

OCHOTNICKÉ DIVADLO



JULIUS FUČÍK

NÁŠ AUTOR Pavel Kohout

Nechápeš, bratře, že vojenské řády nemění ani špetku na tom, co bylo vždycky pro komunisty nejsvětější: vychovávat lidi. Otvírat jim cesty do života. Co vlastně víš o lidech? Jaké mají vlasy, hodnost, kádrové posudky — a někdy ani to ne. Děláš o nich závěry podle toho, jak dávají hlášení nebo jak přibijou nástěnku. A že mají pod uniformou srdce — to už je pro tebe jenom fyziologický fakt. Opičky! A koho to srdce miluje a koho nenávidí — to už nevíš vůbec. Tak.

(Plukovník Sova v 5. obraze „Záříjových nocí“)

Pavla Kohouta vám dlouze představovat nemusíme. Má už své zvukné jméno zvláště u mladých čtenářů, kteří si jej jako básníka zamilovali ve sbírkách „Verše a písně“ a „Čas lásky a boje“. Je mu 28 let (narodil se v Praze 20. července 1928) a jeho umělecká činnost začíná už v útlém mládí — je jedním z talentovaných členů Dismanova souboru. Ve svých 22 letech se stává šéfredaktorem Dikobrazu a uznávaným satirikem. V roce 1950 překládá Gusjevovu veršovanou hru „Sláva“, která je mu také prvním podnětem k napsání vlastní komedie — „Dobré písně“, lyrické veršované hry o dnešním mládí a jeho citových problémech. Vpadá svěžím tónem do tematické sevřenosti současného dramatu jedenapadesátého roku. „Dobrá píseň“ znamená i obrát v naší dramatické tvorbě, která si začíná všimnout opomíjené tematiky skutečných problémů každodenního života.

Rychlý úspěch autora neomámil. Přicházely mu četné dopisy čtenářů, s mnohými diváky si vyměnil názory na besedách (konaly se i ve vojenských posádkách u táboráků), ozývali se i diváci ze Sovětského svazu (hru uvedlo Státní divadlo leningradského sovětu, hrála se na Krymu a v Gorkém na Volze) — a všichni poctivě říkali, co se jim v „Dobré písni“ líbí a kde děj zůstává jen na povrchu, daleko od skutečnosti. Ještě jednou, v roce 1954, se k „Dobré písni“ vrací a přepracovává slabší místa; v této podobě ji znovu uvádí Ústřední divadlo čs. armády.

Od „Dobré písne“ k další komedii „Záříjové noci“ není jen odvážný skok, ale především tvrdě vyšlapaná cesta vojáka a později tříletá praxe

redaktora „Československého vojáka“. Sám o tom píše: „A já jsem pochopil, že základní problémy našeho života neznají hranici armáda — civil. Že uniforma chrání před bolestmi, omyly, hloupostí i zlobou právě tak málo jako civilní šat. S tím roz-



dílem, že v armádě je všechno žhavější a ostřejší, neboť ani největší hnutí myslí neopravňují k porušení její svrchované organisovanosti a přísné kázně.“ (Citováno z programu Ústředního divadla čs. armády — 16. 12. 1955.)

Ve hře se střídají dramatické scény se satirickými — právě tak jako ve vojenském životě. Kolik postav — tolik osudů, analogických se zažitými i odposlouchanými v důvěrných chvílích. Vojáci nepřicházejí v této komedii na scénu ze spisovatelského zápisníku, ale přímo ze svého rušného života, pod drsnou slupkou citlivé srdce, tím citlivější, čím

hlouběji je pod uniformou ukryto. — Pavel Kohout napsal v „Záříjových nocích“ první českou hru o armádě s kritickým ostřím — a přece ji oslavil právě tím dramatickým viděním samozřejmosti, s jakou tu lidé přinášejí v obět své osobní touhy pro uskutečnění jediné myšlenky — obrany rodné země.

V poslední době dokončil překlad a podstatnou úpravu veršované hry F. Gladkova „Věčně mladá historie“, kterou po prvé uvede Ústřední divadlo čs. armády. Píše pohádku pro dospělé a o jejím námětu zatím mlčí.

Koho jednou zachytí divadelní vábnička... Divadlo, jak říká, si jej cele získalo. Vzrušuje ho ta neustálá změna, přímý tvůrčí zážitek. Viděl už 25 repris „Záříjových nocí“ a po každé je okouzlen tou neustálou proměnlivostí, nezachytitelnými okamžiky tohoto znásobeného života.

I když se Pavel Kohout domnívá, že v „Dobré písni“ nenapsal typickou hru pro ochotníky (hra má početné obsazení), přece jen ochotnickému hnutí svou první hrou pomohl: „Dobrou píseň“ hrály četné mládežnické soubory, které si právě při jejím studiu divadlo zamilovaly, a dnes mnozí z těch mladých tvoří nové síly starých souborů. — Pohádka, kterou právě píše, podle jeho názoru splní přání i těch nejmenších ochotnických souborů.

A další plány? Ještě neví, ale jistě a především chce psát pro divadlo. Pracuje teď v televizi a zatím si strádá dojmy ze života, který tu má možnost vidět s mnoha stran.

Čekáme na splnění slibu — na novou hru Pavla Kohouta a věříme, že jeho široký básnický talent našel v divadle své pravé místo.

NAŠE STRANA A OCHOTNICKÉ DIVADLO

FRANTIŠEK KUBR,

předseda redakčního kruhu

V těchto dnech vzpomínáme 35. výročí založení Komunistické strany Československa. Chceme toho vzpomenout i my, ochotníci divadelníci, a říci si něco o vztazích revoluční dělnické strany k ochotnickému divadlu. Byly vždy blízké, vřelé, podněcující a tvořivé. Avšak raději než velká a pěkná slova řekneme si, třeba i ve zkratce jednoho článku, některé důkazy z historie vývoje ochotnického divadla. Boj o jeho pokrokové buditelské poslání je spjat i se vznikajícím dělnickým hnutím, od samých začátků dělnických organizací.

Dělnické divadelní spolky začaly vznikat a hrát koncem šedesátých let. 1869 hrají dělníci v pražském Oulu Tylovu Remeslnickou merendu. Jedním z režisérů je A. Pellant, spolupracovník J. B. Pecky v redakci časopisu Dělník. Je též autorem jedné z prvních dělnických písní, „Písň dělnické“. Za posměšnou písničku o rakouském parlamentě je zavřen 14 dní. J. B. Pecka a N. Zoula píší verše a písně, které jsou recitovány a zpívány na kulturních večírech dělnických organizací. Odborové a politické dělnické organizace byly vedle politické činnosti organizátory různých forem kulturní a osvětové práce do té doby, než se vybudovaly dělnické organizace kulturní při tehdejší sociální demokracii. Třebaže nemohla být tato osvětová činnost bez idealistických chyb a omylů, vytvořila v třídním dělnickém hnutí bojovou a pokrokovou tradici, rozvíjenou v něm tím více, oč bylo silnější, organizovanější a uvědomělejší. Dělnické hnutí má písmáky, jako byl J. Rezler a Ladislav Zápotocký, kteří zapisují počátky bojů své třídy, autory písní a básníky od J. B. Pecky, Norberta Zouly až k Antonínu Mackovi, má autory prvních her o svém životě, jako byl Edvard Hegner a jiní. Má své knihovny, Dělnickou akademii jako vzdělávací instituci, dělnická divadla, pěvecké sbory, organizaci dělnické tělovýchovy. V letech 1904 až 1907 čs. sociální demokracie velmi zesílila, odborové organizace zmohutněly, vybojovala se plná legalita dělnickému hnutí. Strana měla silný tisk, družstva, tiskárnu, Dělnické domy. Začali se přidávat hojněji příslušníci inteligence. V jejím organismu však již hlodal červ oportunismu. Předáci se vybíjejí parlamentními kombinacemi a na hnutí a život v organizacích jim zbývá stále méně času. Omezují se na parádní řečnické projevy na 1. máje a ve volebních kampaních. I to málo získaných zkušeností revoluční teorie se rozmělnuje a chřadne. V kulturní politice se neví kudy kam. I dělnické divadlo pracně shledává tehdy pro sebe nějaký programový základ. Podobně se vedlo i jiným úsekům dělnického hnutí.

V roce 1907 mluvil na sjezdu čs. sociální demokracie jako vedoucí říšské agitační komise mládeže soudruh Antonín Zápotocký. Ve svém projevu se obracel k vedoucím funkcionářům strany se slovy: „Máme k vám, vedoucím pracovníkům strany, za všechnu sociálně demokratickou mládež, jediné, naléhavé přání. Nechceme na vás peníze, ani jiné, třeba těžko splnitelné věci. Chceme vaši pozornost k naší práci, chceme, abyste si jí všímali, viděli ji, znali a posuzovali, abyste radili a vůbec pomáhali mladé záloze strany.“ Soudruh Zápotocký vyjádřil ve svém stručném projevu jednu z tehdejších chyb a oportunistických slabin vedení sociální demokracie. Živelnost, v jaké vedení ponechávalo vývoj života strany a dělnických organizací, blahovůli, netečnost a prezíravost

k zdánlivě malým a nakonec i velkým problémům třídní politiky dělnického hnutí. Vždyť nadcházela doba veliké krise kapitalismu a vítězné proletářské revoluce v Rusku, jejíž generální zkoušku měl ruský proletariát právě za sebou.

Se vznikem Komunistické strany Československa dělnické hnutí i celý život na kulturní frontě dostaly křídla, vše jakoby omládlo. Vše bylo plné revolučního vznětu, chuti k boji i tvůrčím bojům. Jen kolik spisovatelů a básníků, mistrů uměleckého slova, začínajících mladých a nadaných umělců se přidružilo a pochodovalo s předvojem dělnické třídy. Přes všechno rozbíječství byla tu s komunisty sešikována široká pokroková fronta československého kulturního života. Vzrostla a zesílila i organizace dělnických divadelních ochotníků. Ukázalo se, jaký vliv má péče a pozornost strany na poslání a řízení ochotnického divadla i v těžkých podmínkách dělnické kulturní organizace, dušené censurou a policejními zákazy, a přesto schopné nových a nových počínů.

Strana získávala dělnickým divadelníkům pomoc vzdělaných pracovníků a umělců. Pomohl jim prof. dr. Zdeněk Nejedlý svými články, přednáškami, účastí, s jakou vůbec sledoval neustále ochotnické úsilí. Na jeden z prvních sjezdů po prvé světové válce přišli jako delegáti Ústředního výboru KSČ Ivan Olbracht a dr. V. Vacek. Se vzrušením vyslechli delegáti zprávu o životě v zemi Sovětů. Byli nadšeni a přístupní pro vše nové, čím lze sloužit boji své třídy. Jindřich Honzl začal psát o sborové recitaci a nadaný mladý recitátor Zora měl ihned dosti nadšenců pro Dědrasbor, velký, na svoji dobu pozoruhodný kolektiv, dosahující značného uměleckého účinku v masách dělnického obecnstva. Stačilo několik článků a přednášek Marie Majerové, aby její nadšení pro Modré bluzy sdílelo na sto dvacet skupin mládeže, které se satirickým útočným programem malých jevištních forem přinesly nemalou hřívnou politickému boji dělnictva a nové zkušenosti pro další rozvoj ochotnického divadla. Josef Hora učil dělnické ochotníky rozeznávat skutečné sociální drama od t. zv. rudého braku, produkovaného literárními řemeslníky z pohnutek osobního zisku. Učil je vážit si J. K. Tyla a všimati si více jeho děl. Josef Hora, který jinak málokdy přišel mezi dělnické ochotníky, kritisoval je velmi přísně, podobně jako Jindřich Honzl a jiní. Ve svých kritikách vycházeli však více z nahodilých zpráv a oznámení o představeních v tisku, než ze skutečné znalosti hnutí. Toho si povšiml S. K. Neumann.

Začal si všimati práce dělnických ochotníků, přišel na jejich sjezd v roce 1924 a po dvoudenním jednání vyložil jim své názory na jejich poslání a program, v čem a jak mohou sloužit boji proletariátu a moc. Kriticky zvážil i pomoc, jakou tomuto hnutí poskytují stranické orgány a zvláště Proletkult, komunistické nakladatelství a stranický tisk při budování pokrokové dramaturgie ochotnických divadel dělnických. Nalezl velké mezery v sou-těžích o nový repertoár pro dělnická jeviště a našel je i v tak prostých věcech, jako jsou pomocné seznamy vhodného repertoáru. S. K. Neumanna přijali dělní divadelníci mezi sebe vděčně. Získal a přiměl Helenu Malířovou, aby pořídila aspoň částečný dramaturgický přehled. Získal mladého divadelního autora a režiséra

Fr. Spitzera, kterého poznal jako výborného recitátora revoluční poesie, aby šel pracovat s dělnickými divadelníky ve Svazu DDOČ. Fr. Spitzer jej uposlechl a dal dělnickému divadlu dvacet let svého života, plného plodné tvůrčí práce.

K dělnickým ochotníkům přišel často i Julius Fučík. Po prvé na sjezdu v roce 1929 jako zástupce Ústředního výboru KSČ. Pomáhal probíjet novou cestu v činnosti dělnických divadel a objasňoval správný vztah dělnické masové organizace a revoluční proletářské strany. Je možné být i přímou složkou strany a při tom nic pro její boj neznamenanat. Je však možné vykonat velmi mnoho, jsme-li si vědomi svého historického třídního poslání a dáваме si podle toho úkoly. Julius Fučík chodil na diskuse a sebekritické schůze po vystoupeních dělnických ochotníků a měl vždy kritické připomínky a rady. Propagoval vybudování těsných vztahů divadelníků se svým obecnstvem. V Tvorbě uveřejňoval články, kritiky a podněty, stejně jako později redaktor Rudého práva. Podobně přicházeli i soudruzi Jan Šverma a Václav Kopecký. Mluvili na Dnech proletářského divadla k obecnstvu a měli přednášky k dělnickým divadelníkům o politických a kulturních úkolech jejich práce.

Po dobu jednoho roku docházel do DDOČ pravidelně dr. Boh. Šmeral. Navštěvoval schůze, konference i umělecké podniky souborů a Svazu. Těžko změřit sumu zkušeností, kterou předal našim funkcionářům. Pomohl rozřešit moudře mnohý problém. Měli jsme velký respekt k jeho vzdělanosti a přehledu. Vydrželi bychom naslouchat jeho vyprávění celé hodiny. Vyptával se na každou podrobnost naší práce a seznámil se kde s kým. Diskutoval se soubory o programu jejich vystoupení, upozorňoval na vhodnou literaturu a vypravoval o uměleckých programech, jaké zhlédl ve světě a zvláště v Sovětském svazu a na Dálném Východě. Sledoval vystoupení řečníků v diskusích, kladl jim otázky, žádal vysvětlení nebo sám vysvětloval svůj názor na věc. Seděl mezi námi jako trpělivý otec, nikdy se nedovedl rozčilit anebo dát najevo

zřetelnou převahu svého vzdělání a obrovských zkušeností v politické práci. Získal si naši úctu a lásku. Ještě směleji jsme si dávali nové úkoly.

Velikou pomoc dala strana rozvoji dělnického divadla ve svém tisku. Zveřejňovala programové theoretické články, kritické posudky všech významných vystoupení, oznámení a mobilizační noticky na různé akce dělnických divadel. Tisk, zvláště Rudé právo, Rozsévačka přinášely ukázky satirických scének, textů písniček a verše. Bez této pomoci tisku strany sotva by se daly uskutečnit velké akce s masovou účastí dělnického obecnstva.

Strana nikdy nepodceňovala a nepřezírala žádnou kulturní a společenskou organizaci, která mohla znamenat ve své práci pokrokový přínos věci boje dělnické třídy. Každé snažila se pomoci, a to nejlepšími lidmi, jaké měla ve svých řadách, prostředky i radami, jaké byla s to poskytnout. Z prostředků nemohla pomoci jediné peníze, na ně byla příliš chudá. Její pomoc byla však nade všechny finance. Ochotníci i z vyspělých spolků ÚMDOČ i jiných ústředěn nám často záviděli tuto silnou morálně politickou oporu, o které věděli. Jim sice propůjčovali různé politické osobnosti měšťáckých stran i vlád „čestné záštity“, ale oni dobře viděli, jak to bylo formální, cizí a bez jakéhokoliv upřímného poměru k obětavé ochotnické práci.

Dnes, kdy je Komunistická strana Československa odpovídnou vládnoucí stranou a vedoucí silou Národní fronty, je i tábor lidových ochotnických divadel jednotný. Ochotnickému divadlu se dostalo opět vynikajícího úkolu být školou kulturnosti a morálky občana budoucího socialistického společenství. Většího a čestnějšího úkolu se ochotnickému divadlu dostat nemohlo. Nesrovnatelně mohutnější a silnější strana může také dát ještě větší pomoc než v minulosti. To snad také lépe pochopí všude i stranické orgány dnes, kdy čerpáme z poučení dvacátého sjezdu KSSS. Mohou a mají pomáhat více než dosud. Zavazují k tomu tradice naší rodné strany.

A BYCHOM NEZAPOMÍNALI...

POZNÁMKA K ŽIVÉ HISTORII

Obrázek, který vám zde otiskujeme, je fotografií exempláře předmjáového čísla časopisu Dělnické divadlo z dubna roku 1931. Hesla, za něž tenkrát dělníci ochotníci bok po boku všem pokrokovým silám bojovali, nutí přímo k zamyšlení a srovnání s dneškem... Stejně je tomu s obsahem článků tohoto časopisu. V listopadovém čísle ročníku 1930 čteme v „Smutném úvodníku“ m. j. tato slova: „Stále se volá, dejte nám kusy. S velkou námahou opatřil KODAK skoro 100, jedno sto výstupů. Kde jsou? Kde? V šupletí. Nejsou peníze k rozmnožení. — Stále se volá: Udělejte na našem obvodě režisérský kurs! Nejsou peníze k vyslání instruktora! — Stále se volá: Pošlete nám kreslené návody k režii nových scén, pošlete nám noty k písničkám. A my zatím v Praze nemáme ani na známky. — ... 1. října se měla platit činže Kčs 750,—. Soudruška v ústředí povídá: „Co mám dělat? Zítra přijde inkasovat činži a nemáme ani haléř?“ Musili jsme jí radit, aby se na jeden den hodila marod, aby nešla do kanceláře Svazu, na druhý den pak půjčil jeden spolek na zaplacení činže. To jsou poslední finanční transakce Svazu DDOČ. Co přináší pošta? Hroz-

by od advokátů. ... Nuže: „Budeme kapitulovat? — Nikdy!“

A Svaz DDOČ nekapituloval, jako nekapitulovaly soubory, pracující v nepředstavitelně svízelných poměrech a uvádějící často s asistencí policajtských pendreků inscenace, bojující za lepší, spravedlivější společenský řád.

V témže čísle časopisu podává Svaz všem dělnickým ochotníkům podrobný seznam svých vydání za posledních deset měsíců. Typické je, že nejvyšší částku ze skrovných prostředků věnovali soudruzi svému časopisu, svému Dělnickému divadlu. A v programových článcích píší: „Ale co je nejvíce třeba, je zvýšit náklad Dělnického divadla! Je třeba jej rozšířit mezi obecnstvem! — Proč by nemohl u vás každý člen odebírat Dělnické divadlo?“

A časopis byl odebírán a čten, čten a půjčován tak horlivě, že těch pár výtisků, které se dochovaly do dneška, jsou úplně opotřebovány (všimněte si na snímku utrženého rohu vlevo dole!).

Jak se nezamyslet a nesrovnávat! Zlobíme se na spoustu věcí, které nám v současném stavu ochotnického dění jdou proti srsti, nadáváme na vlašný vztah mnoha osvětových či odborových funkcionářů, stěžujeme si, jaká je to potíž sehnat materiál, peníze, pochopení... a už s úplnou samozřejmostí jsme vzali na vědomí, že existuje síť poraden, že stát zaplatí náklady, spojené s mnoha našimi podniky, že stát zaplatí školení, která pořádáme a leckde ani nevyužíváme, že pomáhá našemu časopisu.

Zlobme se a nadávejme dál, kritizujme, pomáhejme odstranit všechno, co ještě dnes brzdí plný rozmach našeho ochotnického hnutí. Ale nezapomínejme na všechno, čeho jsme již dosáhli a čeho často ani ještě neumíme využívat!

—en



kou námahou opatřil KODAK skoro 100, jedno sto výstupů. Kde jsou? Kde? V šupletí. Nejsou peníze k rozmnožení. — Stále se volá: Udělejte na našem obvodě režisérský kurs! Nejsou peníze k vyslání instruktora! — Stále se volá: Pošlete nám kreslené návody k režii nových scén, pošlete nám noty k písničkám. A my zatím v Praze nemáme ani na známky. — ... 1. října se měla platit činže Kčs 750,—. Soudruška v ústředí povídá: „Co mám dělat? Zítra přijde inkasovat činži a nemáme ani haléř?“ Musili jsme jí radit, aby se na jeden den hodila marod, aby nešla do kanceláře Svazu, na druhý den pak půjčil jeden spolek na zaplacení činže. To jsou poslední finanční transakce Svazu DDOČ. Co přináší pošta? Hroz-

Julius Fučík a divadlo

Jméno Julia Fučíka se stalo už symbolem boje proti všemu starému, proti všemu, co usilovalo o udržení kořistnického řádu kapitalistů. Bylo by však chybou, kdybychom omezovali význam Fučíkova boje pouze na poslední léta jeho života, kdybychom tento boj spatřovali jenom v jeho statečném odporu vůči fašistickým okupantům naší země. Tato etapa, i když nejdůležitější, protože se stala vyvrcholením, by nemohla ve Fučíkově životě vůbec nastat, kdyby nebylo dlouhých let předchozích, v nichž se kalila ocel jeho charakteru, v nichž poznával a pochopoval celou složitost života. Julius Fučík jako novinář-komunista nikdy neodtrhoval věci kultury od politiky. Proto všechny jeho články, které napsal o problémech kultury, jsou politické, jako jeho politické články zase často se dovolávají příkladů z kulturní tvorby.

I když Fučík jako umělecký kritik a publicista nevěnoval divadlu tolik pozornosti, jako na příklad literatuře, nedá se říci, že by mu bylo divadelní umění vzdálené, nebo dokonce cizí. Bohužel, nemáme dosud k dispozici souhrnné vydání jeho článků o divadle, porůznu uveřejňovaných v Rudém právu, Tvorbě, Haló-novinách i jiných časopisech. Až tyto statě vyjdou knižně, dají nám vyhraněný obraz o Fučíkově vztahu k českému divadlu, který byl od mládí, ba od dětství velmi bezprostřední.

Vždyť Fučíkova matka, jež byla švadlenou, pocházela ze staré písmácké rodiny. A otec, který od mládí rád zpíval a živě se zúčastňoval práce v dělnických besedách (byl soustružníkem smíchovské Ringhofferovky), zase pohostinsky občas vystupoval ve Švandově divadle (v této budově hraje nyní Realistické divadlo Zd. Nejedlého), i na jevišti smíchovské Arény. A konečně — v roce 1913 se Karlu Fučíkovi naskytla příležitost přejít jako profesionál do plzeňského divadla, kde potom dlouhá léta působil. V rodině Fučíků byl kromě toho ještě jeden příslušník, který se věnoval umělecké práci: otcův bratr, tedy strýc Juliův, známý hudební skladatel Julius Fučík, jehož pochody a valčíky mají podnes mnoho milovníků. Malý Julek žil tedy v prostředí, které mu od dětství vštěpovalo náklonnost k umění — k hudbě, literatuře a divadlu. Už jako tříletý chlapec vstoupil na prkna a potom ještě mnohokrát hrával různé dětské úlohy.

Láska k divadlu provázela Fučíka po celý život a nepustila ho ani v dobách nejhorších. Máme o tom svědectví Lídy Plaché, která vypráví, že v čase nejostřejšího boje proti fašismu, v době, kdy žil v přísné ilegalitě, dověděl se o její touze být herečkou, zkoušival s ní scény „Radúze a Mahuleny“. Lída Plachá vzpomíná, že mnohé pasáže uměl nazpaměť. Konečně, jaký div, vždyť Julius Zeyer byl Fučíkovým milovaným básníkem!

Probíráme-li se Fučíkovými články o divadle, zjistíme především, že chápal jevištní umění jako součást celé národní kultury a proto také nikdy neodděloval základní problémy divadla od problémů jiných oblastí umělecké tvorby. A proto také nemohl zase uvnitř divadelního umění oddělovat nebo dokonce stavět proti sobě divadlo profesionální a ochotnické.

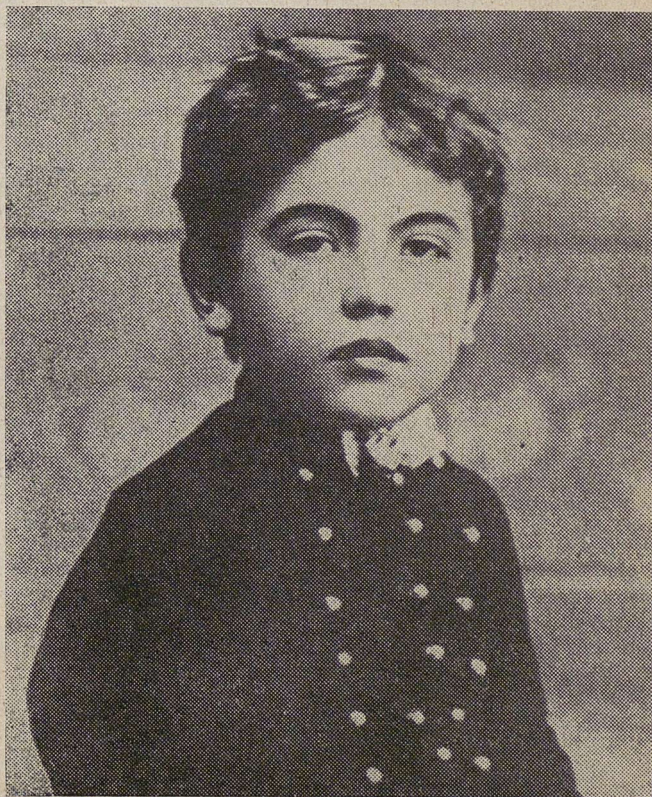
Důležitá je ovšem jiná věc: Fučík si vždycky při posuzování uměleckého díla kladl otázku, komu a čemu toto dílo slouží. Dělitkem mu tedy nebyl profesionalismus a amatérismus, takové či onaké umělecké prostředky, nýbrž společenská funkce díla, jeho záměr, poslání a působení. Dělitkem mu bylo, abychom to řekli stručně, třídní hledisko. Toto Fučíkovo pojetí divadla jako součásti národní kultury a současně promítnutí leninské zásady o třídnosti každé kultury bylo možné jen proto, že byl člověkem širokého vzdělání a hluboké politické vyspělosti. A to zase obráceně způsobovalo, že jako kritik dovedl zkoumané dílo správně a přesně ohodnotit, že měl k posuzování nejrozumnějších uměleckých projevů jedno pevné východisko.

Dost možná, že tento závěr se bude zdát mnohému dnešnímu čtenáři docela běžný a samozřejmý. Ale tak tomu nebylo v dobách první republiky. Oheň vzrůstajícího a zostřujícího se třídního boje způsoboval tehdy veliký kvas a var všeho kulturního dění. Kritikova práce v tomto údobí, práce hledače pravdy umělecké i pravdy života

byla nepředstavitelně svízelná. Mít vůbec nějaký cíl, neztratit k němu cestu ve spleti nejrůznějších hesel, leckdy na první pohled vypadajících velmi rozumně a poctivě, na oko plných revolučnosti, za níz však tak často stojí jen zdivočelý či znuděný maloměšťák, pochopit a prakticky uskutečňovat zásadu, že rozhodujícím měřítkem uměleckého díla je vystižení pravdy života — to nebylo v tehdejších čase u kritiků běžným zjevem. Ba právě naopak.

Pravda, byl tu Šalda, Vodák, Engel Müller, i další ještě, kteří stáli více méně pevně na požadavcích realismu. Ale realismus byl tehdy v krizi. Jedna jeho vývojová etapa, kritický realismus, jež byla spjata v minulosti s umělci, stojícími na platformě buržoasní ideologie, tehdy ještě více méně pokrokové, ztratila zreakčnováním měšťácké třídy svou základnu. Jestliže měly být zásady realismu v umění uhájeny, bylo třeba posunout je výše, do další vývojové fáze, to jest formulovat theoreticky i prakticky program realismu socialistického. Naproti tomu v téže době existují různé skupiny theoretiků a umělců, které jsou v ostré opozici proti buržoasii a proti všemu „starému“ v umění — a to znamená i proti principům realismu vůbec. Z nedostatku pevných názorových hledisek, z nedostatku hlubokých znalostí marxistické estetiky, která se tehdy teprve vytváří, tato umělecká avantgarda se dostává do zajímavého paradoxu, že totiž manifestuje svou solidaritu s bojem dělnické třídy a komunistické strany, avšak současně v oblasti umění hájí principy, které směřují k naprosté izolovanosti umění od života. A to všechno se děje velmi často pod rouškou marxistické terminologie.

S tohoto zřetele je na příklad zajímavý vztah Julia Fučíka k dílu Josefa Kajetána Tyla. Musíme nejdříve povědět, že tehdejší umělecká avantgarda se Tylem vůbec nezabývala. Byl jí něčím dávno už překonaným, byl jí málo umělecký, až naivní a primitivní. A měšťácké umění té doby zase vykládalo Tylovo dílo falešně, jeho život sentimentálně, a na jevišti uvádělo Tylovy hry jenom při jubileích a slavnostních příležitostech, aby demagogicky namlouvalo českému lidu, že buržoasní kultura je jeho



První divadelní úloha Julia Fučíka

kulturou, že buržoasní kultura ctí tradice a tvoří v jejích duchu.

Fučík však velmi bystře rozpoznal podstatu takového snažení. A tak u příležitosti Tylova cyklu, pořádaného v jubilejním roce Tylově, píše: „Podle vinohradské „Fidlovačky“ by se dalo soudit na smluvené tažení pražských divadel proti Tylovi. Tak dokonale ubít jeho skutečný a spravedlivý úspěch — to předpokládá přípravu a postup docela plánovitý. Je tu ovšem hodně velký kus úpadku české buržoasie, viditelný srovnáním „Fidlovačky“ Tylovy z doby, která v ní přijímala radostný a živý výboj, znamení vzestupu, a která ji také živě, radostně a výbojně dovedla zahrát — a „Fidlovačky“ Vinohradského divadla, předvedené mechanicky a stereotypně publiku, připravenému se nebat a spokojit se s někdejší (podtrhl Fučík — p. a.) významem Tylovým. Zmizeli ovšem ti „bodří Pražané“, ti „Čechové“, na něž je tu apelováno způsobem tak tklivým a účinným včera, a tak hluchým a vyprahlým dnes. Ale všechna ta znamení úpadku nevysvětlují, proč nebylo využito toho, co divadelního je skryto v Tylově hře, schopné i dnes obohatit a zaktivnit jeviště. To potřebí jen nezapomenout, že Tyl byl průkopníkem (podtrhl Fučík — p. a.) českého divadla — a pak žádné starobní requiem, žádný smuteční pochod nebude představován jeho jménem. Jeho průkopnictví je třeba odpovídat průkopnictvím nám nových a moderních hodnot; bez toho nikdy nepochopíme, že Tyl opravdu nenáleží jen literární minulosti.“

(Rudé právo 6. 6. 1926.)

Abychom dokázali onu jednotu Fučíkova kritického ná-zoru, ono pevné východisko, jež měl Fučík k posuzování nejrůznějších uměleckých projevů, jak o tom byla řeč ze začátku, stůj zde ještě jeden citát z Fučíkovy kritiky divadelní hry, shodou okolností ze stejné doby. Dne 1. července 1926 byl uveřejněn v prvním ročníku tehdy ještě Šaldovy „Tvorby“ článek „Šaldovy komedie“. Fučík se v něm zamýšlí nad Šaldou — dramatikem a jeho třemi hrami („Zástupy“, „Dítě“, „Tažení proti smrti“). A píše mimo jiné toto: „Po „Zástupech“ prochází Šalda výrazovou proměnou k „Dítěti“, po intelektualistické teorii o spáse v davu a jeho početné síle k dramatické praxi, určené širokému publiku. Vidění zástupů ho neopouští. Ale formuje se jinak, prodávajíc zároveň i určitou třídní metamorfosu. (Podtrhl Fučík — p. a.) Usiluje o to nemluvit o nich, ale pro ně. (Podtrhl Fučík — p. a.) Je to jen praxe z jeho theoretického poznání, že dochází k tomu, co právě u něho bylo nejméně očekáváno. Že se stává lidovým dramatikem.“ (Podtrhl Fučík — p. a.)

Fučík tedy docela zřejmě používá na měření hodnot díla tehdy už klasického, třeba oficiálně neuznávaného v celé jeho síle a velikosti, a díla autora soudobého, u něhož teprve budoucnost může ukázat, zač trvale stojí, stejných kritérií. Proto není divu, že to, co napsal Fučík o Tylovi, platí podnes právě tak, jako jeho soud o Šaldovi-dramatikovi.

Fučíkovi ležel osud českého divadla na srdci od počátku kritické činnosti. S obavami stále silnějšími sledoval, jak divadelní tvorba se dostává víc a více do slepé uličky. Ovšem, v tomhle zjištění nebyl sám. To musel tehdy vidět každý, kdo měl oči. Ale jen málo bylo těch, kteří rozpoznali i příčiny úpadku a kteří také znali východisko. Fučík byl jedním z nich.

Krisi divadla se domnívali čelní divadelní pracovníci řešit založením nového, seriosního listu divadelního. Fučík však vidí řešení jinde: „Nový seriosní list divadelní musel by vyslovit spásné slovo a v tom by byla jeho seriosnost. Problém nezní tedy: „nový“ — a třeba i „seriosní list divadelní“, nýbrž: Nová divadelní jistota (podtrhl Fučík — p. a.), konejšívý pocit plodného klidu, nové, stylové, obecné divadlo... Až bude nová divadelní jistota, bude i nový, seriosní divadelní časopis. Nechybí jen koření, pánové, váš oběd není dovařen!“

Fučík na rozdíl od problému divadelního časopisu, jehož bytí či nebytí nemohlo samozřejmě způsobovat či likvidovat divadelní krisi, jde až na sám kořen věci: je třeba začít s tvorbou nového, seriosního divadla. A kam, či na co má být tato nová tvorba orientována? I na to dává ve svém článku odpověď: „Být jenom umělcem dneska nestačí. Není to paradox, že politik Zdeněk Ne-

jedlý právě dnes počíná znovu své umělecké referentství. Neboť je počíná v časopise dělnickém a počíná je nikoliv prázdnými slovy o socialistické ofenzivě.“ (Socialista, 10. 10. 1923.)

Stejně ostrovidně rozpoznal Fučík i hlavní příčinu stupňujícího se úpadku oficiálního divadla, jak to dokazuje článek „Pláč kultury české“, uveřejněný v Haló-novinách 5. 11. 1933 pod pseudonymem Karel Vojan. „V Americe si vezmou osmímetrovou potvoru, udělají s ní film a vydělají na tom pěkné peníze. Zdálo by se, že tato nestydatá hloupost není přemožitelná. Je. V Čechách vezmou jedno z vrcholných operních děl, udělají z něho šmírácký kousek, jaký by se neodvážila udělat žádná kočovná společnost na východním Slovensku, a vydělávají peníze. (Fučík tu naráží na americký film „King-Kong“ a na zfilmování Smetanovy „Prodané nevěsty“ — p. a.) To je kultura. To je dnešní česká filmová kultura a divadelní. Její vrchol. Je na něm nejlépe vidět, oč jde při tomto kulturním podnikání. Ale to nezastírá, nýbrž jen jasněji osvětlí i ty nižší kulturní pahrbky. Takhle dělají oficiální umělci obchodní film. Takhle se dělá oficiální divadlo. Divadlo už nemůže dostávat větší subvence. Musí tedy vydělávat. Výdělek předpokládá platící publikum. Mít publikum, znamená dosáhnout kontaktu s ním. Obrovská většina národa nemá nic společného s režimem, který je ztělesňován v oficiálním divadle. Divadelní tvoření, které by tu většinu připoutávalo, je pro oficiální scénu zakázáno. Co se tedy dělá? Prasečinky. A když to nestačí? Svinstvo. Neboť to ještě přitáhne. Znamenití herci mizerně hrají operety. Hlas, který by dovedl modulovat vášně, hrůzu, výzvu, zní jediným tónem nonchalance parohatého manžela nebo svádějícího milence. Usměrnění režiséři a dramaturgové triumfují nad polámanými talenty herců... Nádherná podívaná na ten galimatyáš metod a hereckých výrazů v každém takovém „umění“. Prznit dramaticky na scéně, prznit scénu hanebnými dramaty a hlavně seříznout všechny herecké kvality na společnou úroveň šmíry — to je smysl dnešního oficiálního divadla. Neboť pak se na tom vydělá.“

A zase bychom mohli poukázat na jednotu Fučíkových názorů, když v článku z roku 1923 volá po „novém, stylovém, obecném divadle“ a v článku o deset let pozdějším útočí na „galimatyáš metod a hereckých výrazů“.

Kritik Fučík díky svému třídnímu a politickému uvědomění i svému rozhledu se nedal ani v době největších zmatků téměř nikdy splést a svést. Samozřejmě, i on hledal, i on v jednotlivostech podléhal na čas různým názorům, které se tvářily velmi revolučně. Bylo by omylem domnívat se, že mu každý problém byl ihned jasný, že procházel celou tou smrští názorů nedotčen, že ve všem všudy dovedl ihned uplatnit správné hledisko. Ale právě proto, že všechno soudil samostatně, že vždycky si zachoval touhu přijít věcem na kloub, že se nespokojoval nekritickým přejímáním čehokoli, co bylo uděláno a vyřčeno, zkrátka, že to byl člověk, který uměl používat svého rozumu a svých vědomostí, nesešel nikdy s cesty opravdu pokrokového a velmi citlivého kritika.

Povšimli jsme si několika výroků Julia Fučíka k divadelním otázkám jeho současnosti. Je samozřejmé, že nelze v jednom článku vytvořit přehled všech kritik a leckdy třeba jen stručných glos, které Fučík adresoval práci tehdejších divadelníků. Konec konců, tento článek nemá poslání historické. Jestliže se dnes s hrdostí hlásíme k Fučíkovu jménu, jestliže prohlašujeme, že se učíme a chceme z jeho odkazu učit, pak je třeba učit se i od Fučíka — divadelního kritika.

Hovořili jsme na začátku o situaci, v níž Fučík psal své články o divadle. Byla to situace, kdy ještě nebyla vypracována teorie metody socialistického realismu, kdy se kritik Fučíkova druhu musel k jednotlivým obecně platným zásadám sám obtížně prokousávat. Navíc Fučíkovo pero hlídala pečlivě buržoasní censura, takže leckdy nemohl mluvit otevřeně a musel si vymýšlet různé skrývačky a jinotaje. To všechno už dnes není třeba dělat. A přece je pořád ještě dosti těch, kteří se bojí otevřeně pronést svůj samostatný názor na umělecké dílo a čekají, až co řekne nějaká autorita, aby pak s vervou uplatňovali své — fráze. A proč to? Protože nemají žádný samostatný názor, nemají svou myšlenku. Fučík ji měl. Proto ji dovedl vyslovit, proto uměl pro ni nalézt vždycky vhodnou formu.

Z DĚJIN OCHOTNICKÉHO HNUTÍ

Náš časopis získal vzácný materiál — obsáhlou studii prof. Jaroslava Krátkého, nazvanou *Divadlo v Lounech do konce první světové války v rámci hospodářského a kulturního vývoje města*. Se zatajeným dechem čteš zde o velkém významu ochotnického divadla v našich kulturních dějinách. Od první zprávy z kroniky Jana Mojžíše, zaznamenávající, že roku 1571 „bylo strojeno Theatrum na rínku“, přes osvědčení, vydávaná v 18. století kočujícím společenstvem, že v jejich repertoáru není „nic nemravného“, přivádí nás historikova studie k obrazu, jak se lounští účastníci v počátcích 19. stol. obrozeneckého ruchu, jak si v poněkud městečném budovalo své posice české ochotnické divadlo, jak rostlo a vyvíjelo se ze dvou kořenů, národního a společenského... S hrstovostí na příslušnost k ochotnickému hnutí sledujeme historikův záznam, že 11. ledna 1833 byla

vynesením magistrátu povolena dvě představení lounských ochotníků k podpoře chudých horských obyvatel a že 18. dubna 1842 zde byla provedena hra „Josef a jeho bratři“ „od zdejší školní mládeže v českém jazyce ve prospěch chudých spolužáků“. Není v možnostech rozsahu našeho časopisu, abychom otiskli celou obsáhlou studii, uveřejňujeme z ní jen výňatek. Vyzýváme však i při této příležitosti naše ochotníky, aby se všude snažili o zevrubné zachycení historie ochotnictva ve svém místě, a vyzýváme naše kraje, aby v rámci své krajské vydavatelské činnosti nezapomínaly na tyto vzácné materiály, dosvědčující odvěkou lásku našeho lidu k divadlu, význačnou funkci ochotnického divadla v našem národním životě i osvětlující pohledem na málo známé kapitoly historie našich měst i celých krajů.

REDAKCE

Vážná snaha o řádnou organizaci ochotnického divadla se projevila roku 1883 po přednášce Barákové „O dějinách českého divadla“ v Remeslnicko-dělnické besedě 23. dubna 1883. Rok založení Národního divadla v Praze stal se tak i rokem oživení ochotnického divadla v Lounech. Byl ustaven spolek, který si dal jméno prvního českého dramaturga J. K. Tyla. Tím chtěl naznačit, že chce hrát lidové divadlo. A tomu zůstal věren až do konce první světové války. Stanovy nového spolku byly schváleny 30. 9. 1883. Ze spolkových spisů o činnosti ochotnického divadla nic se nezachovalo. Alespoň dosud nebylo nalezeno. Teprve od roku 1908 jsou zapsány hry ročně hrané. Pisatel Pamětní knihy, sepsané u příležitosti padesátiletého trvání spolku (1883—1933) J. Suchý opíral se v líčení počátků „Tyla“ o vypravování pamětníků-ochotníků. Jsme odkázáni v období 1883 až 1908 jen na neúplné zprávy místních novin a zaznamenáváme jen české hry hrané v tomto období.

Podle týdeníku „Lučan“ z 6. 10. 1883, roč. I, zahájil „Tyl“ svou činnost 30. 9. Tylovou hrou o 4 jednáních „Matka a dcera“, zpracovanou podle Töpfera.

Ochotníci hráli v sále hotelu Občanské záložny. Činnost nového spolku však brzo vážila, hrálo se zřídka. Roku 1884 dávala se jen jedna hra „Dalibor Čermák“. Proti bohaté činnosti minulosti bylo teď jen 40 členů činných. Roku 1885 byla 4 představení, z nich hodnotná Stroupežnického „Paní mincmistrová“ a „Pan Měsíček obchodník“ a Bozděchův „Baron Goertz“. „Jevíště“, list pro zájmy divadelní v Praze, r. II, chválil dobrou režii Šalomounovu. Roku 1886 hrála se Šamberkova veselohra „Era Kubánková“, roku 1887 Vrchlického „Noc na Karlštejně“, roku 1888 Tylův „Strakonický dudák“ a Staňkovského „Domácí špehoun“. Roku 1889 měli hosta z Národního divadla J. Mošnu, s nímž sehráli tehdy oblíbenou francouzskou veselohru Pailleronovu „Myšku“ v sále hotelu „Koruny“, kde „Tyl“ měl vlastní jeviště. Téhož roku provedli ještě dvě české hry, opět „Strakonického dudáka“ a „Paní mincmistrovou“. Potom se „Tyl“ odmlčel a živořil podle Pamětní knihy Jos. Suchého až do roku 1908.

Mimo ochotnickou jednotu „Tyl“ zřízen byl divadelní odbor „Remeslnicko-dělnické besedy“, jehož ochotníci účastnili se roku 1886 provedení Shakespearova Hamleta s herci společnosti Košerovy. Roku 1891 sehráli studenti s ochotníky Štolbovu „Závět“, Šamberkova „Ravaggio-lo“, roku 1896 Kunětické „V jármu“, roku 1900 Jiráskovu „Kolébku“ s ženským odborem Národní jednoty severo-české. Roku 1901 měl „Tyl“ 4 české hry: „Strakonického dudáka“, „Kolébku“, „Vojnarku“, „Závět“, roku 1902 opět „Strakonického dudáka“, při němž sbory a zpěvy provedla bývalá zpěvačka Národního divadla, usdlá už v Lounech, Marie Vollnerová se svou pěveckou školou a ochotníky. Roku 1905 ožila činnost „Tyla“ za neúnávného předsedy Šalomouna. Byly nastudovány vesměs české hry realistické: Vikové-Kunětické „Cop“, Štolbovo „Vodní družstvo“, Jiráskova „Samota“, Štechova „Maloměstské tradice“ a obnovena Bozděchova „Zkouška státníková“.

Roku 1908 obnovil „Tyl“ činnost, když byli zvoleni noví činovníci a vedení svěřeno dobrým režiséřům.

V letech od roku 1908 až do první světové války hrál

„Tyl“ celkem po 43 večery a nastudoval 26 nových českých kusů. Zajížděl také často do Postoloprta, kde hrál v České besedě. Ve válečných letech 1914—18 hrálo se průměrně šestkrát ročně.

Hlavním zdrojem divadelní zábavy zvláště na podzim a na jaře byly kočovné herecké společnosti. Nejstarší doložená zpráva o českých kočovných společnostech v Lounech je v Mikovcově „Lumíru“ z roku 1857; je tam zpráva, že v Lounech hrála společnost J. Al. Prokopa. Roku 1859 byla zde společnost Stránské, roku 1864 společnost Elišky Zöllnerové a na jaře 1878 soubor Fr. Pokorného, jehož členem byl tehdy Ed. Vojan. Od konce let sedmdesátých navštěvovaly Louny nejoblíbenější herecké soubory: El. Zöllnerové, Švandův, Pištěkův, Budilův, Drobnoho, Frýdův, Sedláčkův, Lacinův, mimo ně řada jiných společností. Nejvěrnější Lounům byla společnost El. Zöllnerové z nejstarší a historického významu pro české divadlo, původně německá. U ní hrál J. K. Tyl, který ji přetvořil v českou a byl jejím uměleckým správcem až do své smrti v Plzni roku 1856.

U vynikajících souborů hostovali i nejlepší herci Národního divadla, Mošna, Vojan, Laudová, Želenský. Zejména Vojan byl několikrát v Lounech. Hrál tu Mefistu a Hamleta. Naposledy hrál v říjnu roku 1918 v Tylově „Paličové dceři“. Pohostinské hry ukázaly obecnostvu kus dokonalého umění hereckého, poskytovaly mu příležitost srovnávat, ale také spravedlivěji oceňovat domácí herce.

Koncem 19. století počala se v Lounech odlišovat od měšťanských ochotníků dělnická divadelní sdružení. Dělnictvo pocházelo zde většinou z řemeslnického pomocnictva, z malovýrobců i živnostníků. První spolky byly smíšené, Remeslnicko-dělnická beseda, založená roku 1883, a podpůrný vzdělávací spolek „Barák“, ustavený roku 1897. Pečovaly hned v počátcích o kulturní vzdělání svých členů. Remeslnicko-dělnická beseda zřídila si svůj divadelní odbor. Podle zprávy ze schůze roku 1890 pořádali 10 divadelních představení. Spolek „Barák“ měl roku 1897 divadelní kroužek.

V počátečních dobách rozmachu průmyslu v městě a před zřízením železničních dílen nemělo dělnictvo pevnou organizaci politickou. Roku 1892 byl ustaven dělnický vzdělávací spolek „Svornost“ na Střelnici. Měl 52 členů a divadelní odbor, s nímž vystoupil po prvé a provedl hru „V bludišti života“ od J. E. Šlechty. Roku 1901 založena byla první místní politická organizace sociálně demokratická. Roku 1909 ustavili si sociálně demokratičtí ochotníci sdružení dělnických divadelních ochotníků „Máj“ a uvedli svou činnost hrou „Na faře“ od Heyermannse v překladu F. V. Krejčího. Hlavními herci byli S. Holubová, Machová a Neumann. Hrálo se občas až do světové války. Po válce byl divadelní spolek obnoven ve Stromovce a zavedeny pravidelné zkoušky.

Repertoár divadelních společností a ochotníků je dobrým ukazatelem vývoje společenských a hospodářských poměrů v našem městě. Od let sedmdesátých a zvláště od založení spolku „Tyl“ obrází se v něm vývoj třídních poměrů na venkovském městě, odlišném od jiných českých

měst tím, že obyvatelstvo jeho kraje žilo na jazykové hranici: ke konci 19. století se zápas národnostní dialekticky počal měnit v rozhodný boj sociální. Až do první světové války znamenalo seznamování lidu se současným českým uměním a tedy i výkony lounských ochotníků a hereckých společností nejen práci kulturně popularisační, ale i čin politický docela v duchu výroku Nerudova: „Divadelním efektem, zvláště je-li spojen se závažnou myšlenkou a větami hluboké pravdy obsahujícími, možno na lid právě ve smyslu socialistickém nejvíce působiti.“ (Neruda, České divadlo II.) Byla to realistická tradice našeho umění na divadle. Realistické drama se tu líbilo, poněvadž zachycovalo zmnoženě tužby a naděje lidu, třebaš někde idealisované. Tak na př. v Šubertově historii selského povstání v kraji Dobrušky, v „Janu Výravovi“, viděli soudobý politický boj proti Vídni nebo v Šimáčkově sociálním „Dramatě čtyř chudých stěn“ poznávali aktualizovanou stávku českých horníků v Nýřanech roku 1890. Oblíbě se těšily hry, které představovaly české prostředí ať současné, ať historické nebo pohádkové, předváděly české typy a zabývaly se časovými problémy v českém podání. V Tylových hrách se zobrazovaly živoucí city českého lidu, láska k rodné zemi, odpor proti chytráctví takového Vocílky. Líbil se Tylův Kalafuna, Jiřík nebo Divíšek v Jiráskově „Otcích“. Posluchači viděli na jevišti předvádět český život v malých poměrech venkova. Cítili, že všichni musejí pomáhat, aby hrdina nezahynul.

Divadlo kočovné, ochotnické a samostatné dělnické bylo součástí kulturních snah už nejen vlasteneckých, ale i společensky vzdělávacích. Tyto snahy jeví se počátkem 20. století v Lounech v seznamování občanstva se současným uměním výtvarným, s pokrokovými názory vědeckými a literárními. V tom se uplatnil zejména Vzdělávací sbor Osvětového svazu, založený roku 1907. Věnoval hlavní pozornost vzdělání lidu a spolupracoval s děl-

nictvem. Byly pořádány programově výstavy výtvarných uměleckých děl a uměleckého průmyslu s výkladem umělců a odborníků. Byla to snaha seznamovati lid se současným českým malířstvím slavných tehdy našich krajanů realistů v čele s Antonínem Slavičkem, jehož pověstný obraz „U nás v Kameničkách“ byl mezi jinými vystaven v zasedací síni radnice. Byla tu výstava grafických děl lounského rodáka Emila Holárka a útočných kreseb Fr. Kupky, k nimž byl z Mostu vypraven dělnický vlak. I hudební život byl tehdy rušný. Lounská Filharmonie zvláště za řízení rodáka Ed. Treglera, který tehdy v Lounech působil, popularisovala vynikající česká hudební díla. Výklad hlavních děl Smetanových byl podáván v cyklech přednášek s ukázkami na pianě mladým tehdy profesorem Zdeňkem Nejedlým.

Blížila se osudná doba první světové války. Rozklad staré společnosti byl patrný. Její klady i zápory v našem městě zachytil účastník i pozorovatel života svého rodiště, spisovatel Karel Konrád, v knize o Lounech „Pošte bez nebes“: „Bylo to, jako by městečko žilo pod stěží průhledným poklopem, ukovaném cele ze směsi stejných dílů starosti, predsudků, neznalosti, slůvek kazatelny, závisti a velké poctivé práce — ach, tenkrát se pracovalo 12 až 14 hodin denně a spánek nebyl rušen oprýskaným svědomím, jakoby pro všechny vlál nad městskou branou prapor v barvách dobrých mravů a předsevzetí a vzájemných vážností... Tehdy se rodilo uvědomění čtvrtého stavu. Přemnozí občané neuznamenali prozatím jiných změn, než ony, týkající se provádění pozdravu, podceňující všechno snažení tohoto mladého společenského stavu; jeho domovina na slunci, o níž se nemínilo jenom snít, jevila se měšťanům jen jako obydlí z dyh — neviděli skutečnost, nevycitovali její vahadla a vzpěry; touha po rozmnožování vlastního majetku, mnohdy velmi těžce získávaného, způsobovala krátkozrakost...“

Dopis přátelství

Z podnětu Ústředního domu lidové tvořivosti navázaly některé z našich nejvyspělejších souborů korespondenční styk s nejvyspělejšími soubory sovětskými. S radostí uveřejňujeme dnes dopis, kterým odpovídal sovětský soubor Domu horníků z Kiselovsku na dopis našeho souboru „Tyl“ — ZK dolu Vrbenský v Souši u Mostu. Redakce

Váš dopis nás hluboce dojal. Přijali jsme ho jako dopis přátelství. Dělí nás stovky kilometrů, ale velká soudružská síla pomohla našim národům najít společnou cestu.

Naš soubor vznikl roku 1934, kdy byl v Kiselovsku vytvořen první hornický klub. Ochotnické kádry se každým rokem měnily, ale tradice se zachovaly až dodnes. Vykonalí jsme kus dobré práce. Máme v repertoáru díla ruských i zahraničních klasiků, stejně jako díla současných autorů. S velikým úspěchem byla provedena Ostrovského Bouře, se stejným úspěchem přijali naši diváci Schillerovo drama Úklady a láska i Goldoniho komedii Sluha dvou pánů. Úspěšnými inscenacemi byly Gorkého Vassa Železnovova i Simonovovi Ruští lidé. V letech Velké vlastenecké války jsme uvedli mnoho aktovek i her o hrdinském boji národů celého světa proti fašismu. Po válce přistoupil sovětský lid k tvůrčí práci. Ve shodě s tím i náš repertoár je naplněn budovatelskou tematikou. Sehráli jsme Kornejčukova Makara Dubravu, Džakonovovu Svatbu s věnem a mnoho jiných her současných autorů. Naš divák chce na scéně vidět současné lidi a my vyhovujeme jeho přání.

V posledních letech se mohutně rozrostl i náš Kiselovsk. Rychlým tempem pokračuje budování obrovských staveb, obytných domů, asfaltových cest. Nový klub,

v němž nyní pracuje náš soubor pod názvem Ochotnické divadlo, byl vybudován v roce 1946. Členy našeho souboru jsou dělníci, inženýři a technické kádry, které pracují na dolech i v jiných podnicích. Máme dnes 35 členů. Už více než dvacet let pracuje v souboru E. I. Iljina, vedoucí závodní knihovny, 11 let V. Karavajev a jiní. Snažíme se stále zdokonalovat svou práci. Od nejjednodušších úkolů jsme si klestili cestu k složitějším psychologickým hrám. Horlivě zapojujeme do svého středu mládež. S radostí pozorujeme, že práce v souboru vede jeho členy i k úsilí zvyšovat odbornou kvalifikaci na pracovišti.

Naš soubor není ovšem bez nedostatků, které se v jednotlivých inscenacích projevují, ale těší nás, že jsme zaujali své diváky, kteří horlivě navštěvují naše představení, kritizují je, píší nám i o nás do novin. Největšího počtu repris dosáhly Bouře, Vassa Železnovova a Úklady a láska, které jsme reprisovali 10—15krát. U příležitosti dvacátého výročí našeho souboru jsme uspořádali oslavy, na nichž byli odměněni všichni členové diplomy a hodnotnými dárky.

V minulém roce jsme se úspěšně zúčastnili oblastní soutěže. O tvůrčí růst našeho souboru se zasloužil režisér národní umělec RSFSR Zabrodin, který s námi spolupracuje.

Pevně věříme, že mezi naším a vaším souborem se vyvine pravidelný korespondenční styk, v němž si budeme moci navzájem vyměnit nejrůznější podrobnosti z umělecké i organizační práce, věříme, že tyto dopisy budou současně výrazem družby našich národů.

Čekáme další dopisy, drazí českoslovenští přátelé!

podepsáni:

CHRAKOVSKIJ, ILJINA, GONČAROV,
ZABRODIN a JELFINOVOVÁ

Země orlů, jak nazývají cizinci Albánii, má 1 394 000 obyvatel a rozlohu 28 000 km². Pro důležitost svého strategického postavení i pro své přírodní bohatství byla vždy předmětem loupežného zájmu různých mocností. 500 let panovali nad naší zemí turečtí, potom italští a němečtí okupanti. Po nechávali náš lid v bídě a temnotě, stejně jako pozdější buržoasné feudální albánská vláda (od roku 1912). Dlouho byla Albánie jako jediná ze všech evropských zemí bez profesionálního divadla. Tím větší byl význam ochotnických souborů, které vznikaly v albánských městech od začátku 19. století a které prováděním národních her sehrály v dějinách podobně významnou úlohu v národně osvobozovacím boji, jako české ochotnické soubory 19. století.

První albánské profesionální divadlo vzniklo až v roce 1945 — dnes již máme čtyři profesionální scény a jednu loutkovou. Náš lid miluje divadelní umění. On pochopil heslo vašeho Josefa Kajetána Tyla „Divadlo je život a jde zase do života“ a řídí se jím. To lze prokázat z počtu a růstu našich ochotnických souborů. Dnes v Albánii těžko najdeš město, závod, školu — bez ochotnického souboru. V roce 1948 jsme měli 84, v roce 1953 už 700, v roce 1954 1684 a podle poslední zprávy z roku 1955 na 2300 ochotnických souborů, z nichž 406 pracuje na vesnicích. Do těchto čísel nejsou zahrnuty soubory vojenské.

Při ministerstvu školství a kultury v Tiraně pracuje divadelní sekce, která má přesnou evidenci všech souborů, posílá jim methodický materiál, organizuje pro ně dvouměsíční kurzy školení a soutěže, jakési „žatvy“, které se uskutečňují v okresním měřítku každý rok a v národním měřítku jednou za dva roky. Úzká spolupráce je mezi profesionálními a ochotnickými divadelníky. Skoro každý profesionální soubor má na starosti jeden, mnohé i dva soubory. Sám si vzpomínám, jak můj profesor Najim Frašeri docházel dvakrát týdně pěšky za hodinu vzdálenými vesnickými ochotníky, a když jsem se ho jednou ptal, jak dokáže hrát, učít a ještě pomáhat ochotníkům, odpověděl mi slovy, která nikdy nezapomenu: „Když pochopíš toho, komu pomáháš, a víš, proč mu pomáháš, práce tě baví. Divadlo se nesmí dělat z po-



DIVADELNÍ ŽIVOT V ALBÁNII

*Pro „Ochotnické divadlo“ napsal
TOMI MATO*

hodnosti ani pro peníze, ale pro smysl života.“

V mém rodném městě Pogradec vznikl v roce 1946 v kulturním domě ochotnický soubor. Pracuje v něm krejčí, švec, úředníci, učitelé. Ze začátku měl soubor 6 členů, dnes jich má 26, z toho 9 žen. Má svého režiséra, výtvarníka, dramaturga, rekvizitáře a umělecké vedení. Zkouší třikrát týdně. Na zkoušku chodí všichni včas — i ti, kdož právě nezkoušejí. Pracují s ohromným nadšením a zapomínají při zkoušce na celý svět. Na jednu hru je kolem třiceti zkoušek. Nejvíce soubor hraje albánské a sovětské hry. V loňské krajské žatvě

získal I. cenu se Solodarovým „Šeříkovým sadem“. Technické možnosti souboru jsou velmi omezené, ať už jde o světla, ličidla či rekvizity. Zkušebna je pokoj o rozměru 5×3 m. Ale láska k divadlu dovede překonat všechny překážky. Lid našeho města svůj soubor miluje a rád se jde podívat dvakrát i třikrát na jedno představení. Soubor dělá četné zájezdy, dokonce i do Jugoslaviie se podíval. Kromě divadla dělá soubor estrády, v nichž se hojně uplatňuje satira.

Podobný profil mají i ostatní albánské ochotnické soubory. Mají plnou morální podporu vlády a jasné perspektivy před sebou, neboť to, o čem se v Albánii po staletí jenom snilo, proměnilo se dnes ve skutečnost. Obdivuhodně roste naše dramaturgie. Dramatici, jako Kol Jakova, Fatmi Ďaťa, Xhemal Broja a jiní dávají profesionálům i ochotníkům cenné hry, na př. „Halili a Hajrija“, „Naše půda“, „Dívka z vesnice“, „Přelom“ atd.

Po válce se rozšířily a upevnily kulturní styky Československa s Albánií. Hlavně zásluhou filmu zná a miluje náš lid české herce, Smolíka, Štěpánka, Högra, Vášovou, Fabiánovou a j. Zná a ctí díla Dvořákova a Smetanova. Doufáme, že v nedaleké budoucnosti zaujme své místo na albánských scénách i česká dramatická tvorba.



Záběr ze hry „Země je naše“ Kol Jakova v provedení Albánského národního divadla

Básník lásky

DRAMATURGICKÁ POZNÁMKA PRO UMĚLECKÝ PŘEDNES

Miloval a nenáviděl, jásal a plakal, ostře kritisoval a nadšeně opěvoval; byl milován i haněn, ctěn i překrucován — Heinrich Heine, osobní Marxův a Engelsův přítel, židovský básník, který miloval své Německo v době největší hany a který věřil i v době svého francouzského vyhnanství ve tvůrčí síly svého lidu za Rýnem. Nerozšíříme množství článků a studií, které letos u nás vyšly u příležitosti Heinových oslav, vyhlášených Světovou radou míru. Pokusíme se jen na malém prostoru ukázat, že je Heinovo dílo pro naše přednášece nepřebornou dramaturgickou studnicí.

Jak začal? Zamiloval se do dcery bohatého strýce, který nikdy nepochopil velikost Heinricha, toho „darmožrouta“, kterému se nechťelo ani obchodovat, ani právníčit. Veliká a nešťastná láska k jeho sestřenci předznamenala Heinovu ranou tvorbu:

*Ty jako květ jsi pouhý,
čistá a lad a slast;
zřím na tebe, a tesknost
cítím se v hrud' mou krást.
Je mi, jako bych ruce
na hlavu měl ti dát,
Bůh aby zachoval tě
tak pouhou, slast a lad.*

Brzy však poznává mladý Heine, že to s tou láskou — alespoň tak jak si ji představoval — nebude tak jednoduché. Vždyť mladý Heinrich je pan z Nemanic! Ale jeho píseň zazní znovu, silněji a mohutněji a je v ní smutná cudnost a hrdost:

*Když se dva rozcházejí,
ruku si podají
a do pláče se dají
a vzdechů svých netají.
My dva jsme neplakali,
my nevzdychali tak!
Ty slzy a ty vzdechy
ty přišly teprv pak.*

Ještě tu není doba jeho velkých revolučních výkřiků, ale už se objevuje jeho mladý ortel nad „naobědvanými“, kteří to nejkrásnější, co člověk má — lásku — nikdy do hloubky nepoznali. Zvolna se rodí Heine, satirik:

1. U stolu — čaj na něm — dleli,
a o lásce rozhovor byl.
Pánové estetičtější,
z dam cít' lnul z květu jak pyl.
2. „Eros buď platonický,
lunt hořrát v debatě vsáh.
Hofrátko ironicky
se usmála, děla však: „Ach!“
3. Pan kanovník na širá ústa:
„Jen míru znej, jinak je zlo
a zdraví škodí pak zhusta.“
Zašeptla slečna: „Jak to?“

4. Hraběnka — stesk z hlasu bodá:
„Láska je peklo i ráj!“
A laskavě potom podá
panu baronu čaj.
5. Prázdná tam židlička byla,
má milá, tys chyběla tam.
Tak hezky bys byla, má milá,
o lásce poudala nám.

Desítky a desítky milostných básní, hned smutných, hned zase ironických, tu žalujících, tam zase šťastných vám v této poznámce bohužel nemůžeme otisknout. Všechny však mluví ve stále nových a nových barvách stejnou opravdovostí a čistotou. Mnohé z nich se hodí do našich programů na podiu také proto, že byly zhudebněny největšími skladateli, počínaje Ludvíkem van Beethovem. O jeho písničkách bychom však zde chtěli pohovořit jinak. Chceme vám vyprávět příhodu, která by neměla chybět v doprovodném slově konferenciera:

Vypravuje se, že Heinrich Heine se jednou projížděl na Rýnu. Nikdo ho na parníku neznal. Skupina lidí začala zpívat jeho píseň „Lorelei“. Básník se ptal staršího cestujícího, od koho že je tato píseň. Stařec odpověděl: „Je to píseň lidu, která nemá autora.“ Heinrich Heine se prý odvrátil a zaplakal radostí. Po více než sto letech přišla na Německo nejhorší bída, bída, kterou Heine ve svých básních předpovídal. Ale pan Goebels nemohl dávno mrtvého Heina zcela umlčet, ať pálil jeho knihy jak chtěl. A tak po druhé zazněla „Lorelei“, kterou německý člověk miluje, jako dílo neznámého autora — z fašistického rozhlasu. A my si myslíme, že by byl Heine i po druhé souhlasil se zamlčením svého jména, které my dnes tak vysoko vyzvedáváme.

Dlouho žil ve vyhnanství. Nikdy se však nevzdal. Odhaloval ve svých básních vše zpuchřelé, ať už to byl proslov krále osla, ať už to byly verše, které dal do úst umírajícímu tyranovi králi Davidovi, nebo ať už to byl výsměch obecních tatíků, kteří potlačují mínění lidí. A jak jasně viděl! Více než mnoho vědeckých statí ukáže mladému člověku, který už neprodělal plnou hrůzu utlačovatelského řádu, malý Heinoův epigram „Běh světa“. (Pozn. red.: Je uveden v překladu Ot. Fischera, překlady ostatních veršů jsou vesměs dílem P. Eisnera.)

*Kdo má mnoho, zajisté
přidáno mu ještě bude.
Kdo má málo, odejmou
i to jměníčko mu chudě.*

*Nemáš-li však vůbec nic,
tak ať jen tě pochovají!*

*Právo žít, ty povstašce,
mají jen, kdo něco mají.*

Ale Heine nedovedl jen bourat. Věřil v síly, které změní svět. Napřed zaznívá tato jeho víra chmurně, jako na příklad v jeho slavných slezských tkalcích, kteří nakonec písně nad svými stavy zpívají: Německo, rubáš tkáme ti, / a v rubáš ten tříkrát prokletí, / my tkáme, my tkáme.

Avšak básník lásky, který tolik toužil po štěstí, nemohl být stále chmurný. Ve svých vrcholných dílech zpívá celou silou svého talentu o radostné budoucnosti a podobně jako náš Neruda o tom, že je třeba činit. Z této oblasti básnickovy tvorby otiskujeme alespoň část prvního zpěvu jeho eposu: „Německo — Zimní pohádka“. Heine popisuje, jak se loučil se svými pohostinnými francouzskými přáteli a jak v listopadu překročil po dlouhých letech znova německé hranice:

1. Dívka k harfě tam zpívala.
Cit pravý a pravá to tiseň
a falešný hlas, leč dojala
velmi její mě píseň.
2. Zpívala o hoři milostném,
zde žalu, tam zaplesání —
v lepším tom světě oblačném,
kde po hoři není ni zdání.
3. O bédném pozemském oudolí,
radostech ústících v strasti,
a o nebi, kde se pak rozplývá
duše nám trvalou slastí.
4. Odříkavý ten dávný zpěv,
to Nynej, jímž slibů zni kruchta,
jímž uspi se, jak jen zavrni,
lid, ten náramný buchta.
5. A znám já nápěv a znám i text,
znám se co do původu;
vínko si autoři trunčili,
a veřejně hlásali vodu.
6. Já nový zpěv, já lepší zpěv,
ó přátelé, pro vás složím!
My ubytujem se už na zemi
v hotovém království božím.
7. My na zemi zdejší chcem šťastni
být,
a nechceme už strádat v muce,
ať neprožere nám líný břich,
co získaly pilné ruce.
8. Roste zde dole chleba dost
pro všechny děti zdejší,
a růže a myrta, krása, slast,
též hrášky nejucukratější.
9. To nový zpěv, to lepší zpěv,
jak houslemi rozehraný
a flétnami. Miserere to tam,
a mlčí zvony a hrany.

Nemohli jsme vám zde otisknout ani setinu toho, co najdete v díle básníka. Cílem našeho článku je, přimět i vás k činu. Zajděte si do knihovny, hledejte v díle básníka lásky. Nebudete toho litovat. Nezapomeňte na Heinovou prózu. Veliký kus práce tu pro nás vykonal překladatel Pavel Eisner v II. díle svého výboru. Úryvky, které tam najdete, můžete použít velmi často tak, jak jsou pro uměleckou četbu. (Dětský bál u Rothschildů, Kam se dějí staré úplňky, Myšlenky a nápady, Byla zlyncována a pod.) Dvojdílný výbor Heinova díla vydalo v roce 1951 nakladatelství Svoboda.

J. MARTINEC

NA SLOVÍČKO O POHÁDKÁCH

Myšlenka k článku se částečně zrodila na značně nezdařeném představení 80. osmileté střední školy v Praze 12, nazvaném „Kouzlo pohádek“ a sestaveném z krátkých scének, vybraných z pohádek O ševci Fanfrnochovi, Kdo je hloupější, Král Lávr a Popelka. Viděli jsme na jevišti špatně nalíčené a především špatně režírované děti, které s přílepenými vousy dostaly také jen přílepené charakteristiky postav. V dětech se má pěstovat láska k divadlu, probouzet jejich vloh, ale právě tyto práci se má věnovat *talentovaný* režisér. Znamky tohoto talentu jsme na představení nenašli.

Probírali jsme některé divadelní texty, abychom především zjistili, zda alespoň dávají možnost zaměstnat děti přímo na rolích, aniž bychom z nich dělali kostymované opičky. Z této snahy jsme se dostali ještě k několika dalším otázkám, které vám, našim čtenářům, předkládáme — doufáme — k bohaté diskusi. Nemůžeme samozřejmě vyčerpat v tomto článku zdaleka všechny palčivé problémy, i z toho důvodu, že jsme zatím důkladně přečetli jen tyto texty: Andersen, Sněhová královna (dramatisace E. Švarce, překlad M. Melanová a V. Libovický) — Pavlíček, Bajaja — Vaňátko, Jak květiny přezimovaly — Kocour v botách — Janovský, Noc pod Čerchovem — Kožík, Pohádka o sněhu (Jak Mráz čaroval), Voglová, Zlá princezna a tři mandarini — Marek, Jak se Honza králem nestal, a Průcha, Krakonošova medicína.

Umělecky nejvýš si ceníme prvních tří textů — Andersena, Pavlíčka a Vaňátka (Jak květiny přezimovaly). Zachovávají si totiž vlastnost divadla pro děti nejcennější: bohatou fantasií, silný mravní základ hlavní myšlenky a dramatickosti děje. Sněhová královna i Jak květiny přezimovaly jsou texty již známé a často hrané; nás překvapil zejména Pavlíčkův Bajaja, pohádka s líbeznými verši a znamenitě kreslenými charakterem v čele s hlavním hrdinou, princem Bajajou, jak jej už známe z pohádky Boženy Němcové. Pavlíčkovi se podařilo vytvořit cennou divadelní hru, která je značným úkolem pro vyspělé (a dospělé) soubory; klade si i značné scénické požadavky. Pro krásný milostný motiv, který hru prostupuje, doporučujeme ji spíše pro děti pokročilejšího věkového stupně. V inscenaci dětských herců použít nemůžeme. Ve Sněhové královně můžeme dětskými herci obsadit hlavní role Kaye a Gerdy a role prince Klause, princezny Elsy a mladé loupežnice. Také tato hra vyžaduje pečlivou hereckou (a samozřejmě a především režijní) a výtvarnou práci. Musíme si už konečně zvyknout brát úkol divadla pro děti opravdu vážně, ne jako oddechovou záležitost pro soubor a vnucený kulturní úkol. Na dobrých pohádkách může vyrůst nejen malý divák, ale

i velký herec. — Vaňátkova pohádka s Hrubínovými verši Jak květiny přezimovaly, se skromným podtitulem „jevištní rostlinopis“, je snad nejvděčnějším úkolem pro spolupráci s dětským hercem. Líbezná role květin, krtka a ponravy, dramatické role Země, Zimy, Mrazu, Meluziny a Slunce, hra s motivem věčného boje života a lásky proti smrti a nenávisti, se srozumitelným textem a prostou charakteristikou postav, získala si už dávno oblibu dětských herců i diváků.

S dalšími texty jsme už tak spokojeni nemohli být. Řádl-li a ještě dozívá svůj pozeňnaný věk schematismus v dramate, tím více se přizíval a bohužel ještě přizívuje ve hrách pro děti. Ve snaze dát hrám silnou myšlenku, skloňují autoři v textu ve všech pádech slovo práce a časují sloveso pracovat, ve snaze po pohádkové nadsázce znetvořují jazyk přehazováním slovosledů a dřevěně zachovávají pradědečka — infinitiv — ti. A pak — jak má v pohádkách s princem a podobnou „třídou“ zacházet nový pohádkář? Vždyť naposled, pokud se pamatuje, se bojovalo s kapitalismem. Tak pohádky ještě „tříděně umocňuje“ tím, že lid krále svrhává s trůnu — nebo že Honza nabízené království odhodí jako zbytečnou přítěž. Typický příklad schematismu nacházíme na příklad v pohádce J. Průchy, Krakonošova medicína, kde ve šťastném závěru, kdy se líného ševce podařilo mnoha vnějšími prostředky přesvědčit o prospěšnosti a důležitosti práce, pějí vily a trpaslíci:

Ze všech pravd, jež rozum lidský hlásá,
tohle největší vždy pravdou jest:
Práci pouze člověkem je člověk,
proto práci věčná budiž čest.

Domníváme se i tak, že se nenajde ni dítko, ni člověk dospělý, který by proti takovému tvrzení chtěl něco namítnout. Tím více je ku podivu, že velmi podobné verše říkají v pochodu trpaslíci už v závěru III. dějství, čímž je zřejmé divák připravován, aby snad náhodou tímto objevem nebyl překvapen na konci. — V druhém Vaňátkově textu, Kocour v botách (podle flanderské pohádky) se autor dopouští stejného násilí v závěru. Navíc nevytěžil z kouzelné pohádky všechny možnosti vtipných situací. Jiří Marek v pohádce Jak se Honza králem nestal (ostatně s obezličkovým podtitulem „veselá a nepohádková hra o desíti obrazech“) ze známého námětu, kterak Honza přemohl draka a dostal za odměnu princeznu a království, vytváří ukázkou pletichářské politiky, kterou lid svou mocí přemáhá. Ani proti takovému tematizaci by jistě nikdo neměl námitky, kdyby bylo umělecky zvládnuto. Až na několik vtipných scén z královského hradu se to však Jiřímu Markovi nepodařilo; záměr násilně přechází přes logiku situací a charak-

terů, které jsou vykresleny jen ve dvou barvách: v černé a bílé. Dramatické pestrosti tím ovšem ději nepřidají.

Zajímavým pokusem o přiblížení postavy Dědy Mráze našim dětem, pokusem celkem zdařilým je Kožíkova Pohádka o sněhu (původně Jak Mráz čaroval) — proti Vaňátkově pohádce stavící svět zimy jako svět dobrý, pomáhající lidem. Pohádka však trpí chudostí děje, slabým napětím a překvapujícím, nelogickým obratem, příliš rychlým přesvědčením knížete o tom, že je zbytečné hromadit poklady, nenalezne-li poklad nejcennější — lásku.

Pohádka K. Voglové Zlá princezna a tři mandarini zdaleka nevyužila fantastičnosti orientálního námětu a navíc děj vykládá vždy pěkně po lopatě a pokud možno dopředu, aby divákovi bylo znemožněno jakékoli překvapení. V závěru, kdy lid vyhání zlé mandariny a zlá princezna mizí s ježibabou, je zrušeno císařství a lid se rozhoduje ke společné práci ve šťastné zemi — otřelými frázemi.

V konfrontaci pohádkového světa se skutečností je nejvynalézavější hra Jaroslava Janovského, Noc pod Čerchovem, velmi vhodná pro práci s dětským hercem. Splňuje nároky na dobrodružnou hru a přidává i fantastičnost pohádkového světa, i když její ironisuje. Mladí hrdinové se střetávají se skutečným nebezpečím a prokazují velké služby vlasti; poznávají, že skutečný život je napínavější než dobrodružná literatura. Z pěkného námětu Janovský ještě nevytěžil možnost vtipných situací, se kterými se mohou pohádkové hrdinové na své vycházce do skutečnosti střetnout. Také zákeřní škůdci se v posledním dějství odhalují v přílišné naivitě, v dlouhých replikách na sebe všechno prozrazují. Tím se spád hry v závěru zdržuje.

Máme-li tedy vyslovit svůj prozatímní soud nad hrami pro děti (ke konečnému se dostaneme až po našich připomínkách), vidíme dosavadní závady v daných textech především v schematickosti, nedbání dramatické zákonitosti, slabé fantasii, v neživotných charakterech postav a v nepropracovanosti jazyka. V pohádkách se směle veršuje, i když básnický talent chybí. Má-li divadlo plnit svůj úkol etické a estetické výchovy dítěte, musí mu být věnována největší péče. Tento požadavek se týká jak autorů her, tak souborů, u kterých stále ještě pohádka žije jako okrajová činnost.

Napište nám své připomínky, napište i o světlých příkladech, abychom se jimi potěšili i tou možností, že potáhnou. Je pravda, že jsme se celého tematu dotkli jen namátkou a vynechali kapitolu obsáhlejší, druhý extrém, který nám zamožuje jeviště: bezideový brak pseudopohádek pro děti. Ponecháváme si toto thema pro článek obsáhlejší.

S. DOLANSKÁ



Valenta Bedřicha Prokoše

S pocitem ohromného vzrušení a rozechvění jsem přistupoval k práci na postavě Valenty z „Paličovy dcery“ od Josefa Kajetána Tyla. Vědomí odpovědnosti a složitosti úkolu svazovalo z počátku mou představivost na ruku i na nohu. Vždyť všichni staří herci Tyla milovali a s hrstí hráli jeho postavy; svými láskyplnými výkony mu vzdávali hold. Musil jsem myslet stále na to, že přede mnou tuto postavu hráli velcí herci, jako zemřelý Václav Vydra a před ním slavný Eduard Vojan. Pátral jsem, jak, kde a z čeho se od těchto velikých českých mistrů poučit; díval jsem se na jejich fotografie, četl zápisky i herecké vzpomínky, ale jako vždy bohužel zjistil, že po hereckých výkonech toho mnoho nezbude — ach, tak málo nám toho zůstává po hercích! Mluvil jsem i s pamětníkem Vojanova výkonu a je zajímavé, že mu zůstala nejsilnější v paměti Valentova scéna z II. dějství. Tento úsek mě rovněž silně přitahoval svou dramatickou silou a přiznám se, svou vnější působivostí. A vůbec ta paličova hrozná cesta dolů, do malosti a nízkosti života, do špíny a hříšnosti myšlenek mne strhovala.

Chodil jsem s rukama v kapsách po ulici, sedával v tramvaji nebo doma a přemýšlel o těch hrůzách, které chudáka Valentu mučily a probouze-ly ho ze spánku děsem. Ano, děs a hrůza padala se všech předmětů na ubohého a bezbranného Valentu. Vypíral jsem se i lékaři na podrobnosti. Ale co se to ve mně stále silněji a silněji ozývalo? Porozumění? Nebo lítost a soucit s člověkem Valentou? A tu jsem náhle pochopil, jak právě u paliče Valenty se projevuje ta velká Tylova láska a víra v člověka.

Obrátil jsem se k Tylovi. Znovu a znovu četl hru a přemýšlel. Proč máme tak rádi jeho dramatická díla? V čem je jejich nesmrtelnost? Proč jsou stále tak živá? Odpověděl jsem

Galerie tylovských postav

UČME SE OD MISTRŮ!

Laureát státní ceny BEDŘICH PROKOŠ

si, že „Paličova dcera“, tento prostý příběh pražské děvečky, je takovým nesmrtelným skutkem J. K. Tyla. Skutkem, který má v sobě tolik hlubokého a stále nového, jakoby to byl neustále tryskající pramen pro generace příští. Že je to geniální dílo, které neustále žije život plný proměn. Po stu letech dále působí na život kolem sebe a je na ně samozřejmě také působeno. A proto je nesmrtelné!

A tak poučen od velikých našich umělců minulosti, především od Josefa Kajetána Tyla, svítla mi, jako umělci, který stojí před tvůrčím úkolem, zásadní otázka a zároveň i odpověď: Důležité je, co každé dílo a každý tvůrčí čin říká vzhledem k právě prožívané přítomnosti, vzhledem k dnešku. To znamená, že pro mne z toho nezbytně vyplývá: můj tvůrčí přístup k roli musí být osobitý. Že je nevyhnutelné, abych pro svou vnitřní pravdu a herecký pocit viděl postavu jako jedinečnou, se zvláštními vlastnostmi, které ji odlišují od kohokoli jiného. Neuvidím-li postavu Valenty osobitě, bude jí vždy scházet určitý díl pravdy a divák jí plně neuvěří. A tak jsem našel a pochopil jádro postavy šumaře Valenty i můj úkol: probudit tu těžce sklícenou a chybující duši, vést ji k poznání a k očistě — přispět, aby světlo proniklo do strašné tmy v její duši — učít ho jasně vidět a posuzovat lidi, věci i sebe sama. Pomoci mu opět k obrazu člověka — k vykoupení.

Celá práce spočívala v hledání právě takových činů, takových jednání, která by za konkrétních daných okolností hry vyjadřovala to, co se děje v duši Valentově. Nemohl jsem a ani jsem se neodvažoval „vlézt hned do duše“ takové postavy, jako je Valenta. Bylo by to i neskromné. Jak je možno najednou znát, co se děje v duši postavy, která zatím existuje jen v mojí představě? Ale vidět, co má postava dělat, znát její činy, její chování, to přece mohu. A podaří-li se mi zvládnout logiku Valentova jednání, mohl bych snad proniknout do logiky jeho myšlení, do logiky jeho citů.

Tak po důkladném „průzkumu rozumem“ celé role — kdy jsem pochopil, proč Tyl ten který výstup napsal, co mám dělat — přistoupil jsem k jednotlivým situacím ve hře a prováděl jsem „průzkum jednáním“. Snažil jsem se zvláště na začátku nerozdírat postavu, nesnažit se o drobnou charakteristiku, ale kreslit figuru velkými tahy. Uchopit a zvládnout hlavní myšlenky a hlavně poznat a pochopit Valentův niterný život,

oblast jeho myšlenek, způsob myšlení, jeho úroveň; to znamená jeho vnitřní rytmus. Bylo mi jasné, že vytvořím-li správně niterný život, zrodí se sama sebou vnější charakteristika a přetělesnění. Snažil jsem se právě u této psychologické postavy vyvarovat se všeho vnějšího.

Vybavovala se mi známá postava z mého mládí. Starší pivovarský dělník, který snad celý den v pivovare pil jen pivo a domů si každý večer ještě nesl plný pětilitrový džbán. Snad nikdy nebyl střízlivý. Najednou jsem si přesně uvědomoval, že tento nešťastný člověk se vlastně nikdy nemotal, naopak chodil mlčky; nehulákal, nevšímal si lidí, ale naopak byl uzavřen do sebe a těžce nesl v pochýlené hlavě své myšlenky. Tato vzpomínka první dokázala prorazit částečně mlhu a dovolit mi trošinku zahlédnout obrysy mého Valenty.

Stanislavskij říká, že herec v procesu vytváření postavy jde od sebe k postavě; vychází ze svých představ, životních zkušeností, z emocí mu známých. A správným a důsledným jednáním se dostává do nitra a tím i do „kůže“ postavy, již má vytvořit. Dokonce prý vznikl spor, co je při tvorbě postavy důležitější: *já*, od něhož jdu, nebo *postava*, k níž jdu. Stanislavskij prý odpověděl, že je tu nejdůležitější *jit*. Ano, postavou se stávám v procesu této práce, v průběhu hereckého hodnocení dramatického díla, přestávám být „já“ a vstupuji do postavy.

My herci na divadle často pospícháme rovnou k divadelnímu výrazu. Odstraňujeme jednání a hrajeme jen statický cit. Bráním jsem se při studiu „Paličovy dcery“ tomuto zlovyku hrát stavy, t. j. výsledky svých prožitků, skákat od jedné špičky k druhé a zapomínat na to nejdůležitější — vytvářet a prodělávat ten nepřetržitý proces mezi těmito duševními stavy, t. j. ukázat zrod každé myšlenky, její rozvedení, uzavření, eventálně prolnutí do nové atp. V divadle prožívání herec nesmí předvádět výsledky svého někdejšího prožitku, ale musí v partituru role, v podmínkách života své postavy prožívat a probouzet bezprostředně před divákem veškerou svou tvůrčí přirozenost. — Podle Stanislavského: „... v podmínkách života role a plně obdobě s ní správně, logicky, důsledně, lidsky myslet, chtít, snažit se, jednat, když jsme na jevištních prk-

nech.“ V našem jazyce se tomu říká „prožívat roli“.

Snažil jsem se tedy na zkouškách nikoli hrát, ale jednat. Jednat tak, abych pocítil okamžiky pravdy na jevišti — vteřinky pocitu pravdy a víry. Uvědomoval jsem si, jak při této herecké práci je důležité vědět, že nejednám nikdy pro sebe nebo pro diváka (nebo pro režiséra), ale pro živého člověka, který stojí vedle mne, t. j. spoluherce. Mým soudcem je spoluherce. Vzpomínám na hezký a poučný zážitek ze zkoušky. V I. jednání po odchodu Podleského sedím sám na lavičce. Přichází Rozárka s dětmi. Malá holčička (Kačenka) přijde až ke mně a dívá se na mne svými krásnými, nevinnými očima. Říkám právě lživou větu: „Já se zameškal při vejdelku...“, a zavádím o ten upřímný dětský pohled. Dívám se do těch očí, vidím v těch dětských zřetelných svých obličej, uvědomuji si, že nemluví pravdu. Odvracím hlavu — nesnesu ten jasný pohled — vždyť nemluví pravdu — pil jsem přece s Podleským v hospodě. Ty dvě malé nevinné oči jakoby mne usvědčovaly ze lži — pauza — sklopím hlavu — oči se stále dívají — co dělat? — jak jednat? ... Zakryji ta dětská očka rukou a pokračuji: „... A taky by mně bylo srdece tuze bolelo.“ Nikdy bych k tomuto jednání nedospěl abstraktními rozumovými závěry u stolu. Ano, pravdivost svého výkonu musím vidět v očích spoluherce, na rysech jeho obličeje, poznám to v okamžitém jeho chování. A pravdivé jednání spoluherce zase zpětně působí na mne, že cítím třeba slzu v oku, i když ještě nepláču, nebo opravdový moment radosti, studu atp. Vím přesně, že mám-li tyto třeba malé pocity — mám vyhráno. A čím více jsem upoután úkolem jednání, tím více mohu chodit, mlčet, protahovat pauzu. Jsem-li plně soustředěn na objekt v živém procesu, mohu na scéně vše! Mohu mlčet, mohu se rozpomínat. Myslím a se mnou i divák myslí. Soustředění na fakt mne přivádí k živému procesu, začíná vnitřní monolog, vnitřní vidění toho, co bylo, pravdivý pocit toho, co je.

Vnitřní monolog je živý a nepřetržitý vnitřní proces celé bytosti s jejím životem. To je základní zákon organického lidského života, tedy i zákon organického života postavy na scéně. A právě náš J. K. Tyl dával ve svých hrách tomuto vnitřnímu, v životě skrytému procesu průchod ve známých promluvách stranou. Při studiu postavy Valenty jsem si uvědomoval, jak pro hereckou tvorbu je zvláště důležitá ona část vnitřního monologu, která probíhá v rozporu, v konfliktu s dialogickou promluvou postavy a jakou má silnou funkci dramatickou. Ze spoluvytváří konflikt v plné složitosti a bohatství, vytváří vnitřní svár postavy samé se sebou, vytváří „dvojitý život“ postavy ve chvíli, kdy postava jedná navenek ji-

nak než jak zní její vnitřní monolog. Poznal jsem na složité postavě Valenty, že vyřešit problém jeho vnitřních monologů znamená vyřešit problém organického života role.

Při práci na Valentovi, t. j. na roli, která nemá sama velký rozsah vlastního textu, jsem si uvědomil na vlastní kůži další poučení, které jsem tak hluboce nepochopil ze slov velké herečky Malého divadla, národní umělkyně SSSR Jermolovové, která řekla: „Desítky let jsem myslela, že je hlavní, co se o své roli dovidám, v mém vlastním textu. Teď na stará kolena jsem poznala, že to nejhlavnější, nejzajímavější, nejpoučnější o mé postavě je v rolích mých partnerů.“ — Právě při studiu Valenty jsem si ujasnil, že bez partnera nic nedokáži. Bez něho by se mé věty měnily v text bez adresáta, v samostatné projevy. Bez partnera bych nebyl ani já. Budovat život své postavy znamená znát celou hru. Nikoli tedy znát z rolí partnerů jen narážky; to by znamenalo zbavovat postavu všeho, z čeho může čerpat svůj život. Zejména vypracování vztahů má veliký význam a pomáhá nacházet roli. Všimněte si, jak i v tomto principu je Tyl mistrný. Jak hluboce komplikované a rozmanité jsou vztahy Valenty k dětem, Rozárce, Kolínskému, Podleskému, Šestákové, a jak i ony se během celého procesu mění. Je velmi důležité, jak se k tomu neb onomu partnerovi chovám.

Když jsem pracoval nad textem „Paličovy dcery“, znovu jsem se přesvědčil o Tylově velikosti, o jeho lásce k české řeči a o jeho znalosti a účinnosti jednajících slova. J. K. Tyl bezpečně věděl, že v činoherním divadle je mez, která odděluje scénu od hlediště. Je to prostě rampa. A že přes tuto někdy bezednou propast dolétá s jeviště k divákům a proniká do jejich vědomí a jejich srdcí jen jednající slovo. V Tylově textu nenajdete zbytečných a nesprávných slov, která by byla přítěží nebo bránila přeletu myšlenky s jeviště do hlediště. Tyl naznačuje přesně mezi řádky i podtext. Herec si nemusí nic vymýšlet, nýbrž hluboce přemýšlet nad Tylovým textem a dokonale pochopit jeho smysl. To znamená pochopit i podtext dramatikův, aby bylo divákům zřejmo, proč, za jakým cílem říká právě to či ono. Znamená to dokonale a hluboce rozumět textu role, znát příčiny a impulsy každého jednání postavy. A znamená to konečně „plout po vlně podtextu“, t. j. chápat správný smysl každé věty a každého slova, nikoli suverénně a cynicky škrtnat, ale rozvíjet v sobě bohaté vidění očima postavy a ze všech svých tvůrčích sil chtít tato vidění předat divákovi pravdivým jednáním psychologickým, které, je-li skutečně pravdivé, rodí zákonitě pravdivé jednání slovní.

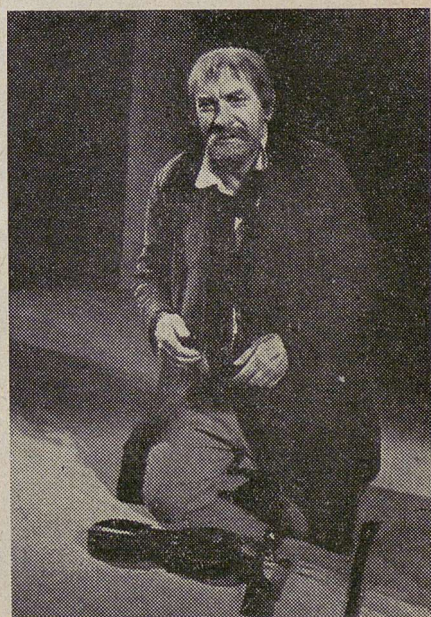
Četl jsem v překrásné knížce národní umělkyně Růženy Naskové

„Jak šel život“, že Eduard Vojan v roli Valenty vždy sedával v zákulisí a sledoval celou hru. Pochopil jsem tuto Vojanovu „přípravu“ při reprisách „Paličovy dcery“ v Ústředním divadle československé armády. Jak je naprosto nutné nejt na scénu „prázdný“ a právě v roli Valenty, která nemá možnost „rozehrání“, v níž je nutno hrát plným dechem a zaujetím od prvního výstupu. Sedávám po tomto vzoru rovněž v přítomní zákulisí, jsem znovu a znovu zaujat tou nádhernou hrou, soustřeďuji se a pomáhám jí to zapojit se do tvůrčího stavu a tak nikoli jen uchovávat úroveň představení, nýbrž rozvíjet je, jít tou pravou cestou k životu reprisy, k tomu, aby představení neztrácelo mladost, aby „Paličova dcera“ neustále nově působila na diváka. Hledat stále život postavy Valenty, nacházet vždy znovu její fyzické rozpoložení, vidět herecky nově její úkoly ve scénách i ve hře, nacházet nové podněty pro tvůrčí přirozenost.

Neboť divadlo je život. Není to nej názornější důkaz o Tylově pravdě, že jde divadlo zase zpět do života?

Jsem upřímně vděčen, že mohu hrát Tylova Valentu v „Paličově dceři“, neboť i já cítím tak, jako umělci přede mnou, že pro českého herce je ctí, může-li si zahrát Tylovu postavu; že mám příležitost čerpat z tohoto nepřeborného bohatství, že se mohu učit na tomto úkolu, růst a vyvíjet se jako herec i jako člověk. Vytvářet takovou postavu je v hereckém životě mezník.

Ano, milujme mistry, kteří byli před námi — jak řekl A. Rodin. Učme se z jejich umění, neboť je zdrojem síly, která vede vpřed! Milujme Josefa Kajetána Tyla, uštváného českého herce a spisovatele, krásného člověka — převeliké srdce!



Snímky K. Drbohlava

HRST INFORMACÍ Z PRŮBĚHU SOUTĚŽE

Ve dnech, kdy uzavíráme májové číslo našeho časopisu, je pět českých a moravských měst (Kutná Hora, Svitavy, Ostrov u Karlových Var, Přerov, Jablonec n. Nisou) v posledních přípravách na národní přehlídky, na nichž se nejvyspělejší soubory po druhé v dějinách našeho ochotnického hnutí pokusí dokázat jeho růst a význam pro celou naši společnost. V plném proudu je naše celostátní soutěž, předčasně by bylo dělat hodnotící závěry, ale přece jen etapa, v níž už nejméně jednou vystoupily soubory kategorií C a B (a také většinou A), stojí za zamyšlení o některých charakteristických znacích situace v jednotlivých krajích.

Vcelku radostný je průběh soutěže na př. v Plzeňském kraji. Nemyslím zde ani tak na mimořádný úspěch krajského vítěze, soubor ZK Horník Radnice s představením Ibsenovy Nory, ani na zasloužený úspěch plzeňského souboru Mediky, který se zúčastní národní přehlídky s hrou Ostrovského Vinníci bez viny. Mám na mysli především fakt, že se v tomto kraji loňského roku zúčastnilo soutěže 148 divadelních souborů, kdežto letos 235, což je číslo, které se začíná přibližovat počtu veškerých divadelních souborů v kraji. I když se v dramaturgii projevují rysy nevýbojnosti a stereotypnosti, přece jen soutěž zasazuje, doufáme smrtelné rány uvádění braku a celá pětina souborů soutěží v jubilejním Tylově roce s jeho hrami. Dobrých výsledků v jejich uvádění dosahují i soubory vesnické, jako Blatnice a Vejprnice.

Radostnými úspěchy může se pochlubit i Pražský kraj, kde se ve srovnání s loňskem projevuje vzestup umělecké úrovně. Pro krajskou porotu nebylo problémem najít čtyři soubory, které mohou kraj důstojně reprezentovat na národní přehlídce

(ZK Karborundum Benátky n. Jiz., ZK TOS Rakovník, DO Mělník, ZK Jihočeské keramiky Kostelec n. Č. lesy), při čemž nejméně představení prvních dvou souborů (Gorského Na dně a Tylova Fidlovačka) mají pozoruhodnou úroveň a ještě představení pátého a šestého souboru v krajské soutěži (Čelákovice a Měchenice — Vassa Železnovova a Živnost paní Warrenové) přesahují úroveň mnoha výkonů v loňských národních přehlídkách. Umělecká úroveň soutěžních představení není však jediným rysem nejvyspělejších souborů Pražského kraje. S radostí konstatuji, že se většina z nich stává opravdovými středisky pomoci pro desítky dalších souborů vesnických. Tak na příklad soubor z Kostelce n. Č. lesy opět v letošním roce organizuje Divadelní máj, na němž vystupují výhradně vesnické soubory z celého okolí, aby si z Kostelce odnesly nejméně tolik radosti a poučení, jako si odnášejí naše nejvyspělejší soubory z Jirákových Hronůvů. — Také v soutěžní kategorii B Pražského kraje se projevuje vzestup. Viděl jsem představení souborů OB Suchdol a OB Rudná (obě bčeka okresu Praha-západ), a jak Šafránkovo Kudy kam, tak Molièrův Lakomec našly na malých jevištích interprety nejen zanícené, ale i poučené a talentované. I z četných zpráv našich dopisovatelů v kraji lze soudit, že kategorie B vytváří nejvyspělejší souborům dobrou zálohu.

To v samotné Praze už zdaleka nemůžeme projevit takovou spokojenost ani s organizací a prováděním soutěže, ani s úrovní souborů kategorie C. Kdyby byla měla pražská porota vedle stabilně dobře pracujícího souboru Vagonky Tatry (zúčastní se národní přehlídky polskou satirickou veselohrou Svátek pana ředitele) a

z loňských národních přehlídek i Hronova známého souboru RK Nákladové nádraží Žižkov, který jede do Kutné Hory se Stehlíkovým Vysokým letním nebem, vybrat ještě jeden soubor, byla by v současné úrovni pražských céček nepochybně ve velikých rozpácích. Přitom v žižkovské sokolovně pracuje soubor osvětové besedy, o němž jsme psali na příklad při jeho inscenaci Elektry (viz č. 1), který se loni velmi dobře umístil v soutěži a odvádí pravidelně ceněná představení — a nebyl z nepochopitelných důvodů do kategorie C vůbec zařazen. Jak si pak nemáme myslet, že na Ústředním národním výboru vůbec neznají své soubory, ani ty nejlepší ne?

Na pováženou je také fakt, že porota Jihlavského kraje — a správně! — vysílá na národní přehlídku jen jediný soubor (ZK UP záv. Třebíč) s Čapkovým Loupežníkem, ačkoliv měla právo vyslat dva. Ano, právo, ale ne druhý soubor v celém kraji, který by dosahoval žádané úrovně. Dodáme-li ještě, že ze sedmi krajských céček soutěžily pouze čtyři, musíme se nad situací v Jihlavském kraji pozastavit a žádat od jihlavských pracovníků zevrubnou analýzu situace.

Rozhodně nesmíme podceňovat hlasy nespokojenosti, které se ozývají se strany jihočeských ochotníků (a to z řady souborů, s nimiž jsem hovořil), že prý krajská porota vždycky a za všech okolností vysílá na přehlídky jen soubor z Českých Budějovic. Fakt je, že neúčast vyspělého souboru tábořského na loňské i letošní národní přehlídce překvapuje toho, kdo měl na příklad loni možnost srovnat tábořské představení Shakespeareova Snu noci svatojanské s českobudějovickým představením Štolbových Peněz, které bylo vysláno na národní přehlídku. Zajel jsem se podívat na práci českobudějovické poroty do Písku, kde nadšený soubor Jitexu se jako druhý kvalifikoval do letošní národní přehlídky s Jarišovým Boleslavem I. Práci poroty jsem bohužel nemohl dost úplně posoudit, protože jí bylo na představení jen 50 procent (místo čtyř porotců dva). Nezbývá než důvěřovat, nepodezírat — ale současně varovat, a to nejen Budějovický, ale všechny kraje: neházardovat s důvěrou souborů, odůvodňovat přesně, hluboce a zevrubně každé usnesení! Ostatně musím s radostí zaznamenat, že stesků na práci porot je letos daleko méně než loni. Vysvětlení je radostné a prosté — poroty se zlepšily. Viděli jsme třeba příkladnou práci poroty Ústeckého, Plzeňského i Gottwaldovského kraje. Ve všech velmi úspěšně pracovali přední profesionální divadelníci vedle zástupců ochotnických. Dobrá práce porot se ukázala i v stovkách představení souborů skupin B a A. Na příklad soubor ZK Nafta Hodonín nám napsal dopis, v němž žádá veřejné ocenění



Schillerova hra *Úklady a láska* v provedení ZK Svit Gottwaldov: představitelky lady Milfordové (V. Baláková) a její komorné (V. Matoušková)

poroty ve složení soudruhů Půlpytlová, Holub a Švehlík, jejíž kritika souboru nesmírně prospěla. A to není dopis ojedinelý. Žel, nejsou ojedinelé ani případy, o nichž nám píše náš dopisovatel C. Bláha z Hranic: „...A byly i soubory, které se přihlásily do soutěže, ale na jejichž představení nebyly vyslány poroty, což značně rozladilo účinkující. Nelze omluvit, že nebyly závčas zajištěny dopravní prostředky, ani že na porotování nebyly finanční prostředky...“ Tož s takovými případy nutno skoncovat a na chystaném aktivu krajských porotců pozorně zobecnit dobré i špatné zkušenosti pro rozvoj našich soutěží příštích let!

Z Ústeckého kraje vysílají na národní přehlídku soubor ZK Korda Litvínov s Jiráskovou Samotou a mostecký soubor, o jehož činnosti jsme referovali ve 3. č. našeho časopisu, s pásmem z Majakovského, z Libereckého kraje soubor DO Turnov, který už po léta zaznamenává pozoruhodné úspěchy, s Kornejčukovou hrou Křídla, a soubor OB Hejnice s Tylovou Lesní pannou. Při nedostatku místa a pro větší šíři pohledu zaměříme nyní letmo svou pozornost na jeden z okresů Libereckého kraje, vlastně ještě detailněji, na soutěžní představení základní kategorie A v typicky zemědělském mnichovohradištském okrese. V repertoáru je zde mnohokrát zastoupen Tyl. Soubor OB v Klášteře n. J. uvedl Pražského flamendra — čisté a upřímné představení, jemuž dodávala vůně hudba na motivy starých pivo-
veských písní. Baráčníci v Trenčíně zahráli Bankrotáře. Měli tolik potíží, že už nikdo nevěřil v uskutečnění představení. Půjčovna oděků v poslední chvíli kostymy, dva hlavní představitelé vrátili před premiérou role — a přesto nadšení a vůle ostatních soutěžní představení uskutečnila. Soubor OB Bosen se skládá převážně ze zemědělských pracovníků a jejich soutěžní představení Paličovy dcery se vyznačovalo nadprůměrně čistou jevištní dikcí. Slibně se na okrese rozvíjí divadelní činnost mládeže. Na př. soubor ČSM v Obrubech, obci, kde je 80 čísel, nastudoval Burianovu Krčmu na břehu, v Ohařicích zahrálo ČSM Šamberka, soubor v Libošovicích zahrál Štechovo Třetí zvonění, ČSM Horní Rokyta si vybral Řezáčové Janu a předvedl až dojmavé představení v maličkém vesnickém sálku na podiu, stlučeném z prken a postaveném na židlích, se scénou, vytvořenou ze starých kulis a vypůjčených látek. Horní Rokyta patřila mezi obce, kde se nedosahovalo dobrých hospodářských výsledků. Dnes se pracovní morálka zlepšuje a ochotnická práce mladých lidí má na tom nepochybný podíl. — Nikdy nezapomínejme, ani před ozářenými rampami hronovského Jiráskova divadla na tyto bezejmenné průkopníky našeho hnutí. Oni jsou jeho jádrem, jeho solí — a na ocenění jejich práce slova nestačí.

Naši procházku po českých krajích zakončíme pohledem na Královéhradecký kraj, kde již po léta je bez konkurence nejlepší domácí hronovský soubor. Věříme, že nezklameme ani letos, kdy uvede na národní přehlídce po dvacet let nehrané Jiráskovo drama Emigrant, aby tak jménem nás všech ochotníků prokázal, že dramaturgická výbojnost není omezena na profesionální scény. (Podobnou úlohu má vítěz Olomouckého kraje, DO Kojetín, který uvádí Gorkého Děti slunce.) Druhým souborem kraje na národní přehlídce bude ZK Jutta z Jaroměře s Jarišovými Intelligenty. Nelze se však nezmínit o tom, a zase to není případ jen Královéhradeckého kraje, že se zde vytváří velká propast mezi několika nejlepšími a masou ostatních souborů, pokud se týče jejich umělecké úrovně. Pro takové kraje — a patří k nim i některé moravské, bude nyní naléhavým úkolem zvyšovat uměleckou úroveň co největšího počtu souborů, nespokojovat se s jedním, dvěma, které jsou vždy připraveny k celostátní reprezentaci.

Moravo, Moravo milá, zdá se skoro, že ustupuješ ze slávy. Po léta byly moravské soubory na Hronovech úspěšnější než české, ale letos z nich zatím velkou radost nemáme, alespoň z uměleckých úspěchů ne. Celková umělecká úroveň céček Ostravského kraje nebyla na přehlídce ve Frenštátu pod Radhoštěm valná. — Ani loňský vítěz Hronova, soubor VŽKG, neprovedl představení Tylových Krvavých křtin zdaleka tak, abychom s ním mohli být spokojeni — a stačilo mu to na druhé místo (první byl soubor ZK FEZ Frýdlant s Preissové Její pastorkyňou). Na třetím místě skončil a postupuje k veliké radosti nás všech vesnický soubor OB Jindřichov, jehož provedení Čapkovy Matky má úroveň, jakou jsem sám u vesnického souboru dosud nepoznal. Rovněž na Gottwaldovsku dalo dost práce najít dva důstojné reprezentanty pro národní přehlídku. Vedle známého a spolehlivého souboru z Kroměříže (uvede Krvavé křtiny) padla volba na nadějný soubor ZK Svit Slavičín, o jehož Tvrdohlavé ženě jsem psal ve 2. č. Ochotnického divadla. Situace na Gottwaldovsku je o to lepší, že některé soubory skupiny B prokazují pozoruhodnou úroveň, na příklad mladý soubor z Uherského Hradiště nebo soubor ZK Svit Gottwaldov. Navštívil jsem premiéru tohoto souboru na vesnici Stípa a byl jsem překvapen správným pochopením i postížením uměleckého žánru jejich Ukladů a lásky.

Také v Brněnském kraji konkurují mnohé soubory skupiny B céčkům, na příklad soubor ZK Trhárny v Ivančicích, který s velkým úspěchem uvedl Hikmetovu Legendu o lásce, nebo Adamovské strojírny, jejichž soubor soutěžil s Kornejčukovým Platonem Krečetem. Sedm souborů skupiny C neprokázalo zatím nadprůměrnou úroveň. Zmiňovali jsme se v časopisu o celkem chladném představení královopolských (Vstanou noví bojovníci) a rovněž



Zd. Vaňkátová v titulní roli Ibsenovy Nory, s níž radnický soubor zvítězil v Plzeňském kraji

svitavský soubor, jehož zkoušku Paní mincmistrové jsem viděl v poslední fázi před představením, nepůsobil skvělým dojmem. Trojici souborů na národní přehlídce doplní brněnský soubor ZK Chirany s Šaldovým Dítětem. Z celého srdce jim i všem dalším přejeme, aby se jejich představení ještě do národní přehlídky silně zlepšila.

Pokusím se formulovat některé důležité uzávěry, ovšem nutně diskusního charakteru, neboť opravdu není v silách jedinců zhlédnout na tisíc představení v sezóně a o některých krajích se zde téměř nezmiňuji. — Letošní divadelní soutěž má vcelku zdárný průběh, přes mnohé nedostatky hlavně organizačního rázu, vyplývající především z jejího pozdního vyhlášení a nedostatečné práce okresních i krajských koordinačních orgánů a jejich poradních sborů. Rozdělení souborů na kategorie se osvědčilo a prospělo hodně souborům C, které v nejlepších svých představeních dosáhly úrovně menších profesionálních oblastních divadel. Asi v polovině krajů roste úměrně úroveň všech souborů a ze soutěžících ve skupině B rostou nové velké naděje ochotnického hnutí; pro jiné kraje je charakteristický hluboký rozdíl, který se projevuje mezi několika špičkovými a masou ostatních, zvláště vesnických souborů. Pro repertoár je charakteristická obdivuhodná šíře ve vrcholcích (na př. národní přehlídce repertoárově objímají nejvýznačnější díla naší i světové klasické i soudobé tvorby), v masách stereotypní nevýbojnost. Nejradoštější je záplava tylovských představení a nezměrná obětavost ochotnických kádrů ve všech okresech a krajích. Ta je zárukou dalších úspěchů. Vcelku ukazuje soutěž ve srovnání s loňskou na velký krok našeho ochotnického hnutí dopředu.

JIRÍ BENEŠ

Slovo má o ZKUŠENOSTECH ZE STEHLÍKOVY „SELSKÉ LÁSKY“

Laureát státní ceny Miloslav Stehlík napsal nesporně hru, která znamená značný přínos do repertoáru ochotnických divadel. Někdo jí říká komedie (zájezdová scéna Ústředního divadla československé armády), satira (sám autor v původním znění), satirická tragikomedie (článek v Rudém právu). Ať již je to tak nebo tak, důležité je, že máme hru, která řeší otázky současné vesnice formou, která dvě a tři čtvrti hodiny vyvolává v hledišti salvy smíchu. (A to nejen v průběhu hry při otevřené scéně, ale smích znovu a znovu propuká o přestávkách, při rozhovorech v kuřárnách a pod.) Ochotnickému divadlu se tak dostává hry, kterou rozhodně velmi brzo bude mít na repertoáru celá řada souborů. Obsazení o deseti lidech (7 mužů a 3 ženy) v jedné dekoraci (komůrka na Douděrově statku) umožňuje sehrání i na malých scénách. Zvláště vesnické soubory jistě s povděkem sáhnou po této hře nejen pro jednu dekoraci, ale hlavně pro jim blízké postavy i otázky, které se ve hře řeší.

Hra, jak víte z tisku („Ochotnické divadlo“ o ní přineslo obsáhlý článek ve 3. č.), končí tragicky, což někteří kritici (vyznavači „čistých forem“) Stehlíkovi vytýkají. Ale ať se jedou příležitostně podívat se souborem na vesnici, jak obecnost hru přijímá! Plně v duchu slov autora, že „takový je už život, má rub a líc“. Hře tento závěr úžasně pomáhá. Její účinnost je tak umocněna, že opravdu v několika málo vteřinách po téměř tříhodinovém smíchu letí z očí slzy a v hledišti se ozývají ulehčení: „povtory“, nebo „Andula to, chudák, odnesla“ a pod. Po představení za námi přicházejí vesničané a tlumočí obdiv autorovi: „ten to napsal“ nebo „má-



Představitelé Barona a Kapitána ze Stehlíkovy Selské lásky v provedení vojenského souboru „Hakenovec“

VLASTIMIL KRÁL,
režisér vojenského souboru
„Hakenovec“

me jich v obci osm (kulaků) a čtyři se přišli podívat; měli jste je vidět jak „tvrdli na lavici“. Hráli jsme „Selskou lásku“ také pro delegáty okresní stranické konference. Jeden z delegátů v diskusi druhý den říkal: „Ano, je třeba se do syta vysmát všemu starému haraburdí, ale nesmíme zapomínat na to, že je stále ještě dost lumpů, kteří jsou ochotni ti vrazit nůž do zad.“ A tam je namířen závěr hry. A má-li takovýto dostřel, je rozhodně správný.

Je ovšem pro režii i herce oříškem, který musí být rozlousknut s opravdovým citem. Divák, který se celou hru směje na plné kolo, očekává nějaký další vtip (i když zapraskají výstřely), takže ve chvíli, kdy nastal zvrat („teď smích stranou, jde o život“), ozývá se ještě u nejvíce rozdořovaných diváků smích. Závěr tedy nutno důkladně rozehrát a herecky prožít, pak vyzní správně.

Jen stručné postřehy k některým postavám. Stručné proto, že sám autor je vybavil tak výstižnými poznámkami, že jde hlavně o to držet se jich. Na příklad sedlák Douděra. Je to kulak, ale nedá se hrát jednostrunně, jako žádná Stehlíkova postava. Douděra má celou řadu míst, která vyžadují širokého rozehrání. Nic mu není svaté (scéna s lidovou oposicí), živelně nenávidí dnešní zřízení (zpověď v 2. jednání), je cynicky vypočítavý, když jde o polovinu panství domnělého barona (je ochoten ho pustit do postele s vlastní dcerou, třebaže může vědět, že divertant u nás nemá na růžích ustláno a dříve nebo později ho stejně zatknou; hlavně že by měl v ruce úpis na polovinu panství) a pod. To jsou místa, kterým představitel musí věnovat veškerou pozornost. — Kapitán — kapsář Bohouš a Baron — snátkový Emil — to nejsou lumpi a podvodníci stejného formátu. Však sám baron říká kapitánovi „kapsářičku bez fantasmie“. Bohouš je v jádru dobrý chlap. To baron je mazanější a pálenejší. Z něho by se lump velkého formátu snadno stal. Ten si důvěru diváka nezískává a divák mu výprask od selky dokonce právem přeje. Bohouš si naopak přes tu svou nemoc kapsářskou získává sympatie obecnstva, protože v průběhu hry se několikrát ukázalo jeho čisté, poctivé srdce (scéna s Aničkou, handrkování s baronem o bouchačky a pod.). U této postavy jakékoliv další zdůrazňování při jeho průpovídkách „o volech“ a pod. by vedlo k vulgarisaci. Zrovna tak v jeho závěrečné scéně v druhém jednání záleží na každém gestu. Stačí, aby se jen trochu přehnalo a ztratil cit pro míru a z „námluv“ Barušky by se stala na jevišti nechutná záležitost. Jestli můžeme poradit, tak

nedávejte ve svých souborech roli Bohouše tradičním jevištním vtipálkům (ti existují přece v každém souboru, vypěstování samotným obecnstvem), ale přemýšlivým a opravdu tvůrčím hercům. — Jan Synek, člen SNB. Kolem této postavy se vedou diskuse již od začátku. Neviděl jsem představení v divadle S. K. Neumanna, ale zbytečně se vytýká autorovi, že tato postava je ochuzena. Jde jen o to ji správně rozehrát; a k tomu napomáhá autor svými poznámkami dokonale. I nám říkali „esenbák, to přece musí být chlap“! Ale jen ať si vzpomene každý, kdo oblékal v životě nějakou uniformu a vězel v ní krátký čas, jak si připadal podivně. Vždyť takový člověk se učí znovu chodit, mluvit a vůbec celý se mění. A tato změna se odehrává právě v Honzíkovi, kterému (jak říká autor) by zatím padly lépe modráky nežli uniforma. A nejde jen o to. I na něm se ze začátku ukazuje, jak nebezpečně všude zasahuje myšlenka třídní smířlivosti. S rozpaky stojí před selkou a ne a ne se zmocí na rázné „jdu služebně“. Vždyť Honzík roste. Nežli se dostane k tomu „není kulak jako kulak“ (třetí jednání), tak přece urazí kus cesty. A to, že při námluvách s Aničkou sedí na posteli, kde je uschována vysílačka a dokonce si na ni div nesedne? To je jen výstraha. „I když ti přetéká srdce láskou k milovanému děvčeti, nikdy nezapomínej, že „služba je služba“ a nepřítel může být i tam, kde ho zrovna nejméně očekáváš.“ A řeči o těch posudcích a prokádování Aničky? Honzík to myslí smrtelně vážně. V tom je jeho čistota. Čím je upřímnější v projevu představitel Honzíka, tím více si získává srdce diváka a spolu s Aničkou tvoří krásný pár čistotných duší, ostře se ke konci lišící od ostatních poznamenaných. — U postavy Jakuba je snad největší nebezpečí šarže. Zvláště tam, kde je tato role svěřena mladšímu herci. Jakuba je nutno vybírat velmi pečlivě, protože ten jeho ideový zmatek je nutno dobře vyjádřit a nesmí zapadnout v povrchní šarži nějakého mlsného a namazaného strejce.

I nám se stalo, že některá reprisa byla slabší (ať již z jakýchkoliv důvodů) a tak jsme se třeba ještě na šesté stránce hry podívali, „jak to, že to nebere“. Některé představitelky to potom svádí k tak zvanému „přidání“, které zvláště v „Selské lásce“ je nebezpečné. Začne se totiž přidávat tam, kde toho je nejméně třeba — u vnějších záležitostí, podtrhávání lidových výrazů a pod. A tak hned po takovém neúspěchu je třeba přesně odhalit příčiny a napravit chyby. Rozhodně ne však tou cestou, že se sklouzne na povrchní předříkávání, zdůrazňování a přehrávání směšných situací ve hře. Tím se sice smíchu snadno dosáhne, ale je to smích pro smích. A takový „Selská láska“ v sobě nemá a ani nepotřebuje.

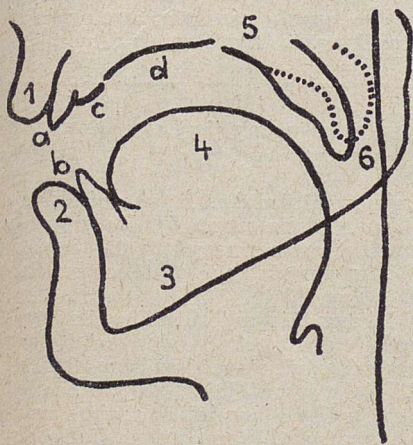
Ovládnutí přírody, počínající vypěstěním ruky, prací, rozšiřovalo každým novým pokrokem obzor člověka. Na předmětech v přírodě objevoval stále nové, dosud neznámé vlastnosti. Na druhé straně přispíval vývoj práce nutné k tomu, že sbližoval členy společnosti, ježto zmnožoval případy vzájemné podpory a společné činnosti a budil vědomí užitečnosti této součinnosti pro každého jednotlivce. Zkrátka tvořící se lidé došli až k tomu, že si měli navzájem co říci. Potřeba si vytvořila orgán. Nevyvinutý hrtan opice se pomalu ale jistě přetvořoval, modulací pro stále vyšší modulaci, a orgány úst se učily postupně vyslovovat jednu artikulovanou hlásku za druhou.

Bedřich Engels:

Podíl práce na polidštění opice

IV. ARTIKULACE

Lidská řeč, jakožto nástroj dorozumění, prostředek sdělování myšlenek ve společnosti, je v podstatě rozsáhlá soustava zvukových signálů, označujících vše, co lidstvo objevilo, vytvořilo a obsáhlo svým rozumem. A tyto signály se skládají z různého počtu různě kombinovaných hlásek. Česká řeč má v zásobě 34 hlásek zřetelně a výrazně se od sebe lišících.* Proces jejich vytváření, t. zv. artikulace neboli článkování probíhá v artikulačním ústrojí.



Schema artikulačního ústrojí. Naznačena činnost měkkého patra a čípku: otevření a zavření průchodu do nosní dutiny

Části artikulačního ústrojí rozdělujeme na aktivní: horní (1) a dolní (2) ret, spodní čelist (3), jazyk (4), a měkké patro (5) s čípkem (6) — a na pasivní: horní (a) a dolní (b) zuby, dásně (c) a tvrdé patro (d).

Vyslovení jedné hlásky z klidového postavení mluvidel projde třemi fázemi: *intenzí, tensí a detenzí*. Při *intenzí* zformuje se artikulační ústrojí pro příslušnou hlásku. Během *tense* projde výdechový proud mluvidly a způsobí zaznění této hlásky. Tense proběhne buď ve zlomku vteřiny (u hlásek explosivního charakteru jako na př. b, m, d, k) nebo může

trvat i tak dlouho, pokud to dovoluje zásoba dechu (u hlásek, jež charakterisují šumy, na př. š, ř, j, a u samohlásek). Detense pak je návrat mluvidel do klidové polohy.

V plynulém proudu řeči, kdy jedna hláska těsně navazuje na druhou, nevrací se mluvidla do absolutně klidové polohy, ale detense předchozí hlásky částečně splývá s intenzí následující. To však jen do té míry, aby se zachovalo zřetelné rozlišení jedné hlásky od druhé. Zanedbáme-li tuto zásadu, objevuje se t. zv. „šumlování“, to je tak nezřetelné hromadění hlásek, že posluchač není schopen je od sebe rozlišovat a tudíž ani vnímat obsah mluveného slova. Je jistě pochopitelné, že těsné spojování hlásek má za následek, že se navzájem částečně ovlivňují. Tak se na jedné straně objevuje zákonitá *záměna hlásek sobě blízkých* a na druhé straně se vyskytují *varianty hlásek základních*. V jakých případech a do jaké míry jsou takové změny možné, stanoví *ortoepická pravidla* (pravidla spisovné výslovnosti), jimž věnuji jednu z přístiček lekcí.

Vraťme se však nyní k artikulačnímu procesu. České hlásky rozdělujeme do dvou základních skupin. Jsou to *samohlásky (vokály)* a *souhlásky (konsonanty)*. — Samohlásky jsou s akustického hlediska *čisté tóny*, souhlásky jsou *šestý nebo exploze* způsobené výdechovým proudem v překážkách vytvořených v artikulačním ústrojí a *spojené nebo nespojené s hlasem*.

A. Samohlásky

České samohlásky jsou a, e, i, o, u (— ve výslovnosti neexistuje rozdíl mezi i a y) a nepatrně se lišící varianty á, é, í, ó, ú. Dvojhlásky (au, ou) nejsou samostatné hlásky. Jde tu o zvláštní případ tak těsného spojení dvou hlásek, že tense jedné přechází přímo v tensi druhé bez mezičlánku v podobě uvolnění mluvidel. Je tedy třeba, aby oba vokály dvojhlásky zazněly v plné hodnotě.

Řekli jsme již, že to jsou čisté tóny. Charakteristika jednotlivých samohlásek i jejich variant je v *zabarvení tónu*, které je podmíněno v prvé řadě *tvarem ústní resonanční dutiny*. Vliv na tento tvar má spodní čelist, jazyk, měkké patro a částečně rty. Říkám částečně proto, že se u nás často přeceňuje činnost rtů a právě na úkor modelování tvaru ústní dutiny. Jestliže však nemá česká řeč větší počet variant jednotlivých samohlásek jako mnohé jiné jazyky (němčina má na př. e, ee, ä, ö), dostává se k jasné srozumitelnosti základní ztvárnění ústní dutiny. Nadměrná artikulace rtů, potřebná pouze pro *vyhranění variant*, dodává artikulaci zdání přepjatosti a strojenosti, protože je *neúčelná a češtině cizí*. Pouze v individuálních případech, kdy by stavba ústní dutiny mohla způsobovat ochuzení barvy některé samohlásky, napomáháme si tu výraznějším do-

kreslením tvaru rtů. (Na př. málo klenuté patro zplošťuje hlásky o a u; zakoreněné návyky z hovorové řeči příliš otvírají e a i a pod.)

Přistoupíme k popisu artikulace jednotlivých samohlásek.

Hláska a se vyslovuje s *maximálním čelistním úhlem* (to je s největším spuštěním spodní čelisti). Avšak rty jsou naprosto *pasivní*, bez nejmenšího napětí. *Stejně pasivní je i jazyk*. Leží na dně ústní dutiny a špičkou se dotýká dolních zubů. V případě, že zní tón příliš ploše, je třeba mírně vyklenout měkké patro, což však nesmí mít za následek posun posazení hlasu dozadu.

Hlásky e a i se vyznačují *postupným zmenšováním čelistního úhlu* a klenutím jazyka *směrem dopředu nahoru* k tvrdému patru, čímž se zužuje přední část ústní dutiny. Rty se téměř pasivně podvolují činnosti spodní čelisti. Pouze v případech, kdy obě hlásky znějí příliš otevřeně (e skoro jako a, i skoro jako e), posunují se koutky úst poněkud do stran, čímž se rty mírně napínají a zároveň se rozšiřují do stran a zužuje vertikálně ústní otvor. Spolu s prací rtů se však musíme snažit o zmenšení čelistního úhlu.

Při hláskách o a u se opět *čelistní úhel postupně zmenšuje*, avšak jazyk se tentokrát *stahuje dozadu* a mírně se *klene svým hřbetem k měkkému patru*. Přední část ústní dutiny se tak podstatně zvětšuje oproti zadní. Rty zůstávají opět v klidu, pouze v případech individuální potřeby stahují se ke středu a dopředu a způsobují zmenšení a zaokrouhlení ústního otvoru.

Pozorujeme-li posun jazyka ve směru *vodorovném*, můžeme samohlásky rozdělit na *střední (a)*, *přední (e, i)* a *zadní (o, u)*. Se zřetelem na *vertikální postavení jazyka* rozlišujeme *nízké (a)*, *středové (e, o)* a *vyšší (i, u)*.

Výslovnost *dlouhých samohlásek* se s fyziologického hlediska liší od *krátkých jen velmi nepatrně*, ale *akustický rozdíl je dost výrazný*. Všechny složky artikulačního ústrojí vykonávají svou funkci co do způsobu naprosto stejně, avšak *síla*, jež se při tom vynakládá, je u dlouhých vokálů větší. A to se projevuje v *odchylných při tensi hlásek*. *Zadní a střední hlásky* mají nepatrně *zvětšený čelistní úhel*. U zadních se navíc ještě nepatrně více klene měkké patro a jazyk se stahuje více dozadu. *Přední dlouhé hlásky* jsou naopak charakterisovány *menším čelistním úhlem* než základní krátké a zřetelnějším posunem jazyka do nejpřednější části ústní dutiny. Rty se při všech dlouhých samohláskách (vyjma á, kdy jsou stále pasivní) *lehce přivírají a zřetelně vykreslují tvar popsa-*

* V tomto počtu jsou zahrnuty varianty, jež se fyziologicky liší od základních hlásek. Nejsou však zahrnuty ty, jež mají charakter neúplné nebo přexponované základní.

ný při krátkých vokálech. Rozdíl v artikulaci se v případě a-á projevuje nejmenší, při vysokých hláskách nejvíce. Je dokonce třeba dávat pozor, aby se i nezúžilo na tolik, že už nezni čistý tón, ale je doprovázen šelestem v úžině mezi jazykem a patrem.

Akustický rozdíl mezi dlouhými a krátkými vokály můžeme nejlépe pozorovat v případech jejich záměny. Zřetelně se od spisovně vysloveného slova „moc“ odlišuje nesprávné „móc“. Změna krátké hlásky za dlouhou dodává uvedenému slovu vulgární charakter. Mnohdy však i herec správně mluvící dopustí se takové záměny v efektu. Proti výtkám namítá, že jeho vztah k pojmu na př. „moc a moc lidí“ ho nutí pro zvýšení výraznosti protáhnout hlásky. Ano, správně, protáhnout krátké o se zachováním fyziologických a akustických vlastností krátkých hlásek: „mooc a mooc, lidí“, nikoli však zaměnit o za ó: „móc a móc lidí“. To pak už zní vulgárně.

Často se tvrdí, že je jistý rozdíl ve výslovnosti mezi i a y. Není to pravda. Až na nepatrné výjimky nemá záměna i a y vliv na záměnu obsahu. A i v těch výjimečných případech jde o slova, jejichž obsah je tak zásadně různý, že je smysl jasný z kontextu. A sama skutečnost nám potvrzuje, že pokud je rozdíl ve výslovnosti této hlásky, pak je to rozdíl mezi i a í a mezi y a ý. Na příkladu výslovnosti slovy vývin to vidíme nejzřetelněji. První vokál, přesto že to je ý, vyslovíme daleko měkčeji,

protože je dlouhý, kdežto druhý vokál, ač je to i, zřetelně tvrději, protože je krátký.

Předpokladem pro cvičení výslovnosti všech hlásek (tedy i vokálů) je celkové uvolnění a zopakování cvičení z předchozích lekcí. Na ně pak navážeme uvolňování artikulačního ústrojí. Nejprve je třeba zbavit se napětí ve rtech. Předkloníme hlavu a provádíme s ní prudké krátké pohyby se strany na stranu, při čemž necháme naprosto bezvládně viset rty. Připojíme-li k tomu lehcetón, vzniká zvuk, jímž se v dětských hrách napodobují čerti. Pak necháme hlavu v klidu vzpřímenou bez tlaku, skousneme zuby a přes rty bez napětí k sobě přiložené vydechujeme. Dochází tak k retné vibraci, připomínající vzdáleně hlásku r.

Dále je třeba dosáhnout vláčnosti v pohybu čelisti. Otvíráme ústa jako při zívání až po maximální čelistní úhel s naprosto uvolněnými rty. Pak zase stejně pozvolně ústa zavíráme a v zrcadle kontrolujeme, zda je pohyb zcela vyrovnaný, bez křečovitého trhání a přerušování.

Hlavním cílem cvičení vlastní výslovnosti musí být výrazné odlišování vokálů ztvárněním ústní dutiny, avšak při zachování jednotného posazení hlasu. V minulé lekci jsme totiž poznali, jak fyziologické vlastnosti jednotlivých samohlásek napomáhají k rozeznání určitých resonančních oblastí. Je proto třeba neustále kontrolovat základní posazení hlasu.

Zpřesňování výslovnosti provádí-

me nejprve na cvičných řadách slov, obsahujících vždy jen jeden vokál: *Zrána vstává mladá zdravá Anna, v létě zde přejde, řekne jen dej, slíbili v mír ji skryt i tíhy vziti kříží, mnoho dob došlo v bol, u dubu usnul v kruhu muž.*

Slova pronášíme v kantiléně s mírnou tendencí vyslovovat všechny vokály jakoby dlouhé, takže se stírá rozdíl mezi dlouhými a krátkými. Při tom dbáme, aby se zachovávala kvalita každé samohlásky po jakékoliv souhláse.

V další fázi cvičení opouštíme kantilénu, přecházíme do hovorové modulace a začínáme rozlišovat dlouhé a krátké vokály. Když nabýváme jistoty o čistotě artikulace, přecházíme k volnému čtení úryvků z libovolného textu, nejlépe z české klasiky (J. Neruda, A. Jirásek, V. Vančura a pod.). A provádět toto hlasité čtení pod občasnou, byť i naprosto laickou kontrolou, je prospěšné.

Resumé dnešní lekce je stručné:

1. Opakovat předchozí cvičení.
2. Uvolnit rty.
3. Dosáhnout vláčného pohybu čelisti.
4. Výrazně odlišit charakteristiku jednotlivých vokálů při zachování jednotného posazení hlasu.
5. Vyrovnat kvalitu vokálů po různých konsonantech.
6. Hlasitou volnou četbou fixovat správné návyky.

Zato ale zvýšené požadavky je třeba klást na třibení sluchu pro výslovnost a smyslu pro barvitost zvukové stránky naší krásné mateřštiny.

O PĚKNÉM PŘÍKLADU OCHOTNICKÉ DRUŽBY

V 10. čísle I. ročníku Ochotnického divadla jsme přinesli článek o inscenaci Raisových Zapadlých vlastenců v Mělníku. Dnes přinášíme zprávu o hrotovickém představení, protože je vlastně další kapitolou.

Ano, celá historie skutečně začala článkem, který se od ostatních ničím zvláštním neliší. A přece jej podrobně pročtli „zapadlí vlastenci“ v malé obci Hrotovice (okres Mor. Krumlov) a okamžitě se rozhodli pro tuto hru. Zkušenosti byly malé, většina členů souboru domu osvěty byli nováčkové. Napsali mělnickému souboru o radu a pomoc a podle nich pak začali pracovat na představení. Po čilé korespondenci, v které jim mělnický soubor opravdu vyšel všemožně vstříc, zatoužili Hrotovičtí přesvědčit se o teorii v praxi na vlastní oči. Zajeli si na představení mělnických a navázali s nimi družbu tak bratrskou, jak to dokáží jen ochotníci s upřímnou snahou naučit se dělat dobré divadlo. Po 49 zkouškách (to byly zkoušky nejen divadelní, ale především trpělivosti, lásky k divadlu, režisérových nervů a pevnosti rodinných krbů) se dostali k ukončení 1. etapy: ohlásili premiéru na 1. dubna.

Do Hrotovic už den předtím dorazilo 9 Mělnických a už se tam také náležitě zabýdli; byli přivítáni víc

než slavnostně. Vždyť Hrotovičtí měli také co oplácet za krásné přivítání v Mělníku! V Hrotovicích bylo představení očekáváno s velkým zájmem. Týden předem byla obě představení vyprodána a soubor má co dělat, aby uspokojil všechny zájemce v obci i okolí. V omezeném rozsahu článku můžeme se představení jen dočkat několika poznámkami.

Po poněkud vleklém prvním obraze se Hrotovičtí plně rozehráli; sledovali jsme jejich pečlivou práci a téměř ve všech rolích skutečný prožitek, i když mu ještě mnohdy nedokázali dát účinnou formu. V citlivé režii dr. O. Kopla, nadané bohatými nápady i porozuměním k herecké tvorbě, vyvstalo představení v teplých barvách, s rázovitými typy horských vlastenců. Ceníme si zvláště výkonu F. Blatného v roli starého Roubala, sukovitého, čiperného staríka s nepřekonatelným optimistickým humorem, L. Drábka v roli Adama Hejnu, ševce — komedianta z prarodu ochotníků, I. Škárkové — Albínky, čisté, prosté horské kytíčky. Pozoruhodný byl talentovaný projev Z. Drábkové v roli Emky Žalákové, i když v jejím podání vyzněla spíše jako rafinovaná městská koketa než mlynářka. Zdařilou postavu faráře Stehlíka vytvořil L. Vočka; potře-

buje ji ještě dokreslit ve scéně konfliktu s Podzimkem (J. Bergr), kde mu také partner nevyšel vstříc v přesnějším vystižení rázovitého, furiantského sedláka.

I když Hrotovičtí měli velkou výhodu ve skutečně lidových typech herců (většina souboru jsou cihlářští dělníci a zemědělci z JZD), přece jen celá hra byla pro jejich soubor značně tvrdší oříškem, než se jim podařilo dosáhnout té míry prostého, srdečného citu, který je spojil s diváky tak, že s nimi zpívali jejich písničky a slzeli dojetím a zase se smáli humorným scénám s Adamem Hejnů. Tak se vlastně obecenstvo stalo spolutvůrcem představení, které se zapsalo všem účastníkům do srdce.

Spolu s Mělnickými, kteří již vyslovili své blahopřání, přejeme hrotovickému souboru další úspěchy — a v neposlední řadě i kulturní dům. Zatím jej příslušné kruhy ještě „neplánovaly“, ale cihlářští dělníci už slíbili, že dají na jeho stavbu zdarma cihly. Doufáme, že se jim podaří ovlivnit tyto příslušné činitele a že se nakonec nějaké to okénko v plánu přece jen najde, aby se kultura v sále sokolovny nemusela stále dělit s fyskulturou.

S. DOLANSKÁ

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

NEJSTARŠÍ, A PŘECE...

Těžko si člověk vzpomíná na podrobnosti a data minulých padesátilet ochotnické práce, které má za sebou nejstarší člen divadelního souboru ZK n. p. TOS Holice Václav Tesař. Z paměti vypadnou letopočty a někdy i názvy her, ve kterých hrál. A také jich nebylo málo. Vždyť již v roce 1905 hrál jako sedmnáctiletý své první divadlo. Za dobu své ochotnické činnosti hrál téměř ve dvou stovkách her, měl režii nejméně patnácti divadelních představení. V některých hrál postupem času i několik rolí. Tak se studenty hrál v Čapkově Loupežníku ve třicátých letech Šefla, v roce 1940 starostu a v loňském provedení Loupežníka v Holicích hrál opět starostu. Vypracoval se v představiteli jadrných lidových postav našich i cizích her.

Hrál v několika souborech v celém okrese, a hrál i ve Vídni při svém tamějším pobytu v letech 1908—09, ve vídeňském Českém domě v 9. okrese. Hrál i na výpomoc s kočovnými společnostmi. Téměř jediným dokumentem zůstaly staré plakáty. Při pohledu na jeden z nich napadá myšlenka, že text — chtě či nechtě — vyjadřuje smutnou ironii nad 1. světovou válkou. Jde o plakát, oznamující představení Figarovy svatby, pořádané na rozloučenou s V. Tesařem, odcházejícím do vojenské služby, a zároveň oznamující, že představení je ve prospěch jiného — osleplého — herce. V. Tesař válku přečkal a v letech po ní vydatně pomáhal organizovat ochotnické divadlo v Holicích.



Sedmdesátiletý V. Tesař (ZK TOS Holice) v roli Starosty v Čapkově Loupežníkově

Hrál a byl i činovníkem ochotnického hnutí, funkcionářem bývalého Arbesova okrsku divadelních ochotníků. A dnes, i když již dovršil věk, ve kterém už dávno jiní, i mladší, jsou na odpočinku, zůstává věrný ochotnickému divadlu, které je jeho celoživotní láskou.

Zd. Bidlo, dopisovatel

★



Anna Hantáková jako Runa v Zeyerově pohádce Radúz a Mahulena. Táborská inscenace z roku 1930

75 LET ANNY HANTÁKOVÉ Z TÁBORA

Kdyby nám ještě dnes někdo tvrdil, že umělcem může být jen ten, kdo hraje divadlo profesionálně, usmáli bychom se. Protože umělcovo posvěcení není v tom, hraješ-li divadlo jako profesionál nebo „jen“ jako ochotník. Je pravda, že jsme viděli mnoho povrchního na ochotnických prknech. Stejně je však pravda, že jsme totéž poznali i na profesionálních scénách. A zase nelze popřít, že jak u profesionálů, tak u ochotníků byly výkony a někdy i celá představení, jež zářily ryzím uměním.

Tato stará zkušenost připomenula se nám v plné platnosti dnes, kdy s vděkem a láskou vzpomínáme sedmdesátiletí Anny Hantákové z Tábora. Na ochotnickém jevišti působí od svého mládí podnes. Mohli bychom na desítky počítat večery, kdy její herecké výkony vysoké převyšovaly běžný ochotnický průměr. Od nezapomenutelné Rity z Heyermannsovy hry „Na faře“ přes Sárú Levinovou z Nathansenova „Průlomu“ až k šilené Lišce v Neffově aktovce „Soused“ je tu čestná řada hluboce prožitých realistických výkonů z české i ze světové dramatické literatury.

Mluvíme-li tu už o „Průlomu“, ve kterém u nás hostoval pozdější národní umělec Václav Vydra v roli bankéře Levina, řekněme hned, že to byl právě Vydra, který táborskou ochotnici Annu Hantákovou charakterisoval s rozhodností, která nesnese odporu, jako umělkyni. A daleko

od něho nebyl ani Karel Zelenský, u jehož společnosti hrála Anna Hantáková v Táboře tuto roli po druhé. Když se s ní herci po představení loučili, přiznala se jim naše skvělá ochotnice, že se jich trochu bála. A herci nato: »My jsme se zase báli vás! „Starej“ (Zelenský) s vámi zkoušel napřed sám a pak se k nám přihnal: „Panstvo, tady se musíte natáhnout. Ta to umí!“«

Jak se tu netěšit s milou a přeskromnou jubilantkou! Vždyť za svůj život přes své nervové vyčerpávající povolání poštovní telefonistky dala tolik vzácných a nezapomenutelných prožitků táborskému divadelnímu obecenstvu, že jí dnes s námi vzpomenu jistě všichni lidové divadelníci, kteří mají k umělecké úrovni ochotnické práce stejně vroucí poměr.

Josef Zenkl, dopisovatel

★

Nadšenými divadelními ochotníky jsou požárníci z Pražáku (okres Vodňany). V minulém roce sehráli 24 představení, na nichž bylo přítomno 6147 diváků. Většinu představení hráli mimo svou obec. Zvlášť vděčně byl soubor přijat v pohraničních obcích Černé na Šumavě a ve Volarech. Obětavost souboru je příkladná — vždyť výtěžek představení často stěží kryl režii.

Ústřední dům lidové tvořivosti v Praze uspořádá opět v r. 1956—57

ZÁKLADNÍ KURS PRO REŽISÉRY DIVADELNÍCH SOUBORŮ

jako soustavnou pomoc režisérům a vedoucím divadelních souborů. Konsultanty jsou nejvyspělejší profesionální a ochotničtí režiséři. Jsou po dobu kursu v osobním a písemném styku s účastníky kursu.

Z obsahu kursu: Práce režiséra na hře. Důvody výběru. Hlavní myšlenka a hlavní úkol. Charakterisace postav. Režijní plán. Hlavní konflikt. Dějové úseky. Životopisy postav. Vnitřní monolog a podtext. Výtvarná práce. Práce s hercem. Organizace zkoušek. Jevištní řeč (zvláštní příloha Klementiny Rektorisové). Režijní kniha. Zvukové kulisy, technické věci atd.

Trvání kursu: 1. říjen 1956 až 31. březen 1957.

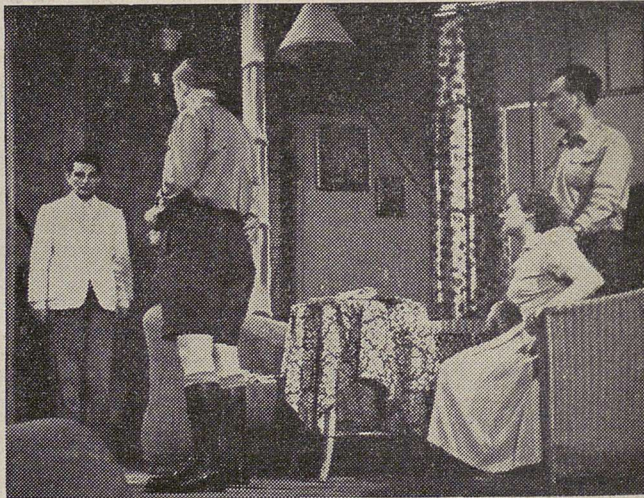
Školné: činí Kčs 100,— (může za účastníka hradit též závodní klub, osvětová beseda).

Maximální počet žáků 400.

Informační spisek s podrobným obsahem i řádem kursu a přihlášky obdržíte v ÚDLT, v krajských a okresních domech osvěty. — Přihlášky zasílejte na adresu: Ústřední dům lidové tvořivosti, Jungmannova 15, Praha 2 - Nové Město.



Záběr z představení Schillerova *Dona Carlose*, jímž se ZK ČSD Česká Třebová zúčastní národní přehlídky. Na snímku Don Carlos (J. Uvzl) a královna (L. Šlemrová) • Shawova *Živnost paní Warrenové* v provedení měcheňského souboru: Vivie (B. Fabingerová) a Crofts (B. Čadil)



Záběr z Tylových *Krvavých křtin* v provedení ZK VŽKG Vítkovice • Táborští ochotníci bojovali o účast na národní přehlídce s hrou M. Brandové *Malajská romance*



Paličova dcera v provedení ZK Jihočeské keramiky v Kostelci n. Č. lesy: Rozára (J. Bostlová) a Toužimský (K. Chytráček) • Čapkův *Loupežník* v provedení ZK TOS Holice: Mimi (A. Kokštejnová), cikánka (B. Zemánková) a loupežník (K. Hampl)



J. Novák jako Neznámý z Hikmetovy Legendy o lásce v provedení ZK Trhárny Ivančice

VELIKÝ CÍL

Divadelní kroužek závodního klubu ROH, Trhárny n. p. Ivančice, v letošní soutěži LUT skupiny B uvedl hru Nazima Hikmeta „Legenda o lásce“. Je snad smělým činem ochotnického souboru vybrati pro svůj repertoár tuto hru, ale na druhé straně nelze se spokojiti s malými úkoly, protože na nich se neroste. Soubor Trhárén ukázal ve své několikaleté činnosti, že chce být důstojným pokračovatelem dnes již stoleté práce ochotnického souboru v Ivančicích a nebojí se postavit svůj cíl hodně vysoko. V r. 1954 zúčastnil se sektorové krajské soutěže svazu textil a kůže hrou J. K. Tyla „Tvrdohlavá žena“ a v roce 1955 soutěže LUT hrou Vl. Petrovičové „Děravá škorně“. Třebaže volba této hry nebyla příliš šťastná a výsledek se nerovnal námaze, kterou soubor nastudování hry věnoval, byl přesto vyhodnocen jako vítěz okresního kola a v krajské soutěži se umístil na třetím místě. Mimo tyto hry uvedl ještě soubor „Jedenácté přikázání“, „Večer satir“, pásmo, které bylo sestaveno ze současných satirických tvorby a doplněno vlastními texty vedoucího souboru dr. Ant. Moravce a Jiřího Nováka. Ve spolupráci s hudebním kroužkem závodního klubu uspořádal programové večery polských a českých satiriků a pohádku pro děti „Princezna se zlatou hvězdou na čele“. Se všemi těmito hrami byly uspořádány zájezdy po okolních obcích i na docela malých improvizovaných scénách v místech, kde ochotnické soubory nejsou vytvořeny nebo nepracují. Pro letošní soutěž LUT vybral si soubor hru Nazima Hikmeta „Legenda o lásce“ a svoji obvyklou přípravu ve snaze o úspěšné její zvládnutí znásobil. Bylo v cestě mnoho překážek, počínaje

jevištěm, na kterém soubor hraje (jehož prostor je 5×6 m a postrádá základní vybavení). V jevištním zařízení nemá soubor ani nejpotřebnější horizonty a má k dispozici jen 4 reflektory. Veliká hromada ochotnických potíží začíná tedy již zde, má-li býti řešena scéna tak, aby nebylo velké přemísťování kulís, poněvadž odkládací prostory u jeviště nejsou. Soubor si pomohl sám a zřídil si improvizované tahy, na které kulisy zavěšuje. Když je po stovkách návrhů řešení scény nalezeno, je nutno vzít pilu, hřebíky a kladivo a ze sehnáního materiálu starých kulís vytvořit potřebné nové rámy, potáhnout je, namalovat, postavit a uklidit. A přitom zkoušet! Zkoušet poctivě, větu za větou, slovo za slovem a krok za krokem. Zahájili jsme čtené zkoušky již koncem srpna po důkladné režijní přípravě, ale první představení bylo skutečně sehráno až 29. 10. Výslednice veškeré této námahy však byla radostná — úspěšné provedení nastudované hry. Je především zásluhou vedoucího souboru dr. Ant. Moravce, že práce našeho souboru je řazena mezi první na rosickém okrese. Hodnocení v minulých letech zdůrazňovalo skutečnost, že soubor je kolektivem vyrovnaných výkonů. Je to zásluhou režie, která se pečlivě věnuje začínajícím členům a vede jejich práci od prvních krůčků. Do každé hry je přibírán jeden z nových členů, aby za pomoci ostatních zkušenějších nabyl potřebných znalostí a jistoty. Legenda o lásce si vyžádala od všech členů souboru hodně práce, ale když zazněl Hikmetův zpěv o lásce k lidem, zemi, slunci a krásě a rozechvěl struny lidských duší, zanechal v členech souboru něco velikého z toho, co si odnášeli s sebou návštěvníci. Touhu žít pro lidi. Sloužit jim dobrou prací ochotnického divadla. J. N.

*

SOUBOR V RŮSTU

Dramatický soubor rudého koutku Propagační tvorby v Praze nepochybně roste. Překvapili už svým Čapko-

vým Loupežníkem. Neméně závažnou inscenací byl letos Shawův Pekelník a zdařilé provedení Solodarova Šeríkového sadu. Nyní předvedli opět v Divadle lidové tvořivosti Goldoniho Poprask na laguně. Hra plná života, vyžadující prudký spád řeči, pohybu a souhry byla provedena se zdarem, svědčícím o cílevědomé, svědomité a pilné práci. Dokonalá znalost textu a jeho smyslu, živé postavy, dobře vystižené vzájemné vztahy, vtipná režie a vytváření misenscén dodaly hře iako celku prudký, veselý i žhavý život obyvatel okolí Benátek a výstižně podtrhly úmysl autorův, ukázat život prostých rybářů, s jejich láskou, trampotami a chytrostí. Režii s. Hainallové a s. Čulíka se podařilo všechny tyto požadavky splnit. Nutno si vážit toho, že ve hře, která by mohla velice lehce svádět k přehánění komiky až do grotesky, se této chyby uvarovali a postavili na jeviště zdravé, prosté, milující lidi, plné života a jižního temperamentu, bez veškerého nevkusu. I dekorace, které si vždy soubor sám vyrábí, byly velice vkusné, prostě vyjadřující prostředí.

Z hereckých výkonů nutno na přední místo klást výkony s. Hainallové v úloze Lucietty, která odpovídala jak pohybem, tak výrazem temperamentnímu charakteru postavy, aniž by setřela její ženskost a lásku. S. Heřt v postavě patrona Fortunata opravdu překvapil a myslíme, že nalezl svoje pole herecké působnosti. Nikde nepropadl nevkusnému přehrávání. S. Čulík v postavě koadjutora Isidora předvedl s jemným humorem promyšlený výkon. Podtrhl nevťiravě snahu koadjutora, smírně rozsoudit malicherné rozmlísky, vzniklé jen jižní horkou krví prostých a upřímných lidí, a pomoci zamilovaným v jejich lásce. Ostatní výkony se nikde neuchýlily pod průměr. M. Pilát

*

Z ČESKÉHO MEZIŘÍČÍ

České Meziříčí je velká zemědělská obec v Královéhradeckém kraji.



RK Propagační tvorby v Praze uvedl Goldoniho komedii Poprask na laguně



Hanka (M. Broučková) a Mela (M. Andryšová) z *Morálky paní Dulské* v provedení souboru OB Česká Meziříčí. Foto Skalický

Má bohatou divadelní tradici — ochotnický soubor, který nyní pracuje v osvětové besedě, oslaví letos 80. výročí svého založení. Nejradostnější je, že iniciátory současného ochotnického dění jsou mladí lidé, od režiséra přes většinu herců až k těm ostatním, kteří se aktivně nejrůznějším způsobem podílejí na zdárné a rušné ochotnické činnosti. V letech 1953—54 činnost poněkud ochabla — projevovat se nedostatek členstva, ale po příchodu nových mladých sil soubor ožil a dočkal se radostného úspěchu zdařilým uvedením dramatisace Raisových Zapadlých vlastenců u příležitosti desátého výročí osvobození vlasti. Letošní období bylo zahájeno známou hrou polské spisovatelky Gabriely Zapolské *Morálka paní Dulské*. V tomto představení se kolektiv vypjal k svému zatím největšímu úspěchu. Letos ještě uvažuje soubor o inscenaci Borovy Zuzany Vojtířové, Svobodových Čekanek a některé hry Tylovy. Při souboru se ustavil jakýsi zájmový kroužek zpěváků, kteří se připravují pro další vytyčený úkol — dobré nastudování některé operety. I po technické stránce usilují meziříčtí ochotníci, vedení režisérem M. Kuserou, o další vylepšení svého dobře vybaveného jeviště. S. Skalický

★

PAN SADÍLEK TO PROVEDL ZNAMENITĚ

Divadelní soubor ZK ROH cukrovaru v Dobrovici „Dobrovít“ obohatil svůj letošní široký repertoár další hrou. Je to Štechova veselohra „Třetí zvonění“. Domýšliví maloměstáci z českého venkova jsou vyrušeni ze svého klidu událostmi, které se sběhly kolem svatby Růženky, dcery pana purkmistra Sadílka. Dějově celkem chudá zápleтка těží svůj humor z naivity a malichernosti pánu měšťáků, přesvědčených o své nekonané moudrosti a nepoznatelnosti. Duševní obzor pana purkmistra Sadílka je omezen snahou chránit dobrou pověst rodiny (první a nejlépeší v městečku!) a vysloužit si po-

chvalu pana presidenta okresního soudu činností přísedícího. Formulka „pane Sadílek, to jste provedl znamenitě!“, spojená s ukázkou, jak při této příležitosti poklepal pan prezident panu Sadílkovi na rameno, je zakládá, před kterým všichni maloměstáci blednou závistí. Tím trapnější je pro pana Sadílka historie, která se sběhla kolem svatby jeho dcery. Ale nic se nebojte, všechno dobře skončí. Doktor Hudec dostane svou Růženku a pan purkmistr zůstane v očích svých spoluobčanů vážným a neomylným. Václav Štech nechtěl ve své hře měšťáky zesměšnit, či dokonce odsoudit. On nám je jen ukazuje, ale dnes s odstupem doby je tato veselohra satirickým obrazem malicherného maloměstáctví. Humorně nám odkrývá, co je za vážností a důstojností pánu měšťáků i jaká je jejich představa cti. Dobro-



Kváčková (M. Sedloňová) a Hvězdinský (F. Cyprián) ze Štechova *Třetího zvonění* v provedení dobrovického souboru. Snímek Veselý

vičtí ochotníci nezůstali ani tentokrát nic dlužni své herecké tradici. Herecky propilované představení uspokojilo svým spádem diváky. Zdařile vedené režii A. Straky podařilo se zachovat všechny postavy věrohodné, bez šaržování, ke kterému by sváděly. Pouze v závěru I. jednání z této ukáznenosti vybočili.



Ze Suchovo-Kobylinovy komedie *Svatba Krečinského* v provedení souboru „Tyl“ ve Vráži

I zpěvní vložky musí odpovídat charakteru jednotlivých postav, jak to nejlépe vystihla představitelka hlavní role M. Sedloňová. Úroveň zpěvů je všeobecným problémem v ochotnickém provedení. Snad by k jeho řešení přispěla i spolupráce s místním pěveckým souborem, je-li jaký. Z ostatních představitelů patří k úspěšným J. Žďárská (nevěsta Růženka), Ada Hercog (JUDr. Hudec) a K. Ungermann (Kejl). -py

★

OŽIVENÍ ČINNOSTI VE VRÁŽI

Začátkem minulého roku na popud několika členů místní sokolské jednoty na Vráži, kde dříve byl v činnosti divadelní odbor, dosahující velmi pěkných úspěchů a byl svou úrovní znám v širokém okolí, byl tento odbor obnoven v nově vytvořeném divadelním souboru pod názvem J. K. Tyl, divadelní soubor při Osvětové besedě v Černošicích. Sídlo souboru je ve Vráži, kde také pořádá svá představení. Soubor zahájil svou činnost vloni v dubnu hrou „Poslední muž“, po prázdninách sehrál „Třetí zvonění“, a konečně v rámci Měsíce čs.-sovětského přátelství uspořádal koncert ruské komorní hudby. Vyvrcholením loňského roku bylo uvedení „Svatby Krečinského“. Činnost za první rok je tedy velmi dobrá a úspěšná. Pro letošní jubilejní rok J. K. Tyla sehraje soubor nejdříve Štolbovu veselohru „Na letním bytě“ a pak bude činit přípravy pro splnění dramaturgického plánu, jehož stěžejní hrou bude Tylovo „Jirákovo vidění“.

Dnem 15. června končí doba, do níž naše redakce přijímá soutěžní příspěvky dopisovatelské soutěže Na pomoc vesnickým souborům, jejíž vítěz bude redakcí vyslán zdarma na XXVI. Jiráskův Hronov. Přečtěte si podmínky soutěže ve 3. čísle letošního ročníku našeho časopisu!

Redakční pošta

SOUDRUZI,

zasílám vám příspěvek pro „Ochotnické divadlo“; časopis odebírá celkem 25 členů našeho souboru, všem se nám líbí a těšíme se na jeho každé číslo.

Náš divadelní odbor ZK ROH Vrbenský v Souši u Mostu má dlouholetou tradici; hraje už padesát let, začíná nejdříve v Severočeské jednotě, později pod názvem J. K. Tyl koná svou práci na hornickém severu a za velmi těžkých podmínek plní své poslání. V únoru 1950 vstupuje do ZK dolu Vrbenský. Od té doby se hrál řadu her, z nichž namátkou jmenuji: Vstanou noví bojovníci (30x), Lidé bděte (29x), Konfrontace (19x), Skaláci (14x), Štěstí nepadá s nebe (8x), Mordová rokle, Ženitba, Ruská otázka, Noc na Karlštejně, Paličova dcera, Pozdní láska, Šest zamilovaných, Hrátky s čertem, Naši furianti, Daleká cesta, M. D. Rettigová, A kdo je víc, Lucerna, Ženský zákon, Šípková Růženka, Sněhová královna, Babička a j. Sem na naši scénu brak nesmí! Kromě celovečerních her pravidelně studujeme pásma z recitací, písní a aktovek, která uvádíme při různých oslavách a akcích. Jezdíme často i do nejbližších obcí. V roce 1956 jsme k oslavám „Dne horníků“ vyhlásili festival hornických souborů, kterého se zúčastnilo 10 souborů s pěknou úrovní; byla to i přehlídka vyspělosti ochotnického divadla. Od té doby je každoročně opakována, v budoucnu chceme pozvat i hornické soubory z jiných uhelných revírů. K loňským oslavám deseti let svobodné republiky uspořádal soubor „Květnový festival“.

Nezapomínáme ani na mládež a děti, hrajeme pro ně pohádky a věnujeme jim stejnou péči jako celovečerním představením. V měsíci březnu jsme se zúčastnili festivalu dětských představení, jehož pořadatelem byl Dům osvěty v Mostě, s hrami „Začínáme žít“, „Babička“ a „Sněhová královna“. Naši chlubou je 27členný odbor mladých, s kterým dramaturg s. Karel Aubrecht nastudoval Makareňkovu-Stehlíkovu hru „Začínáme žít“ a dokázal vzbudit u mladých zájem o divadlo. Mladí se zúčastnili soutěže začínajících souborů se jmenovanou hrou a Sněhovou královnou v režii s. Slávky Sobotkové.

Dnes máme 75 činných členů, z toho je 91 % horníků, jejich žen a hornických učňů. V našich řadách je několik úderníků, vzorných pracovníků, vyznamenaných různými řády. Samozřejmě, máme potíže při zkoušení, pracujeme v nestejných směnách, ale přesto není večera a neděle, aby se zkouška nekonala nebo nepřipravovala scéna.

Dopisujeme si s hornickým souborem v sovětském Kiselovsku a vyměňujeme s nimi zkušenosti a názory. (Pozn. red.: dopis z Kiselovsku uveřejňujeme na str. 102.) Hodně nám pomohly jejich rady a úspěchy, které jsou pobídkou i pro naši práci.

Náš kolektiv se neschází jen při divadelní práci; každým rokem odpracováváme několik tisíc hodin na zemědělských a jiných brigádách.

A ještě poslední novinky: soutěžíme ve skupině C s hrou „Vstanou noví bojovníci“ a „Babičkou“. K tradičnímu festivalu hornických souborů připravujeme Tylovy „Kutnohorské havíře“ a Matušítkové „Kristínu“, Gorkého „Staříka“ a soubor mladých nacvičuje hru Makareňka-Stehlíka „Vlajky na věži“.

Nemyslete si, soudruzi v redakci, že se chceme chlubit. Píšeme jen proto, že mnohé z našich zkušeností a plánů může posloužit i jiným souborům — a chceme i tak přispět našemu lidovému divadlu, kterému jsme věnovali srdce.



Ema Loumová ze souboru dolu Vrbenský jako Babička

NA NOVÉ CESTĚ

Ochotníci v Brodcích nad Jizerou u Mladé Boleslavi nastoupili na novou cestu. I přívrženci operet — kterým se tolik líbil „Podskalák“ — se nechali přesvědčit, že herecky mohou růst jen na dobrém a rozmanitém repertoáru, a nastudovali „Evženii Grandetovou“ od Honoré de Balzaca. Předtím se hrálo divadlo v Brodcích tak, že režisér nebyl ani zdaleka tou hlavní osobou při inscenaci. Co si kdo na jevišti udělal, to měl. Právě jejich předposlední představení „Strakonického dudáka“, ploché, povrchní a plné šarží, bylo odstrašujícím příkladem, kam může celou hru zavést neodpovědný postoj režiséra, který je jím vlastně jenom na plakátě. „Evženii Grandetovou“ učinil však brodecký soubor sedmimílový krok kupředu. Mladý, nadšený režisér František Dvořák, který se účastní dálkového kursu pro režiséry, pořádaného ÚDLT, začal pracovat zcela novými methodami, než na jaké byli dosud v Brodcích zvyklí. Pročetl a připravil pro hru mnoho studijního materiálu, dokonale hercům objasnil hlavní myšlenku i smysl hry a nechal si mnoho a mnoho času na zkoušky. S premiérou nespěchal. Dokázal „pilovat“ jediný výstup třeba celý večer. Hlavní důraz kladl na to, aby si herci přesně ujasnili vzájemné vztahy u jednotlivých postav a aby jejich osudy plně prožívali. Starého Grandeta hrál Rudolf Štrobach, herec, který byl po celých čtyřicet let své ochotnické činnosti zvyklý hrát většinou vždy hlavní komické role v operetách a ve fraškách. Nikdo ze začátku nevěřil, že by byl schopen zahrát obtížnou roli vydríducha Grandeta. A přece se za vedení režiséra zbavil téměř všech svých dřívějších mimických i hlasových manýr a věrohodně i s citem pro míru prožil vášeň měšťáka, posedlého touhou po mamonu. Divák ho musel nevidět, ale v některých chvílích i litovat.

Mezi nejlepší postavy na scéně patřila i Evženie v podání mladé, talentované Z. Vaňouskové, která u ochotnického divadla teprve začíná. Tichá, pokorná i se záblesky vášnivosti a v mnoha okamžicích pevná a rozhodná — tak se vryla divákovi v paměť až do konce předposledního obrazu. Zůstala však, bohužel, stejnou Evženií i v závěrečném aktu, kdy vlastně nastupuje do šlépějí svého otce. Výbornými figurami z maloměstské zazobané smetánky byli i Cruchot M. Dusila a des Grassins Jar. Vonostránského. Brodeckým se tedy podařilo divadlo, jaké se tu nehrálo už leta. Byla by proto nesmírná škoda, kdyby měl soubor nyní upadnout do starých kolejí v operetách a fraškách, do kolejí povrchní inscenační práce, starých šablon a manýr. Úspěch „Evženie“ je naopak zavazuje k sledování ještě vyšších cílů.

-von-



Soudruh Jaroslav Rohlíček, člen dramatického odboru závodního klubu, utrpěl těsně před uvedením operety „Tři srdce do skla“ těžký nervový otřes. Ještě v noci byl dopraven do nemocnice. Přejeme oběťmu soudruhu brzké uzdravení!

Zpráva ze závodního časopisu.

Cha — ještě v noci! Dovolte, abych se usmála! To je známý trik! Přece znám Rohlíčka, ne? Praštil sebou za kulisama, aby se nemusel zodpovídat. Koukejte, lidičky, jaký jsem ubožák! Nervy mi vypověděly službu, divadlo se mi vrazilo na mozek. Ted' si mě seberte! — Se divím, že mu na to skočili. Na mě by si s takovou nepřišel! Já bych mu řekla — koukej, Jaroušku, v šatně nám divadlo nehraj! Co sis nadrobil, to si taky vylíže!

On byl ale vždycky takovej! Jen jak se moh vyhnout odpovědnosti! Samá obezlička. Mně se chtěl tenkrát taky vyhnout. Jenže já jsem si mu nadeběhla a povídám: „Rohlíčku, ne-utíkej! Ty víš dobře, že krásnou Růženu ve „Třech srdcích“ mohu hrát jen já. Takovou figuru a hlas tady nemá žádná. Uvědom si, jakou máš odpovědnost před celým kolektivem a nepřipust, abych si o tobě pokazila dobré mínění!“

Ale to víte, Rohlíček! Zase byl samá obezlička. Že prý už úlohu Růženy dal Matějově z klišární. Z toho jsem poznala, že to se mnou nemyslí upřímně. Já jsem taková ženská, že o každém jen dobrý — ale musí se mnou jednat upřímně. Jinak je zle! „Jaroušku, ty jsi hňup!“, řekla jsem rovnou. „Holka na tebe udělá svůj kukuč a ty už ji hned vidíš na prknech. Máš vůbec rozum? Je jí devatenáct a má hrát dvacetiletou. Člověče, vždyť si něco takového nemožnou dovolit ani v Národním! Dej tu roli mně a uvidíš, co je to herecká rutina, patos a nonšalance!“

Takhle jsem mu to nanasla, ale upřímnost jsem z něho pořád ještě nevymáčkla. I rozhodla jsem se použít ostřejšího tónu a primáčkla jsem ho ke zdi.

„Rohlíčku, jednáš se mnou pokrytecky“, vmetla jsem mu do tváře. „Uvědom si, že můj starej je s kádrovým jedna ruka. Jestli budeš ještě zítra v expedici — to je otázka!“

Hned bylo po obezličce. Najednou si uvědomil svou odpovědnost k celku a jednal se mnou naprosto upřímně. Večer už jsem byla na zkoušce.

Role to byla nádherná! Pětkrát jsem se měla převlékat v šatně, jednou na jevišti a třem mužům při tom

TRÍSKY

zničit srdce. Měla... Už k tomu nedošlo. Dva dny před premiérou mě zničila Pětnicová.

Roztrušovala o mně po kancelářích, že už je mi čtyřicet, že se Rohlíček bojí mého muže a že prý v souboru všechny terorizuju. Taková lež! Já jsem hrála, než jsem šla do úřadu, deset let u hasičů a pět let v Městanské besedě, a nikdo se mi neodvážil říct, že terorizuju! — Však jsem to Pětnici nesmlčela. To si můžete myslet: všechno zapřela! Dokonce mě pozvala na večeri, že my dvě musíme držet spolu proti mladým. Ale kampak na mě s takovou flintou! Holka

TŘI RŮŽENY

zlatá, ty na to doplatíš, řekla jsem jí v duchu.

Pětnica byl zrovna ve schůzi, tak jsme večerely samy. Ted' ji zničím, umínala jsem si, a snědla jsem na posezení deset obložených chlebičků a půl smetanového dortu. Pětnice při tom ani nemrkla, ale já viděla, jak to v ní vře. Potom otevřela láhev víšňovky. Na to jsem čekala. Ve dvanáct hodin jsem jí oplatila všechny urážky i s úrokama. A ve tři hodiny ráno nás našel Pětnica v pevném objetí mezi kaktusy na květinovém stolku. Zpívaly jsme kuplety ze „Tří srdcí ze skla“. Druhý den jsem už jen šeptala. Doktor řek, že to mám z namožených hlasivek. A tak se Pětnici podařilo zničit mě dva dny před premiérou!

Svou zradu však dokonala až ráno, když utíkala na Rohlíčkem a řekla mu, že si připadá jak Mamzel Nituš, protože se tajně naučila mou roli. A taky mu nezapomněla říct, že já jsem vyřízená a že už tuhle roli zpívat nebudu. Rohlíček byl zase samý — já nevím, a odpovědnost žádná! Místo aby prohlásil, že se „Tři srdce“ hrát nebudou, zavolal si pokladníka Diviše a ptal se ho, co má dělat. Diviš je chlap, žádná bábovka, a hnal Pětnici, až jí v uších zahučelo.

„Krásná Růžena má mít vlasy tičian a ty je máš odbarvený jako jar-ní kostym“, řek jí rovnou. „A sama víš, že ti každá paruka sleze!“

Pětnice prý skřípala zuby, div jí falešný chrup nespád do klína, a Diviš — holomek — se ujal iniciativy sám. Šel do účtárny za Noháčem a zeptal se ho, jestli by si milostpaní nechťela zařadit (mizera jeden — řek zařadit!) ve „Třech srdcích do skla“, že prý ji v té hře viděl před dvaceti lety v Malé operetě. Noháč — to se ví — dělal nejdřív fóry, ale potom z něho vylezlo, že jeho manželka je pořád ještě herecký kádr, že do týhle lidový tvořivosti nedělá a hraje jen za šest stovek a zajíce k večeri. Di-

viš je pokladník závodního klubu, tak si pláclí a Noháč jel za svou ženou do Krivousova.

Pětnice mi to běžela sdělit hned za tenla. Padly jsme si do náruče a poplakaly nad lidskou špatností.

Nakonec to rozřešil náš kapelník Matátko. Když přijela dvě hodiny před premiérou Noháčová, nabídl jí rámě a dovedl ke klavíru. To si můžete představit — my všichni hned za nima, protože jsme Noháčovou slyšeli u nás naposledy zpívat před osmi lety na koncertě — a to už tenkrát pípala jako holokrčka. Já jsem šla ted' vedle ní a šeptám jí docela nevině: „Jen abyste se chytla, milostpaní!“ — A vona na to: „Neměla strach, beruško, já jsem byla dycinky chytlavá!“

A tím to prasklo. Už nemusela ani zpívat! Ta ženská šeptala a chraptila hůř než já. Pak se přiznala, že to má chronický a že už se přes dva roky léčí na bronchitidu. Diviš křičel, že to je podvod a my s Pětnicí jsme se k němu přidaly, i když mě skoro nikdo neslyšel. Noháč musel vrátit čtyři stovky a o zajíce už vůbec nebyla řeč.

Ted' se zas nafoukla Pětnice a šla se dát oslavovat jako jediná a poslední Růžena. Rohlíček byl ze všeho tak zpitomělý, že ji políbil na kadeře, ale Diviš jí hned srazil hřebínek. „Růženě mají vlasy zářit jako rozžhavené zlato v kadlubu“, deklamoval, „a proto budeš hrát v zrzavé paruce, kdyby ti měla i pětkrát spadnout. Jinak nelíčím!“

Pětnice se dala do breku a šla se i s parukou zamknout do malé šatny. Já jsem se nevzdala a šla jsem na ni zabouchat.

„Blážo“, řekla jsem jí, když mě otevřela. „Bud' charakter a vykašli se na kolektiv! Tady máš pět stovek a řekni, že už jsi tu roli zapomněla.“

Pětnice koulela očima, chytala se za břicho a bylo vidět, jak jí dělá potíže říct ne. Ale potom škytla, vytrhla mi peníze z ruky a zase si tiskla břicho dlaněmi. Ted' jsem poznala, že ji tlačí ještě něco jiného.

„Pro Bůh, Blážo, co úpíš?“, zeptala jsem se s úcástí.

Ale ona jen zachroptěla a ještě před tím, než se složila na zem, svěřila mi veliké tajemství, že ze zoufalství pozřela zrzavou paruku i se zbytky mastixu. Tak se stala Pětnice obětí Thalíe a já vítěznou Růženu — i když s tvarohovým obkladem na krku. Rohlíček poznal, že situace se stala nepřehlednou a aby se zbavil odpovědnosti, položil se v šatně vedle Pětnice. Bylo to lepší než v Hamletovi.

Diviš oznámil obecnstvu mou hlasovou indisposici s podotknutím, že zakoupené vstupenky platí na pozdější datum, a vrátil se do šatny s osvětovým inspektorem. Ten nám mluvil do duše asi půl hodiny. Že prý v našem dramatickém odboru jsou stále ještě měšťácké živly a že ochotníci se jich musí zbavit sami. Úplně jsem s ním souhlasila.

VÁCLAV VONDRA

Krátký kurs o vývoji divadelní budovy

V.

RENEŠANČNÍ DIVADELNÍ PROSTOR

V hodnocení vývoje evropské divadelní budovy docházíme k období, v němž se utvářel dnešní typ kukátkového divadelního prostoru. Renesanční doba, tak bohatá na objevy, naplněná pokroky hospodářským, rozvojem věd a umění, jež dosahují dotud nebývalé kultivovanosti, je vhodným údobím i pro rozvoj divadelní budovy. V předešlé stati jsme si ukázali, jak široce a v kolika podobách žilo divadelní umění té doby. Je to veliké množství forem, ohromné úsilí vyjádřit nově a neobvykle, při tom však srozumitelnými a realistickými prostředky, vznešené myšlenky humanismu. Síla idejí i vzepětí velké zánici pro ně, láska k antice a jejím ideálům demokracie, byť přikráslená, nutí nejlepší mistry ke službě umění, jež je pomíjivé, ale školou lidí.

Divadelní budova se rodila z adaptací velkých sálů akademií a šlechtických paláců. To poznamenává její hlediště, v němž se obrazí společenské postavení uživatele; jednak vidíme na obrazových příkladech návrh Serliův a Palladiov, které jsou pořízeny podle antických tradic, jednak návrh Alleotioho, který odráží společenské uspořádání feudální společnosti. V čem se to jeví? Serlio (půdorys jeho divadelní budovy je dostatečně znám a byl mnohokrát reprodukován) a Palladio stavějí amfiteater sice segmentový (ne tedy přesně podle předpisů Vitruviových, jak jsme je poznali v první stati tohoto kursu), ale amfiteater, jenž nedělá rozdíl mezi diváky a pro všechny buduje stejné stupně schodovitě seřazené. Odráží se v tom humanistické pojetí společnosti, snaha po obnovení ideálu antické demokracie. Nesmíme si ji představovat příliš volně; je omezena tím, komu se otevírají dveře divadla, a ty se otvíraly jen zámožným. Nejde tu tedy v pravém smyslu o antické pojetí amfiteatru, který byl přístupný všem občanům antického státu. Jde tu o přirozený posun v souhlase s vývojem společenských poměrů; otrokům antiky a měšťanům i nevolníkům feudální společnosti byl přístup zakázán.

Projekt Alleotioho divadla v Parmě je příkladem zámeckého divadla. Proto zcela zákonitě obrazí požadavky stavebníka a hlediště je upraveno podle požadavků feudální společnosti a její hierarchie. Střed „amfiteatru“ velmi osobitě a nově pojaté, vlastně místo, kde byla antická orchestra, je vyhrazen šlechtici (lhostejno zda světskému či církevnímu), jeho rodině a osobní stráž. Podkovovitě protáhlý amfiteater je pak vyhrazen pro dvůr feudálního velmože a pozvané hosty. Porovnáme-li obě pojetí půdorysu, jasně vidíme rozdíl v myšlení a přání: divadlo ve Vicenze, divadlo humanistické akademie, vysoké školy, divadlo vzdělanců, divadlo v Parmě, divadlo velmože s přísnou etiketou feudálního dvora.

Na vývoji druhého pólu divadelního prostoru můžeme pak zaznamenat tvořivé úsilí o formování jeviště, jež by odpovídalo vyvíjejícím se požadavkům dramatu a jevištní iluze. První pokusy oživení antických dramatu a komedií, jak jsme je poznali v minulé stati, nepřikládaly velký význam jevištnímu dramatickému zpodobení děje a proto se též velmi povšechně spokojovaly s vypravením dramatického prostředí hry. Snaha po okázalosti a nákladnosti výpravy a počínající prvotní snahy o zpodobení děje aspoň prostředím, vedly zprvu k realizaci stálých dekorací podle předpisu antiky. Za základ byl vzat Vitruviův předpis o antické skladbě představení ze hry tragické, komické a satyrské; nová doba a nové výtvarné pojetí si ho však vyložily po svém (týkal se především dramaturgie antických divadelních slavností). Sebastian Serlio, první renesanční theoretik scénografie, přisoudil tuto skladbu dekoraci a uvedl ji ve svém díle o architektuře, které vyšlo 1545 na sklonku jeho života. V díle uvádí antické památky divadelní, zejména římská divadla, podle svých praktických zkušeností rýsuje projekt divadelní budovy, která podle jeho představ navazuje na antiku. Ukázal jsem již zásadní společenský rozdíl v pojetí orchestry a amfiteatru hlediště. Podobně je tomu i v jevištní části. Serlio odděluje orchestru a jevištní podium příkopem (na obrázku je to úroveň, z níž je vybudováno schodiště na jeviště ve středu scény). Za tímto příkopem je po celé šíři jeviště plocha asi 2,5 m hluboká, které se užívalo jako hlavní hrací plochy; za touto plochou je schodem oddělený reliéf dekorace, který měl šikmou perspektivní podlahu (na reprodukované dekoraci ke komedii je tento schod jasně patrný). Tvrdilo se, že v této části dekorace se nehrálo a herec sem nesměl vstoupit. Myslím, že to platí jen potud, jak je vyznačeno na kresbě; až k tečkovaným liniím se podle mého soudu hrálo. Navědčují tomu převýšené prvky dekorace, dveře a okna i jejich otevřené otvory vchodů. Až do vyznačené hloubky neztratila postava herce měřítko a mohla se postavit vedle dekorace. To je velmi důležité zjištění, máme-li na mysli přísnou perspektivní citlivost renesančních výtvarníků, kteří by nijak neporušili perspektivní pravděpodobnost obrazu. Prostory v pozadí byly rovněž zalidněny, ale postavami dětí vhodně oblečených tak, aby nebyla porušena proporce. Jistě byl zalidněn na příklad krám a jistě z vchodu vlevo od něho vyšly postavy nakupující zboží; to vše bylo přiměřeně zmenšené a proto to

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ VLADIMÍR SEMRÁD

A POSTERIORI (z latiny) — čti á posterióri — podle pozdějška, ze zkušenosti

A PRIORI (z latiny) — čti á prióri — podle dřívějška, bez poznání, jen podle dojmu — předem něco soudit, odsuzovat

APROBACE (z latiny) — schválení, uznání

À PROPOS (z francouzštiny) čti á propó, zčeštěně apopó — k věci, mimochodem připomínám, abych nezapomněl

ARANŽMÁ, ARANŽOVATI (z francouzského arrangement) — upravovati, uspořádati. Aranžovací zkouška — zkouška na jevišti, při níž režisér vypracovává dramatický text se zřetelem k rozmístění herců na jevišti a k jejich pohybovým akcím

ARCHIV (z řečtiny) — sbírka listin, dokladů

ARBITER (z latiny) rozhodčí — arbiter elegantiarum — čti arbiter elegancijárum — ten, kdo si potrpí na elegantní oblekání, vystupování

ARABESKA (z francouzštiny) — rostlinná ozdoba po arabském způsobu, druh povídky

AREOPAG (z řečtiny) — čti areopág — nejvyšší soud (athénský), v přeneseném smyslu jakýkoli nejvyšší soud

AKTŠLUS (z němčiny) - konec aktu, závěr, zakončení. Termín patří do staré herecké hantýrky, ovšem užívá se podnes. Neoznačuje jen faktické ukončení dějství či obrazu, ale především jeho působivé dramatické, režijní i herecké vypracování tak, aby jím vyvrcholilo i bylo současně uzavřeno dění, probíhající v aktu či obrazu. Vypracování závěru může být nejrozmanitějšího druhu (slovní, pantomimické, živý obraz, s hudbou, se světly, se zvuky atd.). Přitom je neméně důležité přesně instruovat opoňáře, aby jeviště uzavřel právě ve vhodnou chvíli, buď rychle nebo zas pomalu. Udělat dobrý závěr aktu patří především do působnosti režiséra.

ANTIKLIMAX (z latiny) — básnická ozdoba, sloužící k postupnému zeslabování výrazu (opakem je klimax — stupňování, gradace)

APOLLINSKÝ (z řečtiny) — cudný, rozumový, střízlivý. Opakem je dionyský — smyslný, citový, vášnivý. Už starí Řekové a Římané rozoznávali dva druhy umělců podle způsobu tvorby. Apollinskými zvali ty, kteří tvořili obtížně, pomalu (na příklad básník Vergilius); dionyskými ty, kdož tvořili lehce, hravě, pohotově (na příklad básník Ovidius). Původ obou slov je odvozen od jmen řeckých bohů: Apollo, boha slunce, a Dionysa, boha vína a bujného veselí

APOSTATA (z řečtiny) — odpadlík (od víry na př.)

APSIDA (z řečtiny) — půlkruhovitý výklenek chrámu (basiliky)

posilovalo perspektivní dojem. Rovněž ulice uprostřed vřadu byla oživena přiměřeně menšími postavami; ty však procházely průčelně, ale nikdy nevyšly kupředu na hrací plochu. Tak byl režijně a výtvarně zvládnut první pokus o dramatickou iluzi. Přijmeme-li tento nenásilný výklad, dovedeme pak vysvětlit, jak byly inscenovány hellenistické hry Plautovy a Terentiovy u Serliově divadle.

Připojená rytina uvádějící Serliův návrh dekorace pro komedii (na příklad Plautova „Chlubivého vojína“) zdopodbuje ovšem antické město podle renesanční italské představy, město, které prošlo vývojem gotického architektonického názoru a obsahuje v sobě celý vývoj forem od antiky. Vyplývalo to z malé znalosti památek a skutečné podoby antického města, ale jistě též z renesanční touhy po tvoření, úsilí o hledání výrazu současnosti i formálně. Řekli jsme si, že za hrací plochou byl „relief dekorace“; musíme tomu rozumět tak, že za ní byl skutečně podle perspektivních zákonů vybudován obraz prostoru plastickými prostředky tak, jak to bylo obvyklé v sochařském reliéfu. Kromě toho byla dekorace provedena z materiálů (hedvábí, latur a pod.) na dřevěném rámovém podkladu, jak jsme to poznali v mysterijním divadelním prostoru, od něhož byl převzat celý umělecko-technický um dekoráční práce; přičteme-li k tomu první pokusy se světlem „svíčíkového reflektoru“, jak ho popisuje Serlio, pak máme obraz prvních krůčků scénografie. Serlio sám neužíval opony. Je to ve shodě s jeho názorem navazování na antické divadlo; antická dramaturgie o oponě nemluví a takové pokusy, jako prováděl roku 1500 Mantegna, se uplatnily až v práci Alleotiho.

Věnoval jsem úmyslně Serliové práci větší pozornost proto, že ho pokládám za zakladatele novodobé scénografie, za praktického divadelního umělce, který nejen provedl řadu divadelních inscenací, ale i za stavitele divadelních budov (bohužel jen dřevěných), v nichž prakticky uplatnil svůj názor na divadelní prostor, a konečně i za teoretika scénografie, který položil její novodobé základy, na něž bylo v dalším vývoji zapomenuto neprávem. Je to první scénograf, který spojoval svůj humanistický názor s cílevědomou uměleckou a technickou prací divadelního výtvarníka.

Druhým významným mezníkem stavitelství divadelních budov bylo Teatro Olimpico ve Vicenze, které roku 1580 provedl architekt Palladio. Ten navázal na antiku jiným způsobem, můžeme říci architektoničtějším a méně divadelním. Byl vpravdě stavitelem, jemuž šlo o výtvarný architektonický dojem sloupového členění čelné stěny jeviště s bohatou sochařskou výzdobou, tak jak to viděl na římských antických divadlech. V tom přímo navazoval; byl by však málo synem renesanční doby, kdyby nevznnesl svůj tvůrčí podíl do stavitelského díla. Ten spatřujeme v rozšíření otvorů tradičních pěti vchodů na antické jeviště, do nichž vkomponoval architektury sedmi ulic provedené reliefově. Potlačil orchestru, která se stala jen dělicím příkopem mezi hledištěm a jevištěm (odtud též zploštění půlkruhu sedadel na segment, protože šlo o zmenšení tohoto dělicího příkopu jen na nutnou míru) a vytvořil kryté nástupní pro herce za hlavní stěnou jeviště. Vidíme v jeho díle smělé řešení prostoru a nové pojetí divadelní budovy, třebaže tu není seriózní citlivost k dramatickému umění, to, co odlišuje scénografa od architekta (výraz obou je tak podobný, že je někdy těžko rozlišovat). Reliefy sedmi ulic dobře patrné v připojeném půdoryse divadla byly pouze sochařským efektem a neměly pro vlastní dramatickou stavbu děje žádný význam; nebyly také se všech míst hlediště dobře viditelné.

Třetím vývojovým bodem je projekt divadla Farnese v Parmě, který provedl architekt Alleoti v roce 1618—19. Divadlo v dnešní podobě je s pozdější přestavbou, ale i v původní podobě tvořilo přechod k baroknímu divadelnímu prostoru. Je to divadlo šlechtické, postavené uvnitř dispozice zámku a pokračoval jsem již na jeho hlediště. Prostor jeviště shrnuje první zkušenosti s plochými malovanými dekoracemi a staví v prapůvodní podobě kukátkové jeviště s portálem a oponou. Nesmíme si Alleotiovo práci představovat jako nějaký převratný čin, který z ničeho přinesl hotovou podobu takového jeviště. Již jsem upozornil na průkopnický čin Mantegny, který použil malované opony a malovaných portálů při improvizovaném divadelním prostoru zámeckého sálu. Takových pokusů byla jistě celá řada; přinesly oponu, portál, ploché kulisy, když pro potřeby více proměn nebylo možné představovat těžké plastické reliefové dekorace, novinky v osvětlování (najdeme o tom vedle Šerliovy statě též rozsáhlou zmínku v práci Sabbatinioho) a řadu dalších, které obohatily jevištní techniku známou z mysterijního divadla a církevních slavností. To vše dalo jako výsledek prostor jeviště v Parmě a Alleotimu náleží zásluha, že tyto podněty po prvé skloubil do zděné divadelní budovy (předpokládáme, že před ním bylo postaveno v prostší podobě dřevěné divadlo toho typu).

Uzavíráme-li tuto stať o renesančním divadelním prostoru, je nutné zdůraznit, že v této epoše nebyli jen tito tři tvůrci a že nebyla vytvořena jen tři divadla. To by byl veliký omyl. Uvedené tři příklady pouze charakterizují dobu, představují její vyvrcholení a ukazují přesvědčivě směr vývoje. Vedle nich se jistě vyvíjelo mnoho dílčích podnětů, pracoval velký počet řemeslníků a průměrných tvůrců; všechno to bohaté tvořivé dění renesanční doby bylo nutné a potřebné, aby se dosáhlo pokroku, aby se posunul i divadelní vývoj o viditelný kus dopředu.

* OCHOTNICKÉ DIVADLO
* ROČNÍK II ČÍSLO 5 KVĚTEN 1956



Max Švabinský: JULIUS FUČIK

VYDÁVÁ

MINISTERSTVO KULTURY

v nakladatelství Orbis, národní podnik,
Praha 12

Řídí redakční kruh

Vedoucí redaktor Jiří Beneš

Redakce: Praha 12, Stalinova 3

telefon 226145—49

Vychází v polovině každého měsíce

Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs

Tiskne Orbis,

tiskařské závody, n. p., závod č. 1,

Praha 12, Stalinova 46

Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS)

A 04323

OBSAH

* F. Kubr: Naše strana a ochotnické di-	
* vadlo	97
* Abychom nezapomínali	98
* V. Semrád: Julius Fučík a divadlo	99
* J. Krátký: Z dějin ochotnického hnutí	
* v Lounech	101
* Dopis přátelství	102
* T. Mato: Divadelní život v Albánii	103
* J. Martinec: Básník lásky	104
* S. Dolanská: Na slovíčko o pohádkách	105
* B. Prokoš, laureát st. ceny: Učme se	
* od mistrů	106
* J. Beneš: Hrst informací z půběhu	
* soutěže	108
* V. Král: Slovo o zkušenostech ze „Sel-	
* ské lásky“	110
* V. Halada: Technika jevištní řeči, IV	111
* S. Dolanská: O pěkném příkladu	
* ochotnické družby	112
* Z ochotnického života	113
* Z redakční pošty	117
* V. Vondra: Tři Růženy	118
* Ing. M. Kouřil: Krátký kurs o vývoji	
* divadelní budovy, V	119
* V. Semrád: Náš slovníček	119

* Na II. straně obálky v rubrice Náš autor
* portrét Pavla Kohouta, na III. straně obál-
* ky scénografická rubrika V. Mráze

* Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polo-
* vině dubna, vyšlo 14. května 1956

Z DIVADELNÍCH DÍLEN OCHOTNICKÉ SCÉNY

Galerie ochotnických scén

Na ochotnickém repertoáru se stále udržuje a hraje hra australské spisovatelky Mony Brandové „Malajská romance“. V naší scénografické rubrice jsme si již jednou všimli její scény (viz č. 2 I. roč. OD) a vytýkali tehdejší inscenátorům neurčitost a nedostatek smyslu pro vytvoření přesvědčivého prostředí hry. Tyto vlastnosti má v plné míře scéna ing. arch. J. Vopršala, kterou vytvořil pro představení souboru ZK Tosta Vejprty. Uveřejňujeme ji ve fotografii J. Berky.



OSVĚTLOVÁNÍ

Historie divadelního osvětlování je úzce spjata s historií divadla vůbec. Nejstarší divadelní hry, prováděné v přírodě, nevyžadovaly umělé osvětlení. Teprve prováděním her ve večerních a nočních hodinách a přemístováním jich do prostorů uzavřených vyskytla se potřeba osvětlení. Osvětlovací zařízení nelišila se v podstatě od zdrojů, používaných k ostatním účelům, ať už to byly louče, svíce, různé kahany a lampy či lustry. Vývojem techniky zlepšovala se též úroveň osvětlovacích zdrojů a rozšířením elektrického osvětlení byly dány předpoklady k dokonalému divadelnímu osvětlování, které v zásadě se používá již po půl století. Elektrické osvětlovací zdroje umožňují dát osvětlení libovolnou intenzitu, směr, rozptyl i zabarvení. Umožňují rovněž použití projekčních zařízení všeho druhu.

Prvním a základním požadavkem divadelního osvětlení je, aby divák viděl, co se děje na jevišti. To by bylo celkem jednoduché a stačilo by k tomu osvětlení, které se používá pro pracovní nebo společenské prostory. Na divadelní osvětlení klademe však mnohem vyšší požadavky. Chceme, aby obraz viděný divákem byl plastický, aby prostředí, do kterého diváka uvádíme, mělo potřebnou atmosféru, chceme, aby optický obraz každé jednotlivé akce byl harmonicky sladěný s jejím dramatickým smyslem. Tak během desetiletí vznikla divadelní osvětlovací technika, která se řídí zásadami založenými na dlouholetých zkušenostech a která slouží tvůrčím záměrům divadelních pracovníků.

V současné době hrají naše divadelní soubory na t. zv. kukátkových

OSVĚTLOVACÍ ZAŘÍZENÍ MALÉHO JEVIŠTĚ. — SVĚTELNÁ TECHNIKA. — PRÁCE OSVĚTLOVAČE PŘI HŘE. — OSVĚTLENÍ JAKO VÝTVARNÝ A DRAMATICKÝ SOUČINITEL

jevištích. Jsou to divadelní prostory, ve kterých je hlediště odděleno od jeviště stěnou — portálem. Jevištní prostor je pak osvětlován světelnými zdroji, umístěnými před a převážně za tímto portálem. Celé světelné zařízení je ovládáno z osvětlovací kabiny. Podrobným popisem osvětlovací kabiny a jejím zařízením se v tomto článku nebudeme zabývat. Omezme se prozatím jen na to, že v kabině jsou umístěny všechny kontakty, kterými zapínáme a vypínáme osvětlovací tělesa na jevišti, že je zde dále zařízení, kterým můžeme měnit intenzitu osvětlení a dále jiná signální zařízení, sloužící k provozu jeviště. Kabina má být umístěna tak, aby osvětlovač viděl pokud možno celý prostor jeviště. Umístění kabiny v postranním portále má tu nevýhodu, že osvětlovač vidí dobře jen protilehlou část jeviště. Kabina umístěná pod jevištěm má sice dobrý rozhled po celé jeho šířce, špatně viditelná je však spodní část zadního prostoru jeviště. Mnohem lepší viditelnost je z kabiny umístěné uprostřed osvětlovací lávky. Toto umístění je konstruktivně obtížné. Umístění kabiny za hledištěm je málo obvyklé. Z takové kabiny je velmi dobře vidět přes celý jevištní prostor,

kontakt s jevištěm je však nedostatečný a toto umístění vyžaduje nákladnou instalaci.

Rozvod, spojující kabinu osvětlovače s jednotlivými světelnými zdroji na jevišti, musí být bezpodmínečně proveden podle platných bezpečnostních předpisů (ESC). Světelné zdroje mohou být pevně namontované nebo přenosné a dále je můžeme rozlišovat na světelné zdroje bez optiky pro rozptýlené světlo a na světelné zdroje s optikou pro světlo koncentrované. Světelné zdroje bez optiky jsou rampy pevné, krátké rampy přenosné, horizontové lampy, prosceniové lampy. Světelné zdroje s optikou ne právě přesně nazývané reflektory, jsou řešeny podle toho, mají-li svítit více ve vodorovných nebo svislých směrech.

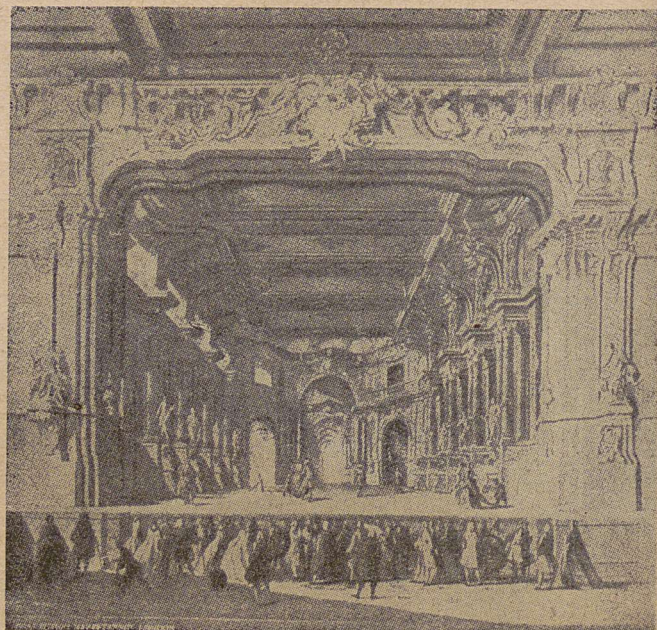
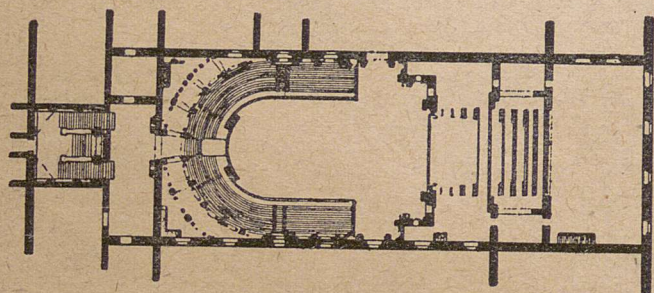
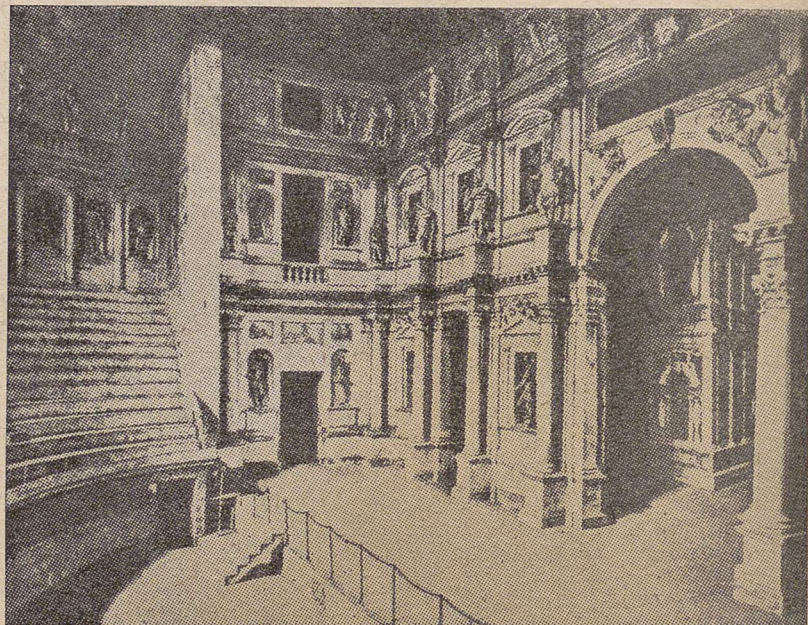
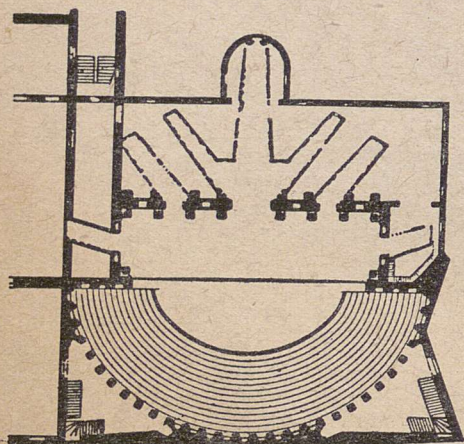
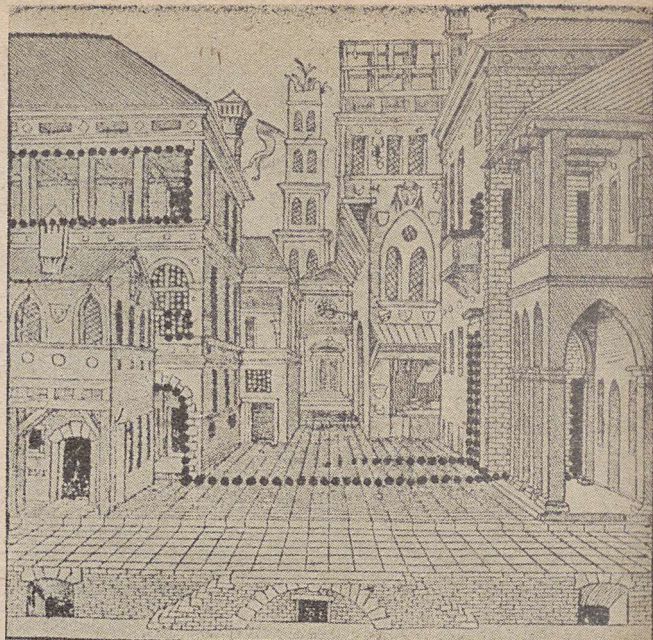
Tento článek je určen především pro malé (vesnické) soubory, které si hodlají zřídit anebo znovu zřizují světelné vybavení svého jeviště. Jaké osvětlovací zdroje potřebujeme nejnnutněji? Má-li soubor omezené finanční prostředky a může-li si světelné zařízení pořizovat postupně, zřídí si na jevišti nejprve jednu spodní a dvě (i více) horních ramp, složených z prostých plechových žlabů s normálními žárovkami. Zřídí-li u těchto ramp rámečky, do kterých může ukládat různobarevné filtry, a propojí-li rampy tak, aby bylo možno rozsvěcet i jednotlivé části každé rampy, může dosáhnout již tímto prostým zařízením docela slušných výsledků. Přidáme-li k tomuto základnímu zařízení postupně jednotlivé reflektory, můžeme se pustit i do technicky složitějších inscenací.

(Pokračování)

RENEŠANČNÍ

DIVADELNÍ PROSTOR

Serlio va dekorace komedie ukazuje představu antic-
kého města, které do doby renesance prošlo mnohou
přestavbou. Zachovaly se v něm všechny prvky a do-
hromady tvoří součásti komposice dekorace. Tečky nám
ohraničují pravděpodobná hrací místa v reliefu, kterých
bylo využito režijně a herecky; vidíme, že to jsou bo-
haté příležitosti a dovedeme si představit jak asi vypa-
dalo představení v Serliově dekoraci.



*Nahoře: Serliův návrh dekorace komedie. — Uprostřed:
Palladiovo Tetro Olimpico ve Vicenze. — Dole: Alleottiho
divadlo Farnese v Parmě*

Obrazový doprovod ke stejnojmennému článku na str. 119