k nám vracejí postavy kantora Čížka, pomocníka Čermáka, dědy Roubala a jiných, jimiž je jeviště tři hodiny zalidněno; setkáváte se s nimi jako s dobrými známými. Taková dramatická podoba je jim vtištěna, že závidíte hercům, kterým byl dán úkol nejradoštější: zahrát si plnokrevné, lidové české postavy.

Není tomu dávno, co hru uvedlo s velikým úspěchem Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého — a pružná ochotnická dramaturgie si ji už zařadila do repertoáru. „Zapadlí vlastenci“ plní požadavky na dobrou *lidovou* hru: mají bohatý dramatický děj s ostře vyhocenými konflikty, citovost, humor a charakteristické postavy jak z Alšových žánrových obrázků. Mají mnoho, mnoho kladů a jeden z nich vysoko přerůstá a stává se těžištěm: vlastenectví této hry, zachycení velké, třeba nekrvavé bitvy o bytí národa. Právě oni, bezejmenní, které ve hře ztělesňuje třeba takový kantor Čížek, dodávali snaze slavných buditelů-učenců živou vodu neumdlévajících sil lidu. Z takových horských pramínků, jako je ta podkonošská vesnička Pozdětín, slévala se mohutná řeka národa, znovu oživující slavnou tradici. Není to však vzpomínka na dny minulé, která diváka tak mocně strhuje. Je to dnešek bezejmenných hrdinů, uskutečňujících velké myšlenky.

Na ochotnickém jevišti se už dlouho neobjevila taková hra, která si dovede získat nejen celý soubor, ale stejně i zaujme diváka od prvních slov textu. Je prostá a přece má mohutný pathos. Těžký je život horského lidu, ale pevné a hluboké jsou jeho kořeny v zemi. Láska k vlasti a láska k člověku, to jsou dva silné motivy, zaznívající celou hrou.

Novému divadlu v Mělnici se podařilo plně vystihnout ideu hry i její žánr. Ovšem, ne každý z herců k magic-kému „co“ a „proč“ ví také „jak“. Ze vzácných hereckých výkonů od první scény upoutává krásný typ kantora Václava Čížka v hereckém ztvárnění Stanislava Ptáčka. Je to člověk, tkvící pevně kořeny v horské půdě, ale s hlavou v oblacích, s velkými myšlenkami — vlastenec. Pravdivě zní jeho nadšené vyprávění o národních buditelích, s láskou se mazlí s knížkami, s úctou se sklání před vědou, ke které se sám, venkovský kantárek, nemohl probojovat. Dobrou družkou v jeho těžké práci, prostou a oddanou je jeho žena Tóna (Slávka Kapalínová). Oba se ujímají nového pomocníka Karla Čermáka (Miloš Chlumský) a hned se starají, aby se u nich cítil „jako doma“. Vrátime-li se k hereckému provedení obou postav — a to je, věřte, těžké, protože si na ně během představení zvyknete jako na postavy skutečné a stěží si uvědomujete, že za tou pravdivostí je velká herecká práce — pak zasluhuje zvláštní zmínky jejich logické jednání na scéně. Každý jejich pohyb, každé slovo je jasně zdůvodněno, bez zbytečných vnějších prostředků. I se sebemenší rekvizitou, zdánlivě nedůležitou, jsou sžiti. Ke každé postavě mají vztah a na každé dění reagují. — Méně už svůj úkol plní Miloš Chlumský jako

Karel Čermák. Je to lyrický měkký chlapec, milý, s pěkným hlasem, kterého dovede také velmi dobře při zpěvu použít. Bohužel, jeho lyrika a chlapectví jsou vůbec nejsilnější notou tohoto hereckého výkonu, méně se tu ozývá hrdost a mužný stesk; je to spíše takový chlapec-panenka. Dvojici s ním tvoří Albinka Podzimková, farářova neteř (Eva Kromholcová). Herečka je dosud nezkušená a také její práce na roli je ještě povrchní. Má velmi pěkný zjev i půvabný pohyb, ale mylně se soustředila na vytvoření roztomilé naivky na úkor postavy, která je prostým, líbezným děvčetem s čistým srdcem; rozhodně to nesmí být „slečinka“ — a tou nakonec postava v hereckém projevu byla, včetně zbytečně napínaného hlasu do nejvyšších poloh. Na této roli musí herečka ještě dlouho pracovat především s vědomím svého úkolu v ději a vztahu k ostatním postavám. Miroslav Vaněk vytěžil z role faráře Stehlíka hřejivý vztah k lidu, humor, srdečnost i spravedlivý hněv (ve scéně, kdy jej Podziměk uráží nadutostí a nepochopením čisté lásky mladých lidí). Vejměnkáře Roubala hrál mladý herec Ladislav Rieger; bohužel si k charakteristice postavy pomáhal nedokonalými vnějšími prostředky, stařeckým třesením a hlasovou fistulkou. Tam, kde jej postava strhávala k prostému a logickému jednání na scéně, byl výkon silný a pravdivý, vytvářený se vzácným smyslem pro humor a čipernost stařečka. Věříme, že se talentovanému herci podaří zbavit se přemíry vnější charakteristiky, která jej často dovádí až na pokraj šarže; musí vidět svůj úkol v logickém jednání postavy a ne ve zřetelném vyjádření všech příznaků stáří. Děda Roubal, jak jej charakterisuje text, je velmi čiperný stařík a zdaleka ještě není nad hrobem. Je zvyklý na slotu horského života a také se jí dovede bránit. Starého zpěváka Škmořila s jeho vášní pro pěvecký part „evandělisty“ zahrál Karel Špaček prostě a pravdivě. Krásný výkon, čistý a pravdivý, zahráný s opravdovým prožitkem, podala Antonie Čejková v malé roli Báry Marynků. Podivně s tímto hlubokým prožitkem kontrastuje „odmluvená“ role pašeráka Marynků (Josef Šafrata), bez pročitání smyslu slov a reakce na návrat oplakávané ženy, o kterou jej mučí strach a výčitky svědomí.

Režie Miroslava Vaňka pozorně vedla herce k vyjádření vlastenecké myšlenky hry a k pravdivému ztvárnění postav. Každé scéně (až na IV. obraz, kdy se mu nepodařilo plně rozehrát komparsy) dovedl dát život a působivou atmosféru. Příkladná byla jeho práce s dětmi ve školní scéně. Děti se na scéně chovaly velmi přirozeně, nepokoušely se „hrát divadlo“, ale velmi prostě a pravdivě prováděly svůj úkol ve hře.

Mnoho kladů má představení souboru Nového divadla v Mělnici. Ceníme si pečlivosti, s jakou mělničtí na hře pracovali, lidovosti a srdečnosti inscenace. Soubor pracoval na hře v létě, tedy v době, kdy většina souborů odpočívá společně s profesionálními divadly. Zkoušelo se pravidelně a stejně obětavě, jako na představení sou-těžním. Mělnický soubor se v tomto představení projevil jako vyspělý, ukázněný kolektiv, který si nevyhledává snadné cíle.

Věříme, že úspěch jejich inscenace „Zapadlých vlastenců“ podnítl i ostatní soubory ke studování této hry, která je repertoárním přínosem nejen pro velký a nadšený ohlas u diváků, ale i jako významný studijní materiál k vytváření realistických postav.

S. Dolanská

ZAMYŠLENÍ NAD PRACÍ LIDOVÝCH AUTORŮ DRAMATIKŮ

VLADIMÍR SEMRÁD

V letošní literární soutěži lidové umělecké tvořivosti jsem pracoval v porotě krajského kola (ÚNV Praha), později pak také v porotě ústředního kola. V obou případech jsem měl na starost oblast divadelních her. Činnost v porotách, jakož i mé dřívější zkušenosti s tvorbou lidových dramatiků mne podnítila k tomu, abych se v tomto článku pokusil alespoň v souhrnu vyjádřit dosavadní poznatky.

Nejdříve stručná bilance úseku dramatických prací letošní soutěže. V oblasti ÚNV Praha se přihlásilo celkem dvanáct dramatiků s třiceti příspěvky. Byly to celovečerní hry, pásma, aktovky, výstupy. Žánrově satiry, veselohry, hry, pohádky pro různý věkový stupeň dětí. Většina prací, vlastně všechny kromě jedné, byla napsána se správným myšlenkovým záměrem a ukazovala dobrou vůli autora reagovat na nejzávažnější otázky naší doby. Téměř všechny práce také prokázaly autorovu větší nebo menší schopnost vyjadřovat se slovem, ba dokonce v mnoha případech už i zkušenost a obratnost vyjadřovat se slovem dramatickým. Avšak žádná z předložených prací nebyla vypracována tak, aby se mohla rovnou hrát. I ty hry, které byly nejlepší a postoupily proto do ústředního kola soutěže, měly takové nedostatky, že bez jejich odstranění by je nebylo možno s dobrým svědomím doporučit k inscenování.

V ústředním kole se sešlo celkem dvacet šest prací dvaadvaceti autorů. Tady už všechny příspěvky měly správný autorský záměr, to jest, jejich hlavní myšlenka byla obecně pravdivá a užitečná, a také její realizace v dramatickém textu byla vesměs i talentovanější i zkušenější. Proto ty hry, které porota uznala za jednotlivých kategoriích za nejlepší, jsou už práce, které možno považovat buď přímo tak jak jsou, nebo jen s korekturami víceméně technického rázu (škrty, drobné opravy či úpravy atd.).

Jak řečeno, všechny práce obou kol (kromě jedné) měly správnou a potřebnou myšlenku. Svízel však vznikla hned v tom, jaké prostředí si autor zvolil, aby tuto myšlenku dramaticky vyjádřil. Je zajímavé, že celá třetina prací, zaslanych do krajské soutěže, se obírala prostředím ať už časově nebo prostorově vzdáleným, které autoři osobně neznají a obvykle ani znát nemohou. To jest: západní Německo, Berlín, Maroko, Vietnam, USA, třicátá léta minulého věku atd.

Aby byl rozuměno: nejde tu jen o pravdivé vykreslení prostředí příběhu; malá osobní znalost či dokonce vůbec neznalost prostředí znamená současně i malou znalost lidí v onom prostředí či čase žijících, což potom nutně poškozuje jejich pravdivé zpodobení v dramatických postavách. — Teď mi určitě mnohý čtenář namítne: „To by tedy znamenalo, že nelze psát historické hry!“ — Nic takového ovšem netvrdím. Ale je jisté, že chci-li napsat dobrou historickou hru (nebo hru třeba o USA, ač jsem tam nikdy nebyl), musím nutně nahradit nedostatek osobních poznatků co možná nejširším a nejhlubším studiem materiálů všeho druhu. Toto studium má své výhody, neboť údaje jsou už svým způsobem uspořádané a vyhodnocené. Má však také jednu obrovskou nevýhodu, že jsem totiž odkázán pouze na to, co zažil, viděl, zkoumal a vyhodnotil svými očima, pro svou práci kdosi druhý. Já jako autor tedy nezkoumám život, nehodnotím jej sám svými vlastními zkušenostmi, nýbrž zkoumám a vyhodnocuji už výsledky tohoto procesu. Proto psát literární dílo z doby či prostředí, které jsou autorovu životu vzdáleny, je mnohem obtížnější a složitější, vyžaduje nejen obšírné přípravy, nýbrž i podstatně větších zkušeností jak životních, tak uměleckých. Pro začínajícího autora, který svádí urputný zápas o to, aby se vůbec nějak literárně vyjádřil, jemuž chybí prozatím praktická znalost literárního řemesla, je to pak cesta, která nemůže vést k dobrým výsledkům. K tomu třeba ještě přičísti, že většina začínajících autorů nemá ani dostatečný přehled o možnostech získat potřebný studijní materiál, ani s ním neumí zacházet a konečně nemá

obvykle ani dost času, aby mohla takovou důkladnou přípravu učinit.

V soutěži bylo na příklad několik her, které minily ukázat myšlenku boje za mír na příbězích z dnešní Ameriky. Neuspěly však, protože příběh byl málo pravdivý, prostředí i postavy málo realisticky vykresleny. Ale naskytá se tu druhá otázka: copak u nás se za mír nebojuje? A není tento boj snad u nás dosti dramatický, nedochází v něm také k silným konfliktům, i když popochopitelně jiného druhu?

Zdá se však, že autoři soutěžních příspěvků, jež mám na mysli, okolo sebe tuto dramaticčnost nevidí a spatřují ji pouze v kapitalistickém světě, kde ovšem má jistě exotičtější a dobrodružnější formy (FBI, CIA, Kluksklan, revolvery, bomby, whisky a soda atd.). To je ale docela zcestné vidění problémů a života vůbec. Tito autoři by si měli uvědomit, že ten, kdo neporozuměl životu okolo sebe, kdo nepostihl v našem životě ona obrovská dramata, jež se tu denně odehrávají, nemůže ani za groš porozumět životu, který zná jen z dokumentů, nemůže postihnout podstatu tmavých dramatických situací. A nemůže tedy napsat jakékoli dobré, to jest realistické literární dílo.

Ale je tu ještě další problém: tito autoři projeví ve svých pracích tak krajní neznalost těch nejnotoričtějších známých faktů, že to ukazuje, jak malou měli vůli a touhu důkladně prozkoumat třeba jen z dosažitelných dokumentů život, o němž psali. Spokojili se jen s povrchní znalostí vnějších znaků života. Spoléhali jen na své nadání a fantasií. Ovšem, umělec bez fantasie pracovat nemůže. Ale tato umělecká fantasie se musí vždycky sytit jen a jen hlubokou a konkrétní znalostí skutečnosti, jejich zákonů a vnitřních souvislostí. Ničím jiným. Jinak je to cucání z prstu, které každý snadno prohlédne, je to mystifikace čtenářů, podvod a nepravda. A čtenář si nad takovým dílem řekne o autorovi: „Vida, jak si Pepíček Nohejlů představuje Ameriku.“

Tato malá vůle obeznámit se co nejdůkladněji s látkou se však projevila zásadně. To znamená i u těch prací, které čerpají z prostředí domácího. Na příklad: v pohádce o mandelince bramborové tvrdí autor, že bramborovou nať ničí nejvíce brouk, zatím co je obecně známo, že největší škody způsobuje jeho larva. Nebo ve hře o boji proti diversantům nám autor vážně tvrdí, že je maličkostí, aby naše hranice přešli za letního odpoledne tři po zuby ozbrojení narušitelé, aniž by si jich kdo všiml. V téže hře bývalý kulak, který se má s diversanty setkat, nabízí lehkomyšlně dětem dosídlenců, aby si je naklonil, čokoládu v americkém balení, čímž ovšem nutně musí i u dětí vzbudit podezření. Atd.

V souvislosti s těmito otázkami je třeba zmínit se ještě o jedné věci. Podle mého mínění se posílání lidových autorů poněkud liší od posílání autorů-profesionálů. Hlavní smysl literární práce lidového autora spočívá, jak myslím, v tom, aby reagoval slovesným dílem na ty události, které vznikají v jeho bezprostřední blízkosti a přímo zasahují do jeho života. Tak to konečně lidové umění dělalo a dělá odjakživa. A je skutečně až nepochopitelné, proč dejme tomu horník píše hru o lékařích, úředník o pohraniční strážní a učitel se zase pokouší umělecky zobrazit život v továrně, když by mohli s menší námahou a většími předpoklady psát o problémech vlastního pracovního života. Vezměte proti tomu kteroukoli lidovou píseň. Co je jejím themelem? Nikdy nic jiného než to, co její anonymní autor, či vlastně autoři, sami zažili a k čemu pociťovali bezprostřední nutnost se vyslovit. Opravdoví lidoví autoři nepotřebovali nikdy sahat k látkám jim vzdáleným, ať už časově nebo prostorově. Jejich umělecké nadání bylo tak úzce spjato s životem, který žili, že v něm nacházeli dostatek inspirace, námětů i problémů. A právě proto, že psali, zpívali o tom, co tak dobře a nejlíp znali, mohlo se jim podařit vystihnout pravdu a dát jí neopakovatelný a dokonalý umělecký tvar. Tento poznatek neplatí jen pro poesii

či písňovou tvorbu. Platí zásadně a obecně. Tedy i pro tvorbu dramatickou.

Kdybychom tedy chtěli zobecnit, platí zásadně, že autor si má vybírat ke své práci vždy jen takovou látku, kterou velmi dobře zná, ať už z vlastních životních zkušeností nebo z důkladného studia dokumentů. Dále, že autor se musí ke každé práci pořádně připravit, nespolehat nikdy na to, co už ví, ale znovu a důkladně si vyšetřit do nejmenších podrobností všechno, co se lze o úseku života, který zpracovává, dovědět. A konečně, že autor má psát jen o těch problémech, kterými sám žije, které ve svém vlastním životě nemůže bez řešení přejít.

V soutěži jsme se setkali také s tím, že autor se zúčastnil pěti, šesti, ba i více příspěvků. Charakteristické pro tyto autory je to, že mají dobré nápady i určitou dramatickou obratnost, ale že jejich práce nejsou ani dost promyšleny, ani formálně vypracovány. Všechno je spíše jen nahozeno. Tito vesměs nadaní autoři si patrně neuvědomují, že umění nesnáší ani spěchu, ani povrchnosti a ledabylosti. Že nestačí jen dobře zvolené thema, zajímavá dramatická situace, nýbrž že je třeba tohle všechno pak svědomitě promyšlet; poctivě a houževnatě zápasit se slovním materiálem o co nejdokonalější tvar. Improvisace, lehký a rychlý způsob tvoření, spoléhání na vrozené nadání je nejistější cestou k ustrnutí a k záhubě i toho největšího talentu. Je ovšem jistou věcí, že cvičení dělá umění a že tedy začínající autor by měl hodně psát. Jen tak může zvládnout slovo a naučit se technice dramatického řemesla. Ale psát hodně neznamená psát mnoho. Hodně psát znamená vytrvale a mnoha způsoby se pokoušet o vyřešení myšleného, různými cestami usilovat o zmocnění se daného úkolu. Nemyslím tedy, že by bylo nutné, aby se autor ve své práci omezoval, když má chuť zpracovat to či ono thema. Ale myslím, že nápad a jeho první hození na papír ve chvíli inspirace nelze v žádném případě pokládat už za hotové dílo. To je vždycky jen polotovar, který pak nutno postupně a pečlivě opracovávat.

Autoři si tedy musí uvědomit, že je krajně nezdravé i lehkomyšlné publikovat všechno, co napíše, zveřejňovat práce, které jsou prozatím teprve prvním náčrtem. Zvláště pak ti, kteří se pokoušejí o drama, by měli vědět, že divadelní hra je nejtěžším literárním útvarcem. Neboť kromě jiného je tu třeba, aby celý vnitřní i zevní život lidí byl vyjádřen pouze jejich přímou řečí — dialogem či monologem. Dramatik nemá možnost pracovat s popisem, líčením, úvahou; nemůže kdekoli zastavit děj a vyprávěním sdělit divákovi, co všechno se té chvíle odehrává v nitru postav. Dramatik musí umět nastrojit logické situace, v nichž postava svým jednáním, to jest především přímou řečí, vysloví pro diváka všechno, co autor potřeboval povědět.

Je přirozené, že v pracích začínajících autorů se vyskytovalo mnoho chyb technického rázu. Tak třeba autor zavede do hry motiv, ale v průběhu hry na něj zapomene a neuzavře ho. Na příklad: na začátku jedné hry věnoval autor mnoho místa osudu třicetiletého sedláka, který si právě bere z vypočítavosti šedesátiletou výměnkářku. Po několika stránkách však se tento problém rozplyne, neboť hra de facto zpracovává selskou rebelii. A tak se člověk ptá, proč se měl ze začátku tak důkladně zabývat příběhem oněch dvou postav, když ve vztahu k hlavnímu ději nemají téměř žádnou souvislost. Jindy zase není motiv dosti připraven. Na příklad: v poslední třetině hry se setkají dvě postavy, které nezávisle na sobě procházejí dějem. Universitní profesor a starý havíř. O tom i o onom nám autor z jejich minulosti řekne velmi málo. Nikoho by nikdy nenapadlo, že ti dva se mohou znát — kromě jiného také proto, že profesor žije v Praze a havíř v Ostravě. Leč při jejich setkání vyjde najevo, že se vlastně znají už dobrých dvacet let, ne-li víc, neboť nynější profesor se tehdy zúčastnil v Ostravě demonstračního průvodu horníků. Jistě, taková věc se v životě mohla stát. Mínil-li však autor ve hře něco podobného způsobit a potřebuje-li to bezpodmínečně, pak nám musí už dávno před scénou setkání jakýmukoli způsobem povědět o profesorovi alespoň to, že už za první republiky stál na levém křídle. Nebo že nějaký čas

působil v Ostravě. Atd. Jestliže tak neučiní, je shledání těchto dvou lidí tak odlišných povolání, zájmů i třídní příslušnosti značně nevěrojatné.

Někteří autoři zase zapomínají na zásadu, že každé drama musí mít jeden ústřední konflikt. Napíší hru, která sice oplývá drobnými srážkami, ale pátěr dramatu, veliký, hlavní konflikt, chybí. Jindy zase vidíme, že autor si nepromyslel stavbu a nerespektuje oněch klasických pět fází (exposice, kolise, krise, peripetie, katastrofa), bez nichž se žádná hra neobejde. Práce je pak jako řeka, která plyne pořád dál. Mohlo by se k ní bezvšeho přidat ještě několik dalších aktů či obrazů, aniž by se co změnilo. Prostě, hra nemá začátek, vrchol a konec.

A když je už řeč o konci. Každý obraz nebo dějství musí být dramaticky účinně uzavřen. Divadelní hantýrkou se tomu říká „aktšlus“. Jako za slovy ve větě píšeme tečku, vykřičník, otazník, nebo tři tečky, tak za jednotlivými výstupy dějství musí následovat výstup závěrečný, který akt dějově, myšlenkově i umělecky uzavírá. Přitom však je současně náznakem, přípravou toho, co nastane v aktu či obraze následujícím. Tento „mústek“ nemusí ovšem být vystaven vždy jen na bezprostředních a vnějších souvislostech, nýbrž právě tak na vnitřních.

Zvláštní kapitolou je jazyk her. I když je pravda, že u lidového autora musíme především cenit míru nadání, sílu a pravdu myšlenky díla a věrojatnost podání, přece jen zaráží, jak někteří autoři přímo očividně podceňují znalost zákonů mateřské řeči, píšou velmi ledabyle, dopouštějí se hrubých chyb nejen gramatických (to by nebylo ještě to nejhorší), nýbrž jazykových, stylisačních. A přece musíme předpokládat i trvat na tom, aby člověk, který se míní stát autorem (nezáleží věru na tom, zda lidovým či profesionálním), měl úctu a lásku ke svému neivlastnějšímu materiálu, to jest k jazyku. Mít úctu a lásku k jazyku znamená mluvit a psát krásnou, ušlechtilou češtinou, větami srozumitelnými a nekroucenými, slovy vhodně volenými, řečí melodickou i rytmickou, bez kazimluvů, bez jazykových zpotvoření, germanismů, rusismů, romanismů, bez frází. Mít úctu a lásku k naší mateřštině znamená učit se jí. Kde a jak? Četbou děl našich největších mistrů slova: Tvla, Jiráska. Nerudy, Němcové. Majerové. Neumanna, Fučíka, Vančury, Nezvala, Seiferta a dalších. Je však, žel, i dosti těch, kteří si s jazykem nedělají vůbec starosti. Taký proč? „Vždyť česky umím od malička, je to má rodná řeč!“ — Herci také dovedou mluvit a chodit od dětství. A přece se pro své umění musí pilně a soustavně učit zásadám mluvy a pohybu. Pro umělce není řeč jen prostředkem sdělovacím a dorozumívacím, nýbrž také emocionálním, uměleckým. Řeč je autorovi základním a nejdůležitějším výrazovým materiálem. Proto jej musí ovládnout.

Umělecké dílo splňuje své poslání jen tehdy, když je vytvořeno tak, aby je obecnost mohlo vnímat, to jest, když má srozumitelnou a přístupnou nejen myšlenku, nýbrž i formu. V soutěži se objevilo mnoho her pro děti a mládež, tedy pro zvláštní druh publika. Někteří autoři takových her však zřejmě svého dětského diváka buď neznají, nebo si jej málo váží, či dokonce si vůbec neuvědomili, že jejich práce není určena pro jejich osobní potěšení, slávu či honorář, nýbrž pro potěšení a poučení dětí. Jinak by nemohli právě pro dětské publikum psát tak ledabyle, používat v textu slov málo známých, mluvit o problémech nejasně a nesrozumitelně. Autor si při své práci musí bez přestání uvědomovat, pro koho píše. Nestačí tedy znát jen látku a problémy hry, ani nestačí ovládat literární techniku. Je právě tak třeba znát i toho, iemuž je má práce určena. A podle toho také přizpůsobovat formu díla.

Výsledky letošní soutěže v oblasti dramatické tvorby však vcelku nejsou právě nejhorší, souzeno podle úrovně oceněných prací. Přitom ještě musíme vzít v úvahu, že lidových autorů-dramatiků je ve skutečnosti mnohem, mnohem víc a že zdaleka ne všichni se soutěže zúčastnili. Proč? Kromě jiného jistě také proto, že o ní nevěděli. Bude tedy v příštím roce záležet hlavně na osvětových pracovnících okresů a krajů, aby vyvinuli při náboru do úseku literatury větší iniciativu a agilitu.

JÁN CHALÚPKA A POČÁTKY SLOVENSKÉHO DRAMATU

Podmínky pro rozvoj světské dramatické tvorby na Slovensku se spojují s nástupem mladé průbojné buržoasie. První pokusy o odpoutání od vzorů náboženské dramatiky jsou zaznamenány začátkem XIX. století, kdy Juraj Palkovič vydal v Bratislavě „slovenskou komedii k zasnání se pro pána i sedláka“, pod názvem „Dva buchy i tri šuchy“; po deseti letech vyšlo druhé „napravené vydání“ (uveřejněné v Literárno-historickom sborníku Matice Slovenskej v r. 1945—46, II—III, 168).

Juraj Palkovič (1796—1850), profesor jazyka a literatury československé na bratislavském evangelickém lyceu, byl typickým představitelem první fáze osvícenské literatury. Ve své frašce obrací pozornost inteligence k lidu, k jeho řeči a myšlenkovému světu.

K organizovanému nástupu ochotnického divadla, tedy k projevu kulturního života, dochází na Slovensku koncem první třetiny XIX. století. Mezi prvními projevy slovenských ochotníků je jejich činnost v Liptovském sv. Mikuláši, kterou vedl Gašpar Fejérpataky-Belopotocký. Současně se rozvíjí i původní dramatická tvorba, začínající prvním klasikem slovenského dramatu Jánem Chalúpkou (premiéra jeho Kocúrkova byla v Lipt. sv. Mikuláši r. 1830).

Ochotnické divadlo sehrálo v našem národním obrození a v boji proti národnostnímu útlaku velmi významnou roli. Ochotnické kroužky, divadelní spolky v XIX. století, byly velmi závažnými činiteli kulturně a národně výchovnými.

První polovina XIX. století (zejména třicátá a čtyřicátá léta) je dobou slovenského národního obrození, v které mladá slovenská buržoasie začíná formovat svůj politický program. Společenské a hospodářské poměry byly u nás, pravda, specifické. Slovensko v této době je zaostalou zemí s málo vyvinutým průmyslem. Zaostávání Slovenska v oblasti ekonomického vývoje bylo výsledkem

VERONIKA SCHELLINGOVÁ

koloniální politiky Vídně. V bývalém Uhersku zanechala v první polovině XIX. století mnoho takových průmyslových podniků, které pocházely ještě z předcházejícího století. Příčinou tohoto úpadku slovenských manufaktur byla politika vídeňského dvora, která usilovala o to, vytvořit z Uherska zemědělskou zemi a ze západních částí monarchie zemi s vyspělým obchodem a průmyslem. Sledující tuto politiku, všemožně omezovala podnikání na Slovensku, zejména celní politikou. Takto měla zůstat zaostalá východní část rakousko-uherské monarchie a s ní i Slovensko ve stavu koloniální závislosti.

Slovenští podnikatelé byli většinou drobní řemeslníci, mlynáři, obchodníci. Výroba se pomalu vymaňuje z cechovních pout. Řemeslníci a obchodníci jsou většinou zároveň i prvovýrobci, rolníci, vinaři a pod.; jejich rozhled je omezený i zájmy většinou omezené na úzký okruh; slovenské měšťáctvo jen těžko nabývá národního sebevědomí.

V revolučních letech 1831 a potom 1848 revolučnost slovenského měšťáctva otupuje strach před sociální revolucí, ke které se hlásí jen část slovenské inteligence v čele s Jankem Králem. Slabost slovenského měšťáctva a strach před sociální revolucí činí je váhavým a nerozhodným, náchylným částečně k maďarisaci. Mezitím široké masy rolnictva žijí v nevýslovné bídě; zintenzivnění zemědělské výroby na velkostatecích a snižování cen zemědělských výrobků rozšiřuje řadu rolnického proletariátu a přivádí celou řadu rolníků na mizinu.

Obrazem společenských poměrů na Slovensku a zejména jejich kritikou se zabývá dílo Jána Chalúvky.

Dílo Jána Chalúvky sehrálo vý-

znamnou úlohu v procesu našeho národního obrození. Burcovalo národně i třídně, uvědomovalo obyvatelstvo slovenských městeček a připravilo cestu k národně revolučním ideálům štúrovské generace.

Ján Chalúпка, narozený v Horní Mičině 28. října 1791, je Kollárovým i Šafaříkovým vrstevníkem. Po vysokoškolských theologických, pedagogických a filosofických studiích v Jeně byl profesorem v Kežmaňu, pak evang. farářem v Brezně nad Hronem, kde setrval až do konce života; zastával delší čas i úřad superintendanta. Z Chalúpkova díla má největší společenský význam tříaktová veselohra Kocúrkovo (1830). Mezi další dramatická díla patří pětiaktová veselohra Všetko naopak (1832), tříaktová fraška Trasorítka (1833), tříaktová fraška Staruš plesnivec (1837), jejíž námět zpracoval maďarsky r. 1835 pod názvem A vén szerelmes vagy a Torházi negy völegeny, a dvouaktová fraška Trinásta hodina (1833). Chalúpkovy hry psané po revoluci nemají ten společenský a umělecký dosah jako hry předrevoluční — ať je to hra z revolučních událostí let 1848—49 nebo jednoaktová fraška Huk a Fuk (1862) nebo veselohra o třech dějstvích Juvelír. Jeho hry vyšly v souborném vydání (1871—75).

Výrazným svědectvím velkého dosahu jeho Kocúrkova je obsáhlý referát o představení v Modre r. 1846: „...kde Kocúrkovo na divadlo přicházda, tam ono zo skutočného života odchádza, aspoň sa na odchod strojí. — Hra vypadla nad všetko očakávanie podarenejšie. Pána Tesnošila nám priateľ náš J. Herštejn tak predstavil, že nič nechybelo, len o dačo viacej zasmolené ruky. Keď sa predstavoval výstup s Madlenou — v ktorej osobe panna Zuzana Dubovská hrala — a s Honzíkom (J. Koléni), nebolo smiechu a tleskaniu konca kraja. O Honzíkoví sa naposkol hovorilo, že by ho lepšie nikto predstaviť nemohol. Madlena by mohla reči svojej viacej bystrosťou a výrazu dodať a jej dcéruska Anička, ktorú nám panna Jankovičová, čo sa hlavnej veci týka, trefne predstavovala, mala, myslím, častejšie posunkovať a menej sa keď nehovorila na poslucháčov usmievať. O ich susedke priateľke Vojteške (panna Agnes Hrdinová) len to poznamenám, že daktorí istí chceli, že je na divadle vychovaná. Čo sa obleku týka, ten bol napospol primeraný, ale pri herečkách tuším predsa vybranejší. Pred pánom z Chudobíc (J. Reinhardt) by som azda i dnes, keby som ho stretnul, klobúk s najnižšou poníženosťou strhnul, taký hrdý bol ten pán. Nie menej rešpektu zasluhoval jeho bosý a dolománom od pradedá zdedeným ozdobený synáčik Atilla



„Ženský zákon“ v provedení souboru OB sv. Jur: Malecký (L. Korček), Mara (A. Macháčková) a Dora (M. Kyselicová)



Matušítkové „Kristina“ v provedení souboru ZK Pal-Magneton Kroměříž. Na snímku Anička (V. Hůlková) a Turanec (J. Gross)

(G. Holubi), lebo sa z celého jeho držania a k schopnosti k maďarskej reči zavierať dalo, že sa z neho svojho otca hodný syn vychová. Žiakom Vojtechovi a Škovránkovi (Alex. Doležal a L. Dohnáni) a zbojným Rajnochovi, Garazdovi a Krahulcovi (J. Tesák, J. Esterák a Š. Erdělski) svedectvo podareného vyvedenia dávali smiech poslucháčov a tleskanie, hlučné volanie „bravo“ a „sláva im“. — ... Pri výstupe týchto dvoch so Slobodom (Š. Reinhardt) začalo veľact: obecnstvo, zvlášte ale panie, akosi veľmi zabúdať na smiech, ktorým sprevádzali výstupy p. Tesnošila a jeho slávnej rodiny. Kostolníkovi (J. Petráš) doktorí zajakavosť za zlú mali; druhí ale mysleli, že by bez tejto slabosti znamenité vyvedenie úlohy bolo nepodarenéjšie bývalo“ ... (Ž. Orol Tatránski 1846, 262. Podč. A. N. V knihe Alexandra Noskoviča, Ján Chalúпка, tvorca slovenskej veselohry.)

Z tohoto citátu je zřejmé, jak Chalúpkovo Kocúrkovo zaujalo své současníky. Výsměch, tuto nejúčinnější zbraň proti maloměstské tuposti, filistrovství a snobskému odnárodnování, rozvíjí Chalúпка v prostém ději: Zápečnické městečko Kocúrkovo je před volbou nového starosty. Švec Tesnošil se svou ženou Madlenou mají ve své omezenosti jedinou touhu: provdat dceru Aničku za kantora a tak se společensky povznést. Na kantora jsou dva kandidáti, kocúrkovský rodák Vojtech a Svoboda z Turčanské stolice. Svoboda, podporovaný panem z Chudobice, místo dostane. Zklamaný je Tesnošil, protože jeho plány jsou zmařeny, když nový kantor dává přednost Ludmile, dceři vlastence kantora — Kórky. Právě tak i pan z Chudobice nenašel v Svobodovi podporovatele svých odnárodnovacích snah. Tak ve hře vítězí lidská a mravní převaha mladého slovenského vzdělance nad rozkladem feudálního světa.

Do tohoto dějového rámce vkládá Chalúпка hluboký obraz společenské problematiky v první třetině XIX. století, nutnost osvobodit se od filistrovství a poklonkování cizímu. Předmětem ostří jeho výsměchu jsou negativní projevy opičení po feudálech u drobného slovenského měšťáctva, které nutně musí zlomit konservativnost a zbavit se zápečnictví, chce-li jít ve svém vývoji dál. Vzor vlastence chce zachytit v kantorovi Svobodovi. Scéna, ve které se střetávají slovenští studenti se zbojníky je dokladem Chalúpkova vztahu k lidu jako k nositeli a uchovateli toho nejlepšího, co národ vytvoří.

Chalúпка svou hrou nebičuje jen zápečnictví kocúrkovských občanů. „Podľa ich domnenia stojí Kocúrkovo práve v samom prostriedku zeme a niet iného mesta jemu rovnému. — Za živa v Kocúrkove a po smrti v nebi. — A nedávno sa svádzaly v krčme o to krvavé bitky, keď tomu akýsi povesný odporoval vraziac, že tu i tam sa Kocúrkovo nachádza, a že by on mohol niekoľko miest, mestečiek menovať tejto a inej stolici.“

Tak píše Chalúпка k prvnímu vydání své veselohry r. 1830. V jednání Svobody zdůraznil i hrdost člověka, činorodého vlastence. Ideový program této hry odpovídal záměru mladých štúrovců, kteří jej zase dál rozšévali mezi široké masy.

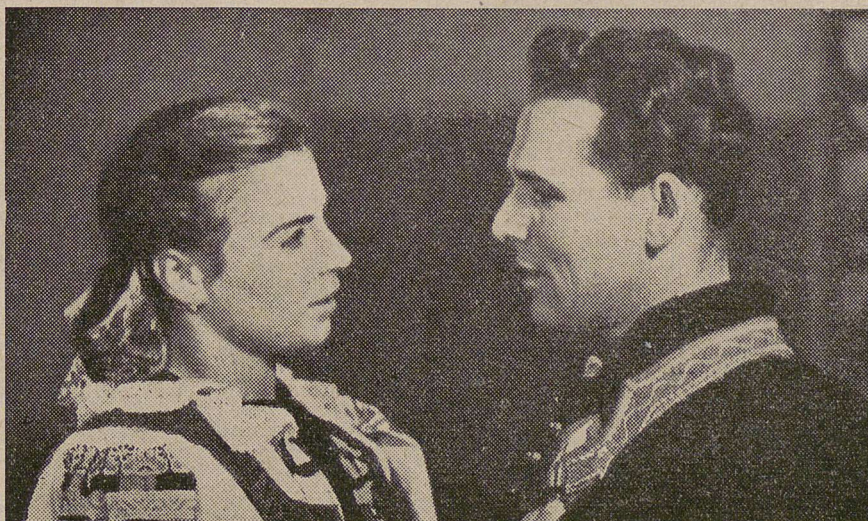
Další Chalúpkova předrevoluční tvorba je taktéž prostoupená kocúrkovskými problémy. Dokresluje v ní do nejmenších podrobností život měšťanských a řemeslnických vrstev.

Nejbezprostředněji na Kocúrkovo navazuje veselohra „Všetko naopak“ (anebo „Tesnošilovic Anička sa žení a Honzík sa vydáva“). I zde ukazuje Chalúпка nejen tesnošilovskou chamtivost a vypočítavost, jako chorobu společnosti, ale i rozvíjí dále kon-

flikt, ke kterému dochází při nesprávné výchově a opičí lásce Tesnošilovy ženy k synovi. Hra je prostoupena úplatkářstvím a intrikami, za nimiž jsou peníze, které jsou ... „viditelným božstvem, přeměnou všech lidských a přirozených vlastností, pravý opak, všeobecnou záměnou a všeobecným převrácením věcí; sbratřují nemožnosti...“ (Marx-Engels, O umění a literatuře, 1951, str. 60.)

Autorovo stanovisko k postavám hry je jasné a výrazné. Problém lehkomyšlného uzavírání manželských svazků v Kocúrkově ho velmi zaujal. Veselohra „Staruš plesnivec“ — řeší také korupci v manželských vztazích. Je to poslední Chalúpkova hra v třicátých letech. Aby se Chalúпка vyhnul „obrázkam“, jak píše v předmluvě k druhému vydání Kocúrkova, totiž, že by se mnozí cítili dotčeni, uvádí v předmluvě k prvnímu vydání „Staruša plesniva“: „Jen aby se opět někdo nedomníval, že jsme ho hle v onom Pomazalovi vyobrazili. Věřte, milí Páni, že Trasofitka, Svrbořitka a ich Bělořitka jsou toliko osoby světa básnického, že ani jedné z nich ani v Porubě nenaleznete, ani v Potkanově, ani v Příhradzaněch ani na Štítnické dolině, anebo v Bečkereku.“

Staruš plesnivec byl po Kocúrkově nejhranější Chalúpkovou hrou. Hra byla vydána v čechisující slovenštině (1837), což je důkazem jeho národnostní tolerance; k tomu přistupuje i fakt, že byla napsána i maďarsky. Ústřední postava sedmdesátiletého malíře Pomazala, i když připomíná molièrovské postavy ze Zdravého nemocného a Lakomce (A. Noskovič, Ján Chalúпка - tvorca Slovenskej veselohry), po prvních krocích se pouští vlastní cestou, podmínovanou zákonitostmi kocúrkovského života.



Anička (K. Dočolomanská) a Miško (J. Unger) z hronovského představení „Ženského zákona“

Ruské realistické drama po Ostrovském zůstává věrně ideálu klasiků první poloviny 19. století, ukázat na scéně člověka v celé jeho povahové složitosti jako plod, ale také jako neivýznamnějšího činitele stávajících společenských řádů. A rozvádí ten ideál do stále větší námětové šíře i do stále hlubší psychologické jemnosti. Tento úsek cesty, který ruské drama nastoupilo po zrušení nevolnictví, vyznačují také pronikavé změny ve smýšlení ruské inteligence, která slovesným uměním, románem nebo dramatem, chtěla působit na vývoj národního života. Vědomí, že prostý pracující lid, který nejvíce trpí společenskými zlořadami, je také nejspíše schopen ty zlořady přemoci, je i nadále pramenem víry a ideové síly pokrokových ruských spisovatelů. Změnila se však, zejména vlivem ruských revolučních demokratů a stále rostoucím vlivem západních pokrokových společenských idejí představa o tom, v čem vlastně hledat tu ozdravující sílu ruského lidu. A ovšem také představa o tom, jak lidu pomoci k uplatnění této síly, k úplnému jeho osvobození.

Tyto snahy se v poslední třetině 19. století projevují vlastně mnohem hojněji a výrazněji v ruském románě než v ruském dramatu. Ideově a umělecky nejvýznamnější divadelní hry tohoto období jsou také práce velkých tehdejších prozaiků, především *Lva Nikolajeviče Tolstého*. Tři Tolstého hry odrážejí oproti jeho románům skrovnější úsek vývoje, kterým prošla ruská společnost a smýšlení ruské inteligence na sklonku 19. století. Dramaticky nejpůsobivější a ideově nejútočnější je z nich dojista „Vláda tmy“. Je to chmurná a krutá obžaloba neblahého dědictví, kterým staletý útlak feudalismu — v Rusku téměř o celé století přeživšího svůj konec v západní Evropě — zatěžuje a mrzačí mravní život někdejších nevolníků ještě dlouho po „osvobození“. Hlavními postavami hry jsou živelná, rozkoší i majetku lačná vesnická krasavice Anisja, její slabomyslná, zvířecky mstivá pastorkyně Akulina, lehkomyšlný svůdce jich obou, čeledín Nikita, zoufale se hroutící pod tíží hříchů, do nichž ve své tupé samolibosti zabředl, a Nikitova matka Matrena, která z omezené vychytralosti, vypěstované dlouholetým uhýbavým zápasem s „pány“, se neštítí ani zločinu, aby svému zhýčkanému synkovi pomohla ke „štěstí“. V ostatních svých hrách se Tolstoj — podobně jako většina ruských spisovatelů, usilujících o postižení mravní krise ruské společnosti na konci století — obrací už spíše k vlastní „panské“ společenské vrstvě. Obírá se především těmi příslušníky ruské inteligence a upadající šlechtě, kteří buď hledají spojení s mohutnější buržoasií nebo se bezmocně mučí svou morální slabostí a propadají mrtvé beznaději. Takové jsou postavy pozdní Tolstého hry „Živá mrtvola“, hlavně její nešťastný hrdina Feđa Protasov. Feđa ztrácí osobní milostné štěstí, klid duše a nakonec i život v marném zápase se stále složitějšími rozpory své společnosti, která sama sebe za živa pohřbívá společenskými předsudky. Tolstoj byl však duch přes všechnu rozpornost své filosofie se svým velkým realistickým uměním příliš silný, aby nezatoužil svůj obraz úpadku ruské šlechty zaměřit i satiricky bojovně. Činí tak v komedii „Není nad vzdělanost“ (Plody osvety), v níž jako by se vracel k posměšné útočnému slohu Gogolovu a Saltykova-Ščedrína, ale s ještě větší realistickou pronikavostí a znalostí nových, daleko složitějších společenských faktů, příznačných pro rozklad šlechtické třídy v době nástupu kapitalismu. Pro nás dnes je tato komedie cenná zvláště ostrým zesměšněním falešné „pokrokovosti“, kterou každá odumírající vykořisťovatelská třída maskuje své zpátečnictví.

Také Anton Pavlovič Čechov si vydobyl přední místo mezi nejlepšími ruskými spisovateli své doby pracemi prozaickými, povídkami a novelami. Jeho pět divadelních her však nepředstavuje, jako u Tolstého, jen okrajový úsek životní tvorby, ale její myšlenkové a umělecké vyvrcholení. Titulní hrdina první Čechovovy hry „Ivanov“ je rodným bratrem Fedi Protasova z Tolstého „Živé mrtvoly“. Jako Protasov je podobnou typického

příslušníka oné čestnější a pokrokovější vrstvy ruské inteligence, která kdysi považovala za své životní poslání usilovat o mravní a rozumové povznesení lidu. A jako Protasov hyne pocitem vlastní bezmoci a zbytečnosti. Protasov však prožívá tragedii člověka z „lepší společnosti“, který v rozporech doby ztratil smysl bytí, jen v úzkém okruhu svého rodinného a milostného života. Ivanov oproti němu je typ společensky příznačnější a lidsky hlubší v tom, že se kdysi opravdu pokoušel o užitečnou práci „mezi lidem“. A jeho nynější ochablost pramení z jasného poznání, že cesta, kterou k tomu cíli nastoupil ve stopách narodníků z doby „reformy“, je v nové politické situaci už nesprávná, ba škodlivá. Jiné, lepší cesty však nezná a nedovede pochopit. Proto se pasivně poddává bolestem svého rodinného života i ne-japným útokům lékaře Lvova, který mu frázovitě otlouká o hlavu jeho někdejší odumřelé ideály — a nakonec z pocitu vlastní zbytečnosti se sám zabíjí.

Ta krásná, horoucí a přitom marná touha čestných příslušníků šlechtické a měšťanské inteligence, být nějak národu a lidské společnosti prospěšným, je hlavním motivem i všech dalších Čechovových her. Chybí a slabosti těchto snů Čechov už nikde neodhaluje ostrým posměskem jako jeho předchůdci, ale hlubokým soucitem a vpravdě básnickou psychologickou jemností. Dovede i ostře zaútočit na sobce, omezené a samolibé darme-jedy mezi nimi, ať už zjevné, primitivně bezohledné, jako Nataša Prozorová ze „Tří sester“ nebo profesor Serebrjakov ze „Strýčka Váni“ — nebo se více méně pokrytecky skrývající za nějaký „talent“, za nějaký lesklý, ruské společnosti v její nejtežší krizi málo užitečný ideálek, jako herečka Arkadina nebo spisovatel Trigorin z „Racka“ — nebo se s dětinskou shovívavostí k sobě samým smiřující s vlastní zbytečností, jako Sorin z „Racka“, Čebutykin ze „Tří sester“ nebo statkářka Raněvská a její bratr Ganěv z „Višňového sadu“. Dovede soucitně a básnicky pronikavě osvětlit i duši všelijakých těch drobných ztroskotanců, které život nějak pokrivil nebo ušlápl, jako Maša Šamrajeva z „Racka“, Solený ze „Tří sester“, Charlotta Ivanovna nebo lokaj Firs z „Višňového sadu“. Nejkrásněji však se projevuje Čechovova láskyplná lidskost, neobyčejná umělecká jasn-ozřivost, moudrost a společenská kritičnost na těch postavách, které — i když ve svém úsilí o zkrásnění a očištění života ztroskotávají jako Ivanov — nikdy už jako on docela nepropadají beznaději, nikdy se docela nevzdávají víry, že jejich touhy aspoň jednou, aspoň u jejich potomků nabaudou čerstvých sil a povedou k činům. Takoví jsou i ti zahořklí, i ti zklamaní a unavení z nich, jako Nina Zarečná z „Racka“, doktor Astrov ze „Strýčka Váni“, Maša, Irena, Veršinin a Tuzenbach ze „Tří sester“, Trofimov nebo Aňa z „Višňového sadu“ — především však nejkrásnější Čechovovi hrdinové, kteří v skromné, obětavé práci aspoň pro své nejbližší hledají — a třeba i za cenu osobního štěstí také nacházejí smysl života. Jsou to titulní hrdina „Strýčka Váni“ a hlavně překrásné ženské a dívčí postavy Čechovových her: Olga ze „Tří sester“, Soňa ze „Strýčka Váni“ a Varja z „Višňového sadu“.

V době na rozhraní století, kolem první revoluce v r. 1905, Čechov už nemohl umělecky vystačit s námětovou a povahokresebnou přímočarostí, která je příznačná třeba pro hry Ostrovského. Pro mnohotvárnost duševních dějů, které zobrazuje, si vytvořil i odpovídající dramatickou formu. Odmítl jasnou, v sobě uzavřenou dramatickou zápletku klasické komedie a nahradil ji širokým, náladovým obrazem, v němž není hlavních a epizodních rolí, v němž všechny postavy prožívají na jevišti svůj úděl stejně prostě a všedně jako v obyčejném životě — a který tak napovídá o složité dobové skutečnosti vždycky mnohem víc, než co se odehrává přímo na jevišti.

V tom na Čechova navazuje ve svém dramatickém díle i Maxim Gorkij. Převzal Čechovovu formu, protože nejlépe odpovídá stále náročnějším požadavkům slovesného realismu i na divadle. Ale obraz života, který touto

formou podává, je už podstatně jiný. Také Gorkij ve svých prvních hrách líčí úpadek a rozklad dosud vládnoucích vrstev ruské společnosti, hlavně buržoasie, zdánlivě dosahující vrcholu své životní síly. A to je právě u Gorkého to nové a podstatné. Proto právě Gorkého obžaloba špatného života ruské společnosti na rozhraní století je na rozdíl od soucinného pohledu Čechovova zase už mnohem útočnější. Gorkij chápe věcněji a pronikavěji než Tolstoj nebo Čechov nově se nahromadivší příčiny společenských rozporů, které oni ve svém díle mohli jen konstatovat, protože přes všechnu svou uměleckou jasnozřivost myšlenkově vycházeli ještě z poměrů před rozhodným nápořem kapitalismu. Proto Gorkij v nových poměrech může a musí znovu sáhnout po zbrani otevřené ideové stranickosti, jakých užíval Ostrovskij a jeho předchůdci. Jen ideologická munice těch zbraní je už nová, socialistická. Proto je Gorkij útočně obrací právě proti buržoasii. A proto také lid, ta dávná, ale jako dlouho nechápaná a špatně poznávaná láska ruských pokrokových spisovatelů, vystupuje v Gorkého hrách po prvé ve své pravé podobě — ne jako ubohá oběť, ale jako skutečná síla, třeba dosud spoutaná. Ve svém druhém dramatu „Na dně“ Gorkij ukazuje tuto sílu právě na těch nejbědnějších, nejkrutěji ponižených představitelích bezprávného lidu. Méně výbušně, ale zato jasněji, uvědoměleji promlouvá tato síla z postavy strojvůdce Nila z první Gorkého hry „Maloměstáci“ a hlavně z dělnických a revolucionářských postav (Sincov, Levšin, Grekov, Rjabcov, Akimov) z nejlepší Gorkého předrevoluční hry „Nepřátelé“. „Maloměstáci“ a „Nepřátelé“ jsou také umělecky nejkonkretnější a ideologicky nejotevřenější v kresbě buržoasního tábora, který je v první hře zobrazen ještě ve své zdánlivě nejméně nebezpečné podobě, jen jako semeniště předsudků a tupé zpátečnické zaslepenosti, v druhé však už v celé své kořistnické dravosti.

Jen v těchto třech ze všech Gorkého předrevolučních her je vykresleno třídní nepřátelství mezi buržoasií a proletariátem s plnou a zjevnou ideologickou útočností. V ostatních Gorkij zobrazuje zas jenom „po čechovovsku“ rozklad měšťanské společnosti, hlavně měšťanské inteligence. Ta inteligence, kterou líčí zejména hry „Letní hosté“, „Děti slunce“ a „Barbaři“ je však už docela jiná než bezmocně roztoužení, demokratickými

ideály minulého století odkojení hrdinové Čechovovi. Je sice stejně rozvrácená, nervosní, znechucená bezcílým životem, zároveň však už také do dna prosáklá měšťáckým kořistnictvím. Je cizí lidu ne už jen svou slabostí, ale otevřeně pohrdavým nepřátelstvím a zbabělým strachem z jeho síly, hnusným sobectvím. Vedle těchto nových, ještě odpornějších příživníků, které zplodil kapitalistický řád, působí drobní venkovští kupci a průmyslníci, zobrazení ve hrách „Zykovovi“ a „Stařík“, bezmála jako jejich kladný protějšek. Antipa Zykov ze hry „Zykovovi“ a Ivan Mastakov z pochmurného, baladického dramatu „Stařík“ vyšli z lidu, majetku se domohli vlastní usilovnou prací a jsou podle svého prostého rozumu přesvědčeni, že ho užívají opravdu k hmotnému povznesení kraje. Přece však nutně doplácují osobním štěstím a rodinným rozvratem na svou čerstvou příslušnost k buržoasii.

Zykov, „nový“ kapitalista, který dosud v sobě cítí sílu prostého muže z lidu a zuřivě odmítá vše, co mu připomíná hroící zkázu měšťácké třídy, je rodným bratrem Vassy Železnovové. Hru „Vassa Železnovová“ Gorkij sice vytvořil také ještě před revolucí, v r. 1910, ale dnes je u nás a v Sovětském svazu hrána jen v nové, od základů přepracované verzi, kterou Gorkij napsal r. 1935. Děj zůstává v r. 1910, ale bojovně třídní stanovisko, s něhož mohl Gorkij bez ohledů na cenzuru promluvit teprve za sovětského státu, se plně projevuje teprve v této nové verzi — v zoufalém Vassině zápasu o záchranu své moci a své rodiny, rozežrané mravním malomocenstvím, proti síle revoluce, představované Vassinou vlastní snachou Rašel. Ostrá, nezastřená ideová bojovnost, která Gorkého v jeho posledních hrách přiměla poněkud obměnit i příznačný „čechovovský“ sloh jeho začátků, je pak také hlavním rysem dramatu „Jegor Bulčov“ a „Dostigajev a ti druzí“, dějově bezprostředně navazujících na sebe. První z nich je — v rámci provinční kupecké rodiny — obrazem chaotického prolínání a bojového šikování třídních sil v únorové revoluci r. 1917, druhá pokračováním těchto dějů za Velké říjnové socialistické revoluce.

Druhá „Vassa Železnovová“, „Jegor Bulčov“ a „Dostigajev“ znamenají vrchol Gorkého dramatické tvorby a zároveň začátek, umělecké východisko nového ruského dramatu socialistického.



Ze slavné mchatovské inscenace Gorkého hry „Na dně“ ve filmovém provedení

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

Mysločovičtí ochotníci (okr. Gottwaldov) sehráli Piskáčkovu operetu „Perly panny Serafínky“ s řadou ještě chyb, ale s překvapivě dobrým komparesem, plným radosti, upřímnosti a nenucenosti.

★

Odbor pro školství a kulturu rady ONV v Litomyšli vypsal literární soutěž „Budujeme socialistickou vesnici“ na divadelní hry, aktovky, pásma, veselá vystoupení s tematikou ze života naší současné vesnice. Podmínky soutěže všem na požádání zaslal litomyšlský ONV.

★

Frant. Dlouhý (Praha-Vinohrady, Lublaňská 6) je majitelem velké sbírky starých textů divadelních her a publikací. Prostřednictvím časopisu se obrací na ochotníky o zprostředkování tohoto dokumentačního materiálu, to jest starých aktovek, scének, sólových výstupů, besedníků, merendářů, starých časopisů atp.

★

„SLOVANSKÉ NEBE“ V DOBROVICÍCH

Účastník krajského kola SLUT, soubor „Dobrovít“ ZK ROH cukrovaru z Dobrovice nezahálel ani v létě. Nastudoval a v srpnu uvedl na scénu Tomanovu hru „Slovanské nebe“. V režii F. Fadrhonyse a K. Manna viděli jsme celkem zdařilé představení, jehož vkusným rámcem byla i závěsová scéna K. Manna. Hra o slovanských bozích, které J. Toman zobrazuje se všemi lidskými starostmi i slabostmi, těžší převážně ze situačních zápletek. Karel Sedloň v hlavní roli Peruna, boha všech bohů, s úspěchem použil svého ma-

jestátního vzhledu, ale bohužel s poněkud menším úspěchem se vyrovnal s požadavky jevištní dikce. Nedostatečná péče mluvenému slovu, to byl znak celého představení. Jednou z výjimek byla D. Štajnerová v roli



M. Zahradková jako Sudička v Tomanově hře „Slovanské nebe“

Mořeny, bohyně smrti. Svým procítěným a čistým hereckým projevem přesvědčovala nás o opravdovosti a odpovědnosti, s jakou přistupovala ke studiu své role. Mladý Čech (A. Hercog) a jeho žena Meduna (L. Syrová) svým přirozeným vystupováním byli dobrými představiteli hlavních rolí. V menších rolích byli úspěšní J. Dubský a K. Ungermann, strážci nebeské brány Krak a Vrak. Kladně nutno též hodnotit snahu

„Dobrovíta“ o rozšíření hereckého kolektivu. I v této hře hrálo několik nových ochotníků. Na př. Alku, služebnou bohů, hrála mladá M. Svárovská. Soubor nyní připravuje v režii A. Hercoga sovětskou hudební veselohru „Kde je ta ulice, kde je ten dům“.

Pavel Veselý, dopisovatel

★

NA BESEDĚ S KARLEM KVĚCHEM

„Kolik je vám vlastně let?“ ptám se Karla Kvěcha, když si sedám u nich v kuchyni ke stolu. „Teprve 82,“ usměje se nejstarší a nejzanícenější divadelní ochotník u nás v Kamenici nad Lipou. Tady se narodil, tady 82 let žil, pracoval (byl pekař) a hrál divadlo. Divadlo bylo v jeho životě to nejmilejší.

„Byl bych se rád stal hercem,“ rozpovídá se Karel Kvěch, „ale rodiče mě pro Boha prosili, to víte, měl jsem být na stáří jejich oporou, bylo mi jich líto, povolil jsem. Ale abych vůbec pustil divadlo z mysli, to jsem přece nedokázal. Aspoň jsem tedy ochotničil. Už na vandru ve Vídni jsem chodil do divadla, jak to jen šlo. A viděl jsem hrát slavného Girardiho, panečku! A což náš Mošna!“, vytahuje z náprsní kapsičky tvrdou, vybledlou fotografii. Mošna v roli Vodníka z Lucerny! A s vlastnoručním podpisem! — „To bylo až v r. 1907. Byl jsem něco obstarávat v Praze. Přišel jsem do vinárny Na můstku a vidím Mošnu. Dech se ve mně zatajil, dodal jsem si kuráže a přistoupil jsem k němu. Když jsem pověděl, co jsem zač, pobídl mě ke stolu. Nu, povídalí jsme si od srdce. Takový veliký herec a nepohrdal veňkovským ochotníkem! O divadle, o rolích se mnou podebatoval jako rovný s rovným. Zlaté srdce povídám!“

Karel Kvěch schová zase drahý obrázek do kapsičky na srdci a vypráví dál: „Já sám jsem prvně hrál v r. 1895, roli sluhy Šípa v aktovce „Maloměstská historie“ od Štecha. To mi bylo 22 let. Hrál jsem několik menších, ale brzy na to větší role. A vždycky starší, charakterní. Víte, pro všechny své role jsem hledal příklad v životě, kolem sebe. Tak ku př. pro Diviška v Jiráskově „Otcí“ jsem našel vzor v jednom našem vzdáleném příbuzném, kterého jsem viděl jako čtrnáctiletý kluk. Po dlouhých letech jsem si ho připamatoval, všechna jeho gesta, způsob mluvy, tak jsem si představoval Diviška a tak jsem ho potom hrál.“

Celá řada jeho velkých, celou bytostí, s chutí, přirozeně a krásně hraných rolí táhne mi hlavou: palič Valenta, Lízal, Vojnar, Divišek, Černý ve Směrech života, Václav Hrobčický z Hrobčic a dlouhá, předlouhá řada jiných, vždyť jich zahrál za své šedesátileté, pilné ochotnické činnosti přes sto padesát! Hrál



„Dobrovít“ ZK cukrovaru v Dobrovinci uvedl Tomanovu hru „Slovanské nebe“. Na snímku Perun (K. Sedloň) a Zlatá bába (M. Zahradková)

nejen s ochotníky, ale zahrál si i několikrát s velkými kočujícími hereckými společnostmi, s Červíčkovými, Grabingerovými a j., které v Kamenici hostovaly.

„Která byla vaše nejmilejší role?“

„Věřte mi — všechny. Když jsem dostal do ruky novou roli, byl jsem nejšťastnějším člověkem na světě. Ale jedna je mi přece jen milejší nad ostatní. Je to výměnkář Petr Dubský v Naších furiantech.“

„Znám já jeden krásný zámek...“, začíná zpívat poněkud trslavým hlasem. Hrál ji několikrát, v různých životních údobích. Naposledy o svém šedesátiletém životním jubileu v Kamenici nad Lipou.

Rodiče ho nechtěli pustit k divadlu, ale sami vlastně první zapustili kořínky herectví v jeho srdci. Oba byli horlivými divadelníky. Dlouho bývaly u Kvěchů v pokoji počáteční divadelní zkoušky. Maminka hrávala už za svobodna v Kardašově Rečici, teprve po svém provdání v Kamenici nad Lipou. Ráda vzpomínala na role ve svých nejoblíbenějších hrách Tylových a ještě ve svých osmdesáti letech přednášela své rodině z paměti dlouhé pasáže ze svých rolí. Tak měl Karel Kvěch předchůdce ve své vlastní rodině. A má v ní i následovníky: dceru Boženu a zetě Ot. Bílka, známého zaníceného soběslavského divadelníka, vnuka Otu Bílka, režijního pracovníka i herce Jihočeského rozhlasu v Čes. Budějovicích a neteř, nadanou herečku Realistického divadla v Praze, Věru Kubánkovou. S radostí nám ukazuje Věřiny fotografie v novinách nebo upozorňuje při setkání: „Zítra hraje Věra (nebo Otík) v rozhlasu.“ A se steskem dodává: „Jak jsou šťastní! Mohou divadlu sloužit celým svým životem. A já jsem nesměl...“

Ale není tomu tak. I on sloužil divadlu a divadlem lidu po celý život. Sloužil svému venkovskému jevišti tak oddaně, horlivě a krásně, že by choť jistě i jeho milovaný Mošna musel jenom pochválit.

Jarmila Hanzálková, dopisovatelka

★

Soubor OB Vilémov (na okrese Litovel) sehrál v Myslechovicích



J. Urbánek z železnobrodského Tyla jako Petr Dubský ze Stroupežnického hry „Naši furianti“

u příležitosti dokončení žňových prací veselohru O. Šafránka „Kudy kam?“, když předtím už uskutečnil zájezd do Laškova.

★

NOVÝ ROK DÁLKOVÉHO ŠKOLENÍ PRO REŽISÉRY

tentokrát základní kurs pro začátečníky. V prvním týdnu měsíce října sešli se po prvé na úvodních seminářích účastníci letošního dálkového školení, aby se seznámili se svým konsultantem, který jim poradil, jak studovat a jak odpovídat na kontrolní otázky.

Novinkou letošního dálkového školení je to, že po zkušenostech z minulého běhu, bude tento kurs daleko více spjat s praxí. Žáci souběžně se studiem lekcí budou připravovat povinné představení se svým souborem. To znamená, že si budou získané teoretické vědomosti prověřovat v praxi. Poslední dvě lekce pomohou studujícím shrnout probranou látku a zejména poradí, jak připravovat závěrečné hodnocení průběhu zkoušek na povinném představení i jeho konečný výsledek. Povinností konsultanta také bude navštívit toto představení a posoudit, nakolik studium pomohlo v denní praxi souborů.

Školení, které je letos určeno především režisérům vesnických souborů, souborů v pohraničí a mladým režisérům zemědělských brigád mládeže, je zpracováno co nejpřístupnější formou, studijní otázky jsou vysvětlovány na příkladech z rozboru Jiráskovy „Lucerny“.

Studijní lekce budou doplněny příručkou „Divadelní soubor na vesnici“, která vyjde v polovině října.

D. Vojtěchová

★

V Plzeňském kraji se už utěšeně rozbíhá nábor souborů pro příští soutěž.

★

Žirovniční ochotníci, kteří se teprve nedávno dali do práce, sehráli v přírodním divadle Bozděchova veselohru „Světa pán v županu“.

★

Budou hrát vodňanští, netoličtí, milenovičtí, bavorovští, čičeničtí, radomiličtí a ještě další ochotníci škváry jako „Jsme si kvit“, „Hurá, máme trojčata“, „Na potoce za mlý-“



„Naši furianti“ v provedení souboru OB v Železném Brodě: Krystýna (L. Krulišová) a Filipek (M. Kopal)

nicí“ atd. — nebo začnou studovat hodnotné hry?

★

Divadlo lidové tvořivosti v Praze zahájilo 6. září kurs pro divadelníky závodních klubů a rudých koutků v Pražském kraji. Kurs má přispět ke zvýšení úrovně divadelních souborů v příští soutěži LUT.

★

Kulturní úderka Domu osvěty z Berouna pomáhala ve žních. Připravila družstevníkům několik velmi pěkných estrádních pořadů, ve kterých m. j. vystupovali recitátoři — vítěz okresní a krajské soutěže LUT a nositelka stříbrné medaile celostátní festivalové soutěže Boh. Dousková a vítěz okresní soutěže s. Pišvejc.

★

V Kutnohorském divadelním létu vystoupil 3. září soubor Domu osvěty „J. K. Tyl“ se Stroupežnického aktovkami „Zvíkovský rarášek“ a „Paní mincmistrová“.

★

Pěkný estrádní program připravil žňovým pracovníkům ve Vyskytné divadelní soubor jejich osvětové besedy.

★

Rudý koutek ONV Moravské Budějovice připravil žňovou estrádu, se kterou pořádal zájezdy po okrese. Stejně dobře si počínala také žňová agitbrigáda souborů Hvězda a Pešta.

VŠEM ČTENÁŘŮM OCHOTNICKÉHO DIVADLA

oznamujeme, že 20. října 1955 zahajuje Poštovní novinová služba přijímání předplatného na náš časopis: do 31. října si mohou časopis předplatit kulturní a hospodářské organizace a po 1. listopadu jednotlivci. Nezapomeňte si včas objednat náš časopis v předplatitelských střediscích na pracovišti nebo na poštovním úřadě ve vašem místě. Předplatné na celý rok 1956 je 36 Kčs (cena jednoho čísla 3 Kčs).

240

Dnešní kapitola jedná o výrobě dekorací. Rozdělme si dekorace na interiérové a exteriérové a věnujme pozornost nejprve té objemnější a výrobně snazší skupině, to jest dekoracím interiérovým.

Než přistoupíme k vlastní výrobě kulisy, je nutno, abychom si něco řekli o výrobním a skladebním modulu dekorací, nebo řekneme-li to srozumitelněji o rozměrech, v jakých tyto dekorace budeme vyrábět. Naprostá většina našich souborů hraje na malých jevištích a jen málo souborů na jevištích středních velikostí. Proto budeme volit rozměry dekorací s tohoto hlediska. Jako základní rozměr všech dekorací doporučujeme rozhodnout se pro rozměr (modul) 100 centimetrů. Skutečné rozměry kulisy budou pak částí nebo násobkem tohoto základního rozměru. Kulisy pro interiérové dekorace děláme tedy většinou 100 cm široké. Pro vytvoření okenních a dveřních špalet, tloušťek zdí, pilířů a plastických výstupků, potřebujeme kulisy užší. Zvolíme si proto, podle možností, některé z těchto šířek: 20 — 25 — 50 a 75 cm. Nemáme-li nouzi pro skladové prostory, vyrobíme si i dekorace širší, 150 — 200 nebo 300 cm široké. V každém případě musí součet nebo násobek zvolených šířek tvořit násobek základní šířky ($5 \times 20 = 100$ cm, $4 \times 25 = 100$ cm, $2 \times 50 = 100$ cm, $75 + 25 = 100$ cm, $2 \times 150 = 300$ cm atd.). Podobným způsobem budeme rozhodovat i o výšce kulisy. Většina obytných prostorů ve skutečnosti má výšku přibližně 300 cm. Zvolíme tedy jako základní výšku 300 cm a vyrobíme si další kulisy vysoké 100, 200, po př. 250 cm. Kulisu 100×100 cm použijeme jako parapet pod oknem, záklenu nad dveřmi, kulisou 100×200 cm velkou můžeme zakrýt dveřní otvor při rychlé simultánní přestavbě. Chceme-li vytvořit velmi nízké a súsněné prostory, můžeme použít kulisy vysoké 250 cm. Pro různé sály, panská obydlí a pod. s výškou 300 cm nevystačíme. Máme-li dost vysoké jeviště, můžeme z kulisy již uvedených rozměrů sestavit stěny 400 cm vysoké tak, že kulisu 100×300 položíme na ležato (dřevěné nebo mramorové obložení) nad ní sestavíme stěnu z kulisy 3 m vysokých. Máme-li dostatečné možnosti, vyrobíme si přímo kulisy o výšce 400—450 cm. Okna a dveře volíme takových rozměrů, aby nám souhlasily s rozměry této kulisové stavebnice; pohovoříme si o nich při pojednání o jejich výrobě. Základní rozměr 100 cm má řadu předností, jak uvidíme později. Dekorace těchto rozměrů budou nám navazovat na systém praktikáblů, jsou lehce přenosné a při důsledném zavedení rozměrového modulu nám dávají velké možnosti při sestavování nejrozmanitějších prostorů.

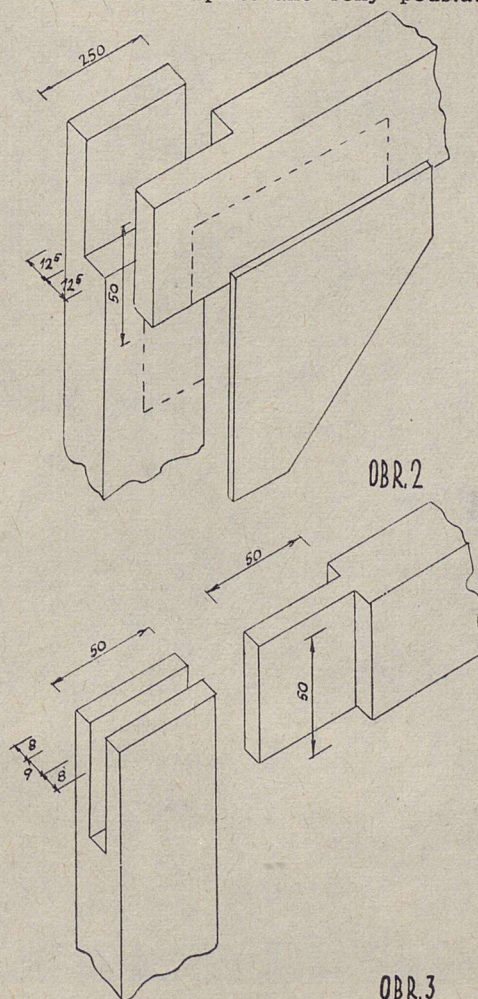
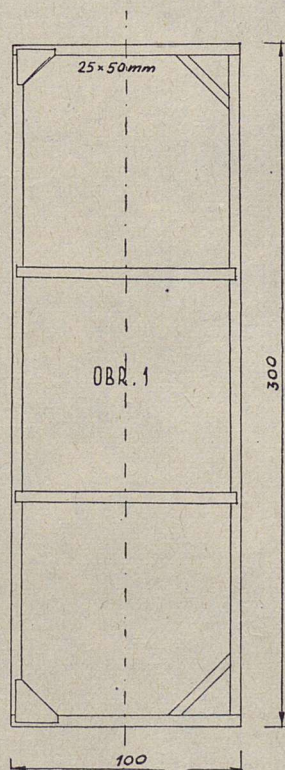
Základní, nejběžnější a výrobně nejsnazší dekorací je tedy kulisa obdélníkového tvaru, rozměrů $100 \times$



Scéna z II. jednání hry A. Jiráskova Pan Johanes, provedené ZK MAJ Hronov na XXV. Jiráskově Hronovu. Výtvarníci V. Habr a J. Lamka

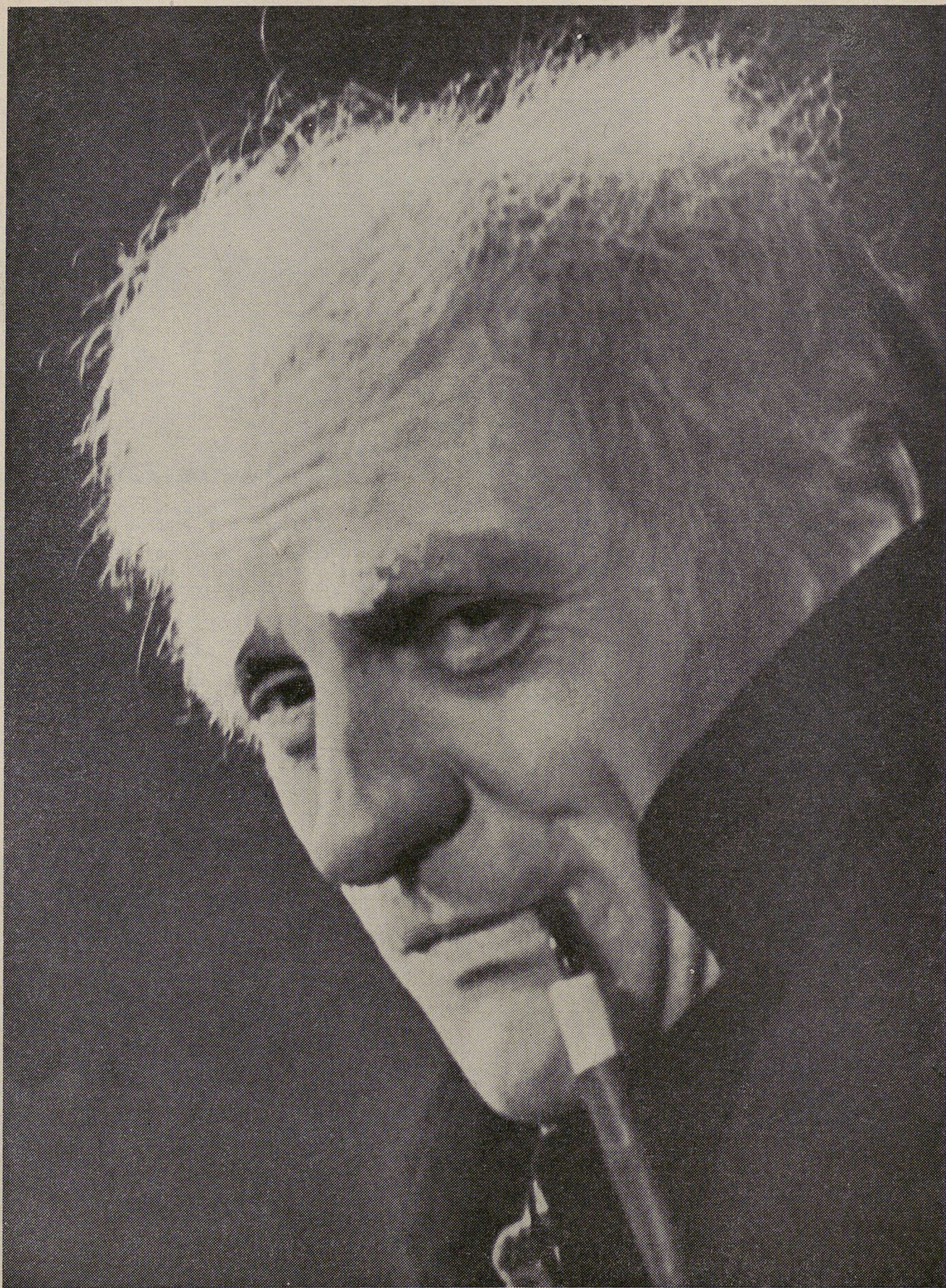
$\times 300$ cm, ze které sestavujeme hladké stěny místností všeho druhu. Rám pro tuto kulisu vyrobíme z latí

čepováním (obr. 3). Překlátování rohů nám postačí pro kulisy krátkodobé. Překlátované rohy podstatně



pokud možno hoblovaných 25×50 mm s dvěma příčnými výztužemi (obr. 1). Rohy rámu spojíme jednoduchým překlátováním (obr. 2) nebo

zpevníme, použijeme-li pro zavětrování rámu trojúhelníkové kusy překližky, pevně k rámu přišroubované. Celý spoj klízíme. (Pokračování)



**PRAKTICKÝ KURS LÍČENÍ
RUDOLFA KURELA**

Hra: K. V. Rais, Zapadlí vlastenci (dramatisace D. Rybínové a F. Horáka). Postava: starý Roubal. Realistické divadlo Zd. Nejedlého v Praze. Herec: Josef Koza. Snímek: K. Minc. Popis masky je na poslední straně časopisu