

OCHOTNICKÉ DIVADLO



2

ROČNÍK I.

PRAHA 1955-PNS 257



STRÁNKA CTI

Hronov trochu jinak. Srpnové slunce nesvítí na slavnostně naladěné tváře ochotníků z celé republiky — je jen docela obyčejný zimní den, plno sněhu a bláta. Tam za tím výkladem, kde v létě zářily transparenty účastníků Jiráskova Hronova, najdeš dva plakáty. Na jednom, zcela obvyklém, se dočteš, že závodní klub hronovského MAJE uvádí Maryšu, kde v roli babičky vystoupí Marie Fuchsová. A ve-
dle se krčí ještě jeden plakátek, dost už zažloutlý stářím. Podíváš se na datum toho představení hry „Hospodář a výměnkář“, kde v čelné roli vystupovala pí Fuchsová — a nechceš věřit svým očím: 20. listopadu 1904! — 1904 a 1954. Padesát let ochotnické práce v jednom souboru!

Hronovské divadlo není ozdobeno vlajkami a představení nezahajuje zástupce ministerstva. Hrají domácí před domácím publikem. Před tvými očima se rozvíjí drama stokrát známé a vždy nové. Druhé jednání. — Znáte ten zvláštní, silný zážitek z hry velkých herců? Mnohde herci pobíhají po jevišti a mávají rukama — a divák sedí, dívá se a myslí si: Nu ano, pěkně to hrají! A druzí herci třeba jen sedí na jevišti, třeba nemají ani velkou roli, nedělají velká gesta ani neútočí mohutným hlasovým fondem na diváky; oni prostě jen pravdivě existují ve svých rolích. To jsou velcí herci, protože divák je prostě nemůže nevidět, divák zapomíná, že sedí v divadle a věří, z celé duše věří hercově postavě, každému jeho slovíčku, každému pohybu jeho tváře. Taková herečka je paní Fuchsová, taková je její babička v Maryše. Jak to dělá, že jí tolik věříš? — Je to asi tím, že každé její slovo na jevišti je podloženo zkušenostmi bohatého života, vyplývá z opravdového pochopení a procítění jevištní postavy. To těžký život, který vyryl tak hluboké vrásky do té jemné tváře, ji naučil sžít se s autorovou postavou. To nevšední život, který jí zkrivil něžné ruce, ji naučil pochopit křivdu, páchanou na Maryše, a hrát na jevišti soucit s ní.

Vám že už je, paní Fuchsová, osmdesát let? A to jste začala hrát divadlo teprve ve třiceti? — Hochu, osmdesát mi je, ale padesát let hraju tady, v Hronově. Předtím jsem už deset let hrála v Havlíčkově Brodu. — A má nejmilejší role? Klásková z Lucerny; tu jsem hrála čtrnáctkrát při čtyřech režisérech — čtyři Klásky už jsem přežila...

A paní Fuchsová vzpomíná. Paměť má výbornou, všechna čest. Sedím proti ní v jejím malém pokojíčku, plném vzácných relikvií, památníků na umělecké úspěchy, starých i novějších plakátů a fotografií. Vypráví mně o svých rolích. Jako by pod dotykem jejích slov (jaký má ještě krásný, plný hlas!) vstupovaly do pokoje desítky a stovky žen z dramatické literatury, které kdy hrála. Ukazuje mně také vše-

chny kritiky, které kdy o ní byly psány — pěkná řádka jich je, a v mnoha je v hlasech chvály zdůrazňován „temperamentní“ umělecký výkon. Prohlížíš si tu bělovlasou stařenku s drobounkým obličejem — do uzlíčku bys ji svázel, ale oči, ne, ty nestárnou, v nich ještě cítíš nevyhaslý oheň lásky a nadšení. Jaká to musila být krasavice! (Však také byla, jen se podívejte na titulní stránku dnešního čísla, kde je její snímek s Mistrem Aloisem Jiráskem.)

Vypráví o svém životě a o divadle — ono to tak nějak splyvá, protože bez divadla si nelze její život představit. Sama říká, že den bez zkoušky jí připadal jako poušť bez vody. Vzpomíná na své režie, ano, režírovala velmi často, na př. Kolébku, Naše furianty, Blodkovu operu V studni, Langra a j. Nebylo to tenkrát zrovna neobvyklejším zjevem, když žena režírovala — ale na to neobvyklé si zřejmě potrpěla. Ona se také nebála v letech první světové války chodit fotografovat — prostě, manžel-fotograf byl na frontě, tak vzala aparát do ruky sama (a to tenkrát také obyčejně ženy nedělaly!). Vzpomíná na Mistra Jirásku („takový prostý, skromný člověk to byl, dobráček, nic ze sebe nedělal“), na Karla

Zelenského, na život dobrý i tvrdý, těžký i veselý.

„Tihle mladší ochotníci jsou nějak roztomilejší, mně se práce mezi nimi moc líbí. Také se to dělá líp, inu, pokrok! Já bych chtěla být o dvacet let mladší, abych s nimi mohla ještě dlouho hrát. A co bych jim ráda vzkázala? Aby brali všechny role, aby dělali divadlo poctivě, aby na sebe navzájem nezehráli a aby měli divadlo rádi. Protože divadlo je to nejkrásnější na světě.“

Divadlo má své Vojany a Mošny, literatura má své klasiky a věda průkopníky, na něž vzpomíná s obdivnou láskou. Také my, ochotníci, máme v minulosti své velké vzory, pracovníky, zářící nezištnou láskou a pokorou k divadelnímu umění, jemuž poctivě sloužili svými životy. Nejsou menší proto, že se o nich nepíše a že jen málokdo je zná jmény.

Paní Fuchsová, nevím, kolik nás dneska dělá ochotnické divadlo, ale sehráli jsme za minulý rok víc než deset tisíc představení — je nás tedy jistě hezkých pár tisíc. My všichni, ochotníci z velkých závodních klubů měst i z nejmenších vesnic, mladší, mladí i starší, s talentem menším či větším — ale s velkou láskou k divadlu v srdci přicházíme dnes k vám. Chceme vám všichni stisknout ruku. Kdepak — nevejdeme se do vaší ulice, už je nás plně hronovské náměstí, fronta jde až k nádraží a ještě mnohem, mnohem dál. Buďte hodně, hodně zdráva, za ten krásný a dobrý příklad, který jste nám dala.

Jiří Beneš



JIRÍ BENEŠ

NEZKLAMAT

SLŮVKO POROTCŮM
OKRESNÍCH A KRAJSKÝCH KOL SOUTĚŽE



Nemáš rád ochotníky? Jsi v koutku duše přesvědčen, že by se jim nemělo povolovat hraní Shakespeara, Molièra, Čechova, Gorkého, Čapka — a všech ostatních velkých klasiků? Že jejich diletantské snahy zbytečně vrhají stín na nejkrásnější světla divadelního umění? Jsi přesvědčen, že „ochotnický“ nutně znamená „špatný, nedokonalý...“? Pak nechoď do našich porot, byť by tvé odborné divadelní znalosti byly sebevětší!

Potrpíš si na ochotníky? Díváš se na ně se shovívavým úsměvem, který vše odpouští a pro sebevětší lajdáctví má vždy omluvu — vždyť jsou to *jen* ochotníci, když si člověk pováží, že oni, chudinkové, celý den pracují v zaměstnání a večer se ještě scházejí na zkoušky...? Jsi přesvědčen, že povinností porotce je co nejvýmluvněji všechno pochválit a o nedostatecích raději nemluvit? Pak nechoď do našich porot, byť by tvá láska k ochotníkům byla sebevětší. Protože to není ta pravá láska; to je láska opičí.

Neznáš ochotníky? Podmínky, za kterých pracují? Jejich potíže s kostymy, výpravou, střídavými směny, zkušebnami? Neznáš způsob jejich práce? Nevíš o tom, že snad není souboru, v němž by se neskrýval neobyčejný herecký talent, který by se při správném vedení a pilné práci brzy vyrovnal většině členů profesionálních divadel? Že je však jen málo ochotnických představení, v nichž je plně využito těch velikých tvůrčích možností, talentů a schopností, jež se skrývají v jednotlivých členech souborů? Že je ještě mnoho souborů a ochotníků, kteří trpí nejrůznějšími maloměstáckými přežitky, ješitností, slavomamem, urážlivostí, nedůtklivostí, řevnivostí, povrchností? Pak — můžeš být výborný člověk a brzy třeba i výborný porotce, ale nechoď do našich porot dříve, dokud nás nepoznáš.

Jsi rád populární? Dělá ti dobře, když se před tebou chvěje ochotnická dušička, tolik, tolik chtivá slůvka uznání? Hraješ si rád na geniálního a neomylného? Nebo ti snad dokonce dělá dobře, když můžeš někoho pořádně „setřít“, srovnat se zemí, zkritikovat tak, že by od něho hladový pes kus masa nevzal? Trpíš-li těmito nedostatky, jsi špatný člověk. A chceš-li získat popularitu, zkus to někde jinde, ale nechoď nám do poroty!

Být dobrým porotcem — to předpokládá mít rád ochotníky, ale mít je kriticky rád, vědět o jejich nedostatcích a nesmiřovat se s nimi; nebát se mluvit pravdu, i když to vždy není pro uši souboru příjemná pravda, ale říkat ji vždy přátelskou formou a zaměřovat tak, aby souboru pomohla. Dobrý porotce nevytkne ani jeden недостаток, aniž by neporadil, jak jej odstranit; podobně nevytkne ani jednu chybu, kterou by nemohl na představení konkrétně dokázat. Dobrý porotce mluví jazykem souboru a nezaplavuje ochotníky nesrozumitelnými termíny a bůhvídkde vyčtenými frázemi. Snaží se předem poznat soubor, aby mohl dobře vycítit, kam až sahají jeho možnosti vcelku i u jednotlivých herců. Dobrý porotce má před očima společenské poslání divadla, bedlivě si všímá reakcí publika a vždy při hodnocení vychází z toho, co představení dalo lidem, našim divákům. Dobrý porotce chodí na soutěžní představení vyzbrojen důkladnou znalostí hry, přesně obeznámen se soutěžním řádem i s pokyny pro porotce, které si vyžádá u okresního osvětového inspektora.

V minulých soutěžích byly to často právě špatně zastavené a nedostatečně instruované poroty, které nám otrávilily mnoho souborů, odradily je od soutěžení, někde dočasně od práce vůbec. Činnost takových porot a porotců byla ostře kritisována i v tisku (na př. v loňském ročníku Lidové tvořivosti) a zdá se, že nám těch obávaných „pánů Sekyrků a Sekyrkářů“ značně ubylo. Jenže

našemu hnutí by také málo pomohlo, kdybychom měli v porotách samé „pány Žehličky“, kteří z obavy, aby se nedotkli souboru, trusí jen slova chvály a o chybách taktické pomlčí. Tento typ „pánů Žehliček“ už velmi dobře znal Josef Kajetán Tyl, když kutnohorským ochotníkům napsal, aby nevěřili „vychvalujícím kmotříčkům“ ani těm, kteří se bojí, „aby neurazili, kdyby pořád kadidlo netrousili...“ — My jsme na př. kritisovali u porotců minulých soutěží, že někdy vystupují pramálo skromně, že jsou nezdravě suverénní ve výkladu problematických věcí, jako by prostě byli neomylní a hře rozuměli rozhodně lépe nežli její nebožtík autor. Skromnost zdobí porotce, to je nepochybně pravda. Jenže ta skromnost nesmí jít tak daleko, že se soubor od porotce nedozví vlastně vůbec nic, protože porotce také vůbec nic netvrdí, jenom stále říká: ... tak snad asi takto ... asi se mylím, ale já bych snad řekl ... poněkud podle mého subjektivního názoru... — prostě: já neříkám tak ani tak, ale na má slova dojde! — Tak tohle by nám také nepomohlo! Ostatně v takových případech to už přestává být skromnost a bývá to zbabělost stát za svým názorem, zbabělost vytknout chyby — nebo také projev toho, že porotce prostě nemá co říci a snaží se o tom mluvit.

Jistě by bylo lze na mnoha stránkách psát o nedostatcích a chybách našich porotců (v 6. čísle loňského ročníku Lidové tvořivosti se o nich psalo dokonce ve verších). Ale já bych teď chtěl říci, že o našich porotách i porotcích minulosti by bylo možné psát také mnoho krásného a dobrého. Jsou desítky a stovky bezejmenných pracovníků hnutí, kteří naprosto nesobecky, nelekajíc se největších dopravních a jiných potíží, vykonávali a vykonávají tuto funkci poctivě a odpovědně. Nečekají na chválu ani na ódy v novinách a děkovné diplomy, protože se jim čas od času dostane odměny nejkrásnější: vědomí toho, že prospěli svou kritikou souboru, že mu pomohli odstranit nedostatky, že mu pomohli na jeho cestě za dobrým divadlem. A často, přechásto se stalo, že soubory i jednotlivci, kteří se pěkně škaredili na přísného porotce, brzy poznali, že měl pravdu, že to s nimi dobře myslel — a že jeho kritika zanechala plodnou a nesmazatelnou brázdou v dalších inscenacích, v dalším životě souboru. A jménem těchto zkušeností apeluji v článku, adresovaném porotcům, také na soubory: Očekáváte právem a samozřejmě, že porotci se dostaví na vaše představení naprosto nezaujatí; buďte tedy i vy nezaujatí vůči porotcům! Jak by bylo vám, kdyby někdo odsoudil vaše představení ještě před roztažením první opony? Vidíte — a vy často odsuzujete porotce, sotva vstoupil do dveří — jen proto, že patří do té kasty lidí málo oblíbených, ale pro celé naše hnutí velmi významných.

Ve chvíli, kdy dokončuji tento článek, není ještě známo přesné definitivní číslo divadelních souborů, přihlášených do naší soutěže, ale blíží se již ke 3000 — a to jen v Čechách a na Moravě. Je to jistě radostné číslo, za něž vděčíme nepochybně i důvěře souborů, že letošní celostátní soutěž lidové umělecké tvořivosti bude opravdu dobrou, poctivou a plodnou soutěží. Ve chvíli, kdy vychází tento časopis, stojíme v plném proudu okresních kol; to znamená, že stojíme uprostřed nejdůležitější soutěžní etapy, na jejímž zvládnutí závisí zdár celé soutěže. Nesmíme zklamat! Ředitel Ústředního domu lidové tvořivosti A. Šafařík řekl na jednom z posledních zasedání ústředního koordinačního orgánu (t. j. orgánu, který vrcholně řídí celou soutěž): „Nezklamat důvěru soutěžících — to je otázka rozvoje naší lidové umělecké tvořivosti.“ A to je naše slůvko porotcům soutěžních kol: uvědomit si vysokou odpovědnost a — nezklamat!

POMÁHÁME ZALOŽIT SOUBOR NA VESNICI

VÁCLAV DVOŘÁK, pracovník Ústředního domu lidové tvořivosti

Jedním z nejlepších způsobů, jak poskytnout obyvatelům naší vesnice opravdovou, ušlechtilou zábavu a vykonat tím kus dobré, výchovné práce, je péče o vesnické divadelní soubory. Vesnických ochotnických divadel máme stále malý počet. Jsou kraje a okresy, kde najdeme padesát procent větších vesnic bez divadelního ochotnického souboru.

Nespoléhejme, že na tyto vesnice někdo kulturu doveze a prodá jako textil a jiné zboží z města a uspokojí tak vesnického člověka a celou jeho touhu kulturně žít. Vesnice musí mít svůj tvořivý podíl v národní kultuře, jako její — a nemalý — v naší historii měla.

Otázkou je, jak přimět pracujícího člověka na vesnici k tomu, aby kromě své každodenní práce vzal na sebe ještě další povinnost, ne právě lehkou. Víme, že v něm musí být už hodně opravdového nadšení a lásky k věci, má-li do noci zkoušet, často za velmi nepříznivých podmínek, a brzy, velmi brzy vstát a zdolat své pracovní úkoly. Jak tedy toto nadšení v lidech probudit — a hlavně udržet? Jak vůbec založit takový vesnický soubor a udržet jej při živote?

Způsobů je dost. Ne všechny však vedou vždy k cíli. Pokusím se popsat alespoň některé z nich. Jsou to zkušenosti, získané lety práce v souboru i v osvětových zařízeních.

*

V okresním poradním sboru máme zastoupeny nejlepší ochotnické pracovníky z celého okresu. Proč se tedy o ně neopírá? Proč nevytvořit z nich a z ostatních vyspělých pracovníků v souborech instruktorský sbor? Kdybychom rozdělili okres na malé, nejvýš 2—3 vesnice zahrnující oblasti a každé této oblasti přidělili instruktora, který by se staral o zakládání nových a o práci již existujících souborů ve své oblasti, zaktivisovali bychom okresy v době nejkratší. Je nutno ovšem věnovat největší péči přípravě návrhu na rozdělení okresu a přidělení oblastí. Každá povrchnost by se nám brzy těžce vymstila. Musíme přihlížet na př. k dopravním možnostem instruktora, ke vzdálenosti jednotlivých vesnic od jeho bydliště, k jeho vyspělosti v poměru ke stupni vyspělosti souborů v jeho oblasti již existujících, k jeho vztahu k vesnici, v níž bude pracovat, a naopak k jeho oblíbenosti v místech, kde bude svoji činnost vyvíjet a pod. — Okresní poradní sbor tedy může a má být organizační základnou systematické péče o vesnické soubory.

Jak si má instruktor počínat? Nejdříve se dokonale seznámí s poměry ve vesnici, ve které má soubor založit. Navštíví vedoucího funkcionáře odboru kultury MNV. Pohovoří s kulpropem strany. Opře se o příští organizační základnu souboru (Osvětová beseda, JZD, ČSM). Přizve ke spolupráci funkcionáře veřejných složek (Rada žen a pod.). Dá podnět ke schůzce, na kterou pozve kromě uvedených zástupců také pracovníky, kteří by přicházeli v úvahu pro vedení příštího souboru. Na této schůzce prohodí všechny zásadní problémy nového souboru a dohodne se o termínu hostování (představení, nejlépe večera malých jevištních forem) pokročilého souboru z okresu. Návštěva tohoto souboru je obvykle posledním článkem řetězu nejrůznějších forem příprav. Někde je už situace tak zralá, že není třeba téměř žádné předběžné práce, protože ve vesnici jsou lidé, kteří potřebují jen trochu postrčit.

Na příklad v Tuchorazi na českokobrodském okrese stačil zájezd souboru Lidového divadla z Kostelce n. Č. l. a pohovor s obecníkem mezi programem večera malých jevištních forem, aby za čtrnáct dní vznikl soubor. Naopak v Kozojedech, také na Českokobrodsku, nestačila snaha místních činitelů ani osobní agitace, ba ani zájezd vyspělého souboru. A přece byl soubor založen a pracuje dobře. Bylo ovšem nutno jít na problém trochu důkladněji. Kosteletští vzali do svého souboru soudr. Malíkovou z Kozojed, pracovali s ní na několika hrách, vyslali ji posléze na ústřední kurs v Hoříně, pomohli jí s inscenací hry v Kozojedech, převzali dvě role, které nemohla obsadit domácími, v další hře jí pomohli pravidelnými instruktážemi — a dnes máme v Kozojedech nadšený,

ukázněný a dobře pracující vesnický soubor, ze kterého mají všichni radost.

Způsobů zakládání souborů je dost. Těžší je už nově založený soubor podporovat tak, aby úspěšně překonal všechny dětské nemoci. V době, kdy soubor dělá své první krůčky, musí být instruktor neustále připraven k pomoci. Stalo se na př. v Krymlově, kde se podařilo založit soubor velmi lehce, že instruktor nepřijel po celý měsíc — a soubor sotva zrozený by se byl málem rozpadl. Nebo ve Vyžlovce, kde byl soubor znovuoživen agitací několika bývalých členů: soubor se sešel, zahrál jednu hru (špatnou) a rozpadl se; nebo v Přistoupimí, kde místní občané, podněcení přehlídkou vesnických souborů, se hráli velmi pěkně „Maryšu“ — a dál už nic, protože zde nebyl nikdo, kdo by jim soustavně pomáhal. Potom se ovšem velmi těžko dohání zanedbané.

Tím nechci říci, že by instruktor měl v novém souboru dělat všechno a sám. Nikoliv. To také nevede k cíli, spíš naopak, jak nám ukazuje případ z Výžereku. Tam soudruzi z Kostelce n. Č. l. založili soubor, vybrali mu hru, zřežirovali ji, udělali kulisy, pozvali soubor na své jeviště, nalíčili herce, půjčili svého osvětlovače, oponáře, technickou čet. Připravili Výžereckým úspěšný večer. Až příliš úspěšný a — bezpracný. Důsledky se projeví, když pak měl soubor pracovat samostatně. Všechno se soudruhům z Výžereku zdálo příliš těžké, příliš namáhavé a neproveditelné. Soubor přestal pracovat a nepracuje dodnes.

Nezkušenému vedení souboru je nutné ve všech problémech radit. A není jich málo. Často se musí řešit ožehavé a choulostivé otázky osobního rázu. Jsme lidé a máme lidské nectnosti. Někdy jsou to maličkosti, které energickým zásahem zkušeného instruktora jsou lehce odstraněny. Především je třeba neustále získávat a vychovávat nové členy. Soubor, který nedoplňuje své řady, je odsouzen k zániku. Na př. soubor JZD Kšely, do nedávna jeden z nejlepších souborů okresu, přestal pracovat jen proto, že dva jeho členové se přestěhovali a třetí se oženil. I když je pro malý soubor ztráta tří členů citelná, nemohla by ohrozit jeho činnost, kdyby se byl instruktor včas staral o nábor do souboru.

Nejlepším pomocníkem instruktora je časopis. Podaří-li se mu v souboru prosadit, aby odborný tisk nečetl jen umělecký vedoucí souboru, ale aby jej odebírali (a hlavně četli) i ostatní členové a aby také všemu časopisu občas dopsali o své práci, úspěších i těžkostech, bude mít odstraněno mnoho problémů dřív, než se vůbec vyskytnou.

Druhým takovým mobilisujícím činitelem je soutěž lidové umělecké tvořivosti. Podaří-li se nám na okrese vytvořit opravdu dobrý posudkářský sbor, obětavý, ideově a odborně vyspělý a v projevu taktní, budou se soubory na soutěž těšit. Porota si ovšem nesmí počínat jako zachmuřený soudní tribunál se zápisníky v rukou. Přistoupí-li naopak k hodnocení s upřímným a otevřeným srdcem, bez přemíry odborničení, zato s množstvím rad do další práce, výsledky se dostávají samy a záhy. Je jen nutné, aby se členové poroty včas důkladně seznámili s posudkářskými směrnicemi i s materiálem o souborech a aby si byli neustále vědomi svého hlavního úkolu: pomáhat!

Instruktorský sbor, okresní poradní sbor, okresní osvětový inspektor, zástupci poradny a Okr. domu osvěty by se měli pravidelně radit o úkolu nad jiné důležitém: O organizaci výměny představení ochotnických souborů. Je všeobecně známo, že soubor může odehrát na svém jevišti jen dvě, nejvýš tři představení. Je-li toto představení tak dobré, že nám může udělat kus práce též v jiné obci, proč má soubor hned hru odložit? Nebylo by lépe, kdyby vesnický soubor nastudoval (ale opravdu nastudoval) do roka dvě hry, nebo třeba také jen jednu, a měl s ní patnáct nebo dvacet vystoupení, než když nastuduje v časové tísní čtyři a odehraje je osmkrát? Kdyby se opravdu podařilo zorganizovat zájezdovou činnost souborů v okresním měřítku, jaké by to byly výhledy i pro oblast krajskou a posléze i celostátní! K této otázce se ještě vrátíme v příštích číslech časopisu.

HRST ZKUŠENOSTÍ Z PRÁCE NA VESNICI

PAVEL VESELÝ, člen souboru „Kolár“ ZK AZNP v Mladé Boleslavi

Navštívil jsem na mladoboleslavském okrese mnoho vesnických souborů. Mluvil jsem a hlavně poslouchal vyprávění ochotníků, herců i režisérů, slyšel jejich stesky a viděl jejich úspěchy. Při reorganizaci spolkového zřízení v roce 1948 a převedení ochotnických spolků na základnu masových organizací docházelo při provádění k místním přehmatům. Nebyly do dnešního dne ještě všude napraveny. Konkrétně na okrese Mladá Boleslav bylo dříve 64 ochotnických souborů, dnes je jich polovina. Skoro v každé obci se hrálo divadlo, ať již to bylo pod hlavičkou Sokola, Baráčníků, hasičů či ochotnických spolků. Chyba je v tom, že jsme neuměli všude dobře přesvědčovat a vysvětlovat.

Tam, kde pochopili onu změnu, která ozdravila naše české ochotnické divadlo od spolkaření, tam činnost přerušena nebyla, ba právě naopak. Záhy začaly reorganizované soubory opět pracovat a do dnešního dne hraje již na okrese opět 30 souborů, z toho 15 má svá představení přihlášeno v soutěži. Stále více a více souborů přibývá do naší velké divadelní rodiny. V Jizerním Vtelně bývalý spolek „Jirásek“ zahájil loni o vánocích po 4 letech opět svou činnost v rámci vesnického klubu místního JZD. Takových by bylo ještě více, kdyby byla všude skutečně dohodna o hraní divadla v sokolovnách, které jsou v mnoha obcích jediným místem, kde se dá hrát.

V mnoha obcích vyrůstají nám úplně nové mladé soubory. Když jsem byl v Židněvsi na soutěžním představení, vyslechl jsem o přestávce takovouto rozmluvu: „Jo, to když my jsme hrávali, panečku, to bylo jiná divadlo,“ rozvážně prohlásil statný padesátník, rukou otřel püllitr a zhluboka se napil. Skromně jsem si objednal sodovku, žádostiv vyslechnout pokračování tohoto zajímavého rozhovoru. „Na nás se jezdili dívat až z druhé strany okresu, pamatuješ, Josef, jak jsme hráli třeba tu Paličovu dceru.“ — Nepřipomíná vám to snad něco nebo někoho i u vás, ve vašem závodním klubu, či u vás na vesnici? Představení, které jsme přijeli hodnotit, bylo zdařilé a nejhezčí na něm bylo to, že je hráli sami mladí lidé. Někteří byli dokonce na jevišti vůbec po prvé. A když jsme po představení zůstali ještě s herci „na kousek řeči“, víte, nač si nejvíc stěžovali? Že si musí všechno udělat sami, že jim ti staří, vlastně jen starší, ani poradit neprijdou. Tak jsem musel vzpomenout na přestávku a na ty vzpomínající zkušené ochotníky a v duchu jsem musel, promiňte, sakrovat: „Chlapi jedni, vždyť o divadle mluvili s takovou láskou — a tu máš, když jde o práci, kde nic, tu nic.“ Je otázkou dobré vůle a snahy po porozumění, aby starí zkušení ochotníci pomáhali mladším. V Bezděčíně u Mladé Boleslavi je divadelní odbor ČSM. Svorně zde hrají mladí se starými a tak to má být.

Potíží, které nutno před každým představením překonat, je mnoho. Proč si je ještě komplikovat starým spolkářským patriotismem, starou spolkářskou „hrdostí“? Přijďte vy všichni, kteří jste předčasně odešli do herecké pense, přijďte mezi nás! Čekáme na vás, potřebujeme vaše zkušenosti a jistě i vy si s námi zahrajete divadlo, které máte rádi.

„Chceš-li hrát na jaře divadlo, začni s tím již na podzim.“ Taková by měla asi být zásada, alespoň pokud se týče technické a dramaturgické přípravy hry na vesnici. Začíná to již výběrem hry a problémem knížek. Vesnické soubory málokdy vědí, kam se obrátit. Nenašli stále ještě cestu do okresních poraden lidové tvořivosti. Tam by jim nejen poradili, ale na příklad v Mladé Boleslavi by ještě řekli, že v Okresní lidové knihovně je zřízen divadelní koutek s více než 2000 svazky. Odpovědní činitelé se dívají příliš jednostranněmu výběru her. To je tím, že staré divadelní knížky kolují ještě od pradávna po vesnicích. Po zkušenostech se Službou lidové tvořivosti dá každý režisér přednost „vrabci v hrsti“ před objednanou knížkou z Prahy. Nechceme tím ovšem omlouvat brak ani nevhodný výběr jinak dobré hry. Ono se přece jen dosti dobře nehodí hrát zpěvohru „Sto dukátů za Juana“ pouze při klavíru, soudruzi z Bukovna! Jsou však opomíjena i představení pro mládež. Jen soubor Osvětové besedy

v Chotětově hrál velmi zdařilé představení „Babičky“ a jinak nikde nic!

Nejozřejavější jsou na vesnici právě problémy scénické. Hraje se v sále, který se musí teprve kulisami rozdělit na jeviště a hlediště. Nutno postavit pro jeviště podlahu, nanosit lavice a židle, zatopit a po představení nutno ještě hned vyklidit sál. Hráti hry s přestavbou je pro mnohé soubory těžkým oříškem. Některé soubory mají pouze dvě scény. Universální pokoj a ještě universálnější náves. Vy, kteří jste zvyklí představovat velké scény během několika minut, kroutili byste asi hlavami nad problémem, jak přestavěti jednoduchou vesnickou scénu. Někde totiž ještě vůbec neznají vrták a stojku. Celá scéna drží pohromadě zásluhou hřebíků. V některých sálech je však ještě závažnějším problémem, jak kulisy dostat s jeviště, kam je postavit a kudy přinést nové. Většinou se to provádí tak, že se otevrou okna, kulisy se vystrkají před hostinec, oproti o zeď a nové se strčí do sálu. Toto všechno je provázáno neustálým nebezpečím pro všechny osoby za scénou, kde je garderobiera, líčárna i rekvisitárna v jednom. Upachtění herci šťastně provedou výměnu kulis, sami je postaví a hraje se dále. Ani s rekvisitami, hlavně s nábytkem a s doplňky scény, není lehká práce. Jen některé vyspělejší soubory, v Mladé Boleslavi, Benátkách, Dobrovici, Krnsku a Chotětově se odvážně pouštějí do přípravy nových původních scén. Bylo by správné, aby je i ostatní soubory následovaly a přestaly podceňovat scénickou práci. Vždyť s přípravou scény k představení možno začít již několik týdnů předem.

Brzdou bývá nedostatek finančního zajištění. Vesnickým souborům chybí podpora, kterou mají závodní kluby od svých závodů. Ale i zde možno hledat nápravu. Zadržila vaše místní osvětová beseda do svého finančního plánu nákup vašich potřeb? V loňském roce byla plánována v okresním měřítku spotřeba technického vybavení jevišť, hlavně osvětlovacích prostředků, jejichž stav je všeobecně nedostačující. Materiálu bylo dostatek, osvětlové besedy peníze měly, a přesto nebyl naplánovaný materiál odebrán. To je při nejmenším neodpovědnost! Soubory musí neustále zlepšovat i své technické vybavení. Jedině to jim ulehčí práci a pomůže překonat překážky. Stavět celé jeviště na kozy, to je v každém případě pořídný kus práce. To vám mohou potvrdit v Čejeticích, Nepřevázce, Židněvsi a ještě mnohde jinde. A hrát na takovém jevišti není také žádná slast. Z nedostatku místa pro uskladnění leží mnohde jeviště po celý rok na dvoře. Dřevo hnije a herci jsou pak při hře v neustálém nebezpečí propadnutí. Vidíte, a přece se hraje!

K zlepšení práce vesnických souborů je především třeba zlepšit úroveň režisérů. Důležitou pomůckou k tomu je dálkové školení. Je v něm třeba pokračovat a školit i herce. Nezanedbávat ani výchovu technických kádrů souboru, maskérů a výtvarníků. Správně využívat možnosti diskusí po soutěžních představeních k vzdělávání všech ochotníků. Vždyť žádný učený s nebe nespádl a my všichni si chceme navzájem pomáhat, abychom hráli divadlo co nejlépe. A proto komise nepřijela nikoho „stírat“, Maruško, ale přijela vás spravedlivě hodnotit, a co hlavně, pomoci vám odstraňovat chyby, které snad ještě máte. Snad to byl jen tento neodůvodněný strach, který zabráňoval souborům v Bukovně, Židněvsi, Krpěch a Řepově, aby svá představení přihlásili do soutěže. Když komise přesto na představení přijela a vysvětlila skutečný cíl soutěže, všichni ještě dodatečně přihlášku podali.

Je třeba skoncovat s falešným ostychem a přicházet se svými problémy do okresních poraden. Pracovníci poraden, jezděte sami za vesnickými soubory a bojujte proti tomu, aby se z vaší poradny stal „úřad“, budící již předem nedůvěru souborů. Podporujte výměnná ochotnická představení, jako se to již několik let provádí v Bukovně, Čejeticích a v Chotětově.

Problémů v práci vesnických souborů je hodně a jejich řešení je jen jediné. Získat a přesvědčit lidi o správnosti nastoupené cesty. Aby přes všechny řeči škarohlídů o úpadku našeho ochotnického divadla na vesnici mohli již brzy v každé obci říci: „A hrát se bude!“

ZA NOVÝ ROZVOJ HNUTÍ V MLADÉ BOLESLAVI

OTAKAR BARTA, *methodik Okresního domu osvěty v Mladé Boleslavi*

V srpnu loňského roku vyšel v 34. čísle Literárních novin úvodník laureáta státní ceny dr. Jana Kopeckého, v němž bylo m. j. konstatováno, že máme dnes menší počet divadelních souborů než odpovídá bohaté ochotnické tradici, našim možnostem a potřebám. Mezi místy, v nichž

divadelní ochotnický ruch proti dřívějšímu poklesl, uvádí autor též Mladou Boleslav. Pokládáme za povinnost nového ochotnického časopisu všimnout si postupně uváděných míst, jejich ochotnické historie, přítomnosti — a budoucnosti. Dnes mají slovo Mladoboleslavští.

První české ochotnické divadlo se v Mladé Boleslavi hrálo již ve čtyřicátých letech devatenáctého století, kdy zde vznikl divadelní spolek „Kolár“. Z vítězků obětavé práce jeho členů bylo dokonce postaveno a 1. listopadu 1909 slavnostně otevřeno městské divadlo, jehož architektonická výzdoba je dodnes chloubou města. Na tehdejší poměry to byl podnik vskutku velkolepý. Později, v dobách předmnichovské republiky, objevila se v Mladé Boleslavi celá řada dalších, měšťáckých i dělnických divadelních souborů. Vznikaly divadelní odbory uvnitř politických stran. Z nich vedle „Dědišboru“ a „Osvěty“ to byla zejména „Malá scéna“, která proslula svým pokrokovým uměleckým zaměřením. Byly tu i katolické spolky, které se na počátku okupace sloučily v nový soubor „Vinařický“, pracovaly tu divadelní odbory Baráckých obcí, příležitostně se projevila i práce studentského divadla, Sokola, Junáka a pod. Po mnichovském diktátu v roce 1938 se sdružily divadelní odbory dělnických stran v „Nové divadlo“, které v té době mělo významnou úlohu v tehdejším ochotnickém hnutí. Za deset let svého trvání se zúčastnil soubor „Nového divadla“ třikrát Jiráskova Hronova, jeho představení zhlédlo i pražské obecenstvo, z jeho řad odešlo přes dvacet činných členů k různým profesionálním scénám.



Marta Stastná připojila k řadě úspěšných postav na jevišti „Kolára“ nové úspěchy v závodním klubu AZNP. Na snímku v roli Nariny v Molièrově hře Šibalství Scapinova

Po osvobození města Sovětskou armádou byly všechny předpoklady k dalšímu rozvoji ochotnické divadelní práce. Byli to opět členové „Kolára“, kteří se krátce poté, kdy na Mladou Boleslav spadly poslední letecké bomby, sešli k nové práci a tak již za pouhý měsíc po ukončení války uvedl „Kolár“ slavnostní představení Tylovy „Fidlovačky“ ve prospěch obyvatel, postižených náletem. První hra v nové republice tehdy dosáhla 23 repris, což byl úspěch v minulosti nepoznaný. Druhý soubor, který obnovil po osvobození svou činnost, „Nové divadlo“, zahájil o něco později. Navazující na pokrokové tradice „Malé scény“, uvedlo „Nové divadlo“ na mladoboleslavské jeviště Čapkovu „Matku“ a první sovětskou hru. Bylo to Afinogenovovo drama „Kde vlaky nestaví“. Ochotnická práce po osvobození se nezastavila a zdálo se, že jsou všechny záruky pro její nový rozvoj. První příčiny poklesu můžeme hledat o několik týdnů později v úbytku pracovníků, kteří odešli po válce z Mladé Boleslavi do severočeského pohraničí, další do vyšších politických funkcí nebo také k profesionálnímu divadlu. Důležitým mezníkem bylo i vytvoření stálého oblastního divadla v Mladé Boleslavi v září 1945. Obecenstvo přestalo být odkázáno na zájezdy divadelních souborů z jiných měst a na představení místních ochotníků. — V prvních letech působení oblastního divadla bylo značnou brzdou málo dobré vůle k vzájemné spolupráci, která měla být samozřejmostí. Shodou okolností byl prvním ředitelem mladoboleslavského divadla zkušený ochotnický pracovník a režisér Václav Zima. Přesto však tu vznikala namísto snahy o spolupráci zcela bezdůvodně zbytečná propast. Zatím co dnes je již působnost oblastního divadla v Mladé Boleslavi samozřejmostí a nutnou součástí dobré kulturní práce, mohli jsme se v porevolučních dnech i mezi ochotníky setkat s konservativními názory mnohých, kteří viděli v mladém souboru místního divadla jakousi „konkurenci“ pro svou práci. Setkávali jsme se i se zaujatostí některých ochotníků proti pokrokovým myšlenkám, o něž se tehdy na jevišti, v hledišti i zákulisí sváděl těžký boj.

Ochotníci, jimž do té doby náleželo celé zařízení divadla, byli nyní postaveni před skutečnost, že budou v divadelní budově pouze hosty, a to často, jak se mohli přesvědčit, i hosty nevitányi. Oč více dobré práce v těch letech mohlo být vykonáno, kdyby obě složky, profesionálové a ochotníci, našli již v té době vzájemný kladný poměr!

I přes řadu potíží však poctiví pra-

covníci v obou souborech nezháleli a tak období 1945—50 až do ukončení spolkové činnosti a zahájení nové práce v závodních klubech je obdobím, v němž vedle některých ještě ústupků zkaženému vkusu obecenstva pronikají již zřetelně do ochotnické práce nové směry. V „Koláru“ inscenovali v tomto období některé hry, které měly svůj význam v politickém boji pokrokových sil. Tak na př. režisér souboru Antonín Havlík napsal hru „Zlatý dešť“, která ukazuje podstatnou činnost zahraničních agentů a již po jejím uvedení v „Koláru“ převzalo do svého repertoáru Krajské oblastní divadlo v Plzni pod názvem „Případ P 13“. Druhý mladoboleslavský soubor „Nové divadlo“ reagoval na volání vesnice po zájezdových pásmech novým využitím malých divadelních forem, které umožnily trvalou spolupráci s obcemi, do nichž soubor začal pravidelně záježdět. Významnou inscenací „Nového divadla“ byla i Jiráskova „Kolébka“, na níž spolupracoval člen souboru, hudební skladatel Bohumil Trefil.

Rok 1950, kdy se po hronovském usnesení začala veškerá kulturní činnost soustřeďovat kolem závodních klubů, znamenal přelom v historii ochotnického divadla i v Mladé Boleslavi a je dosud ke škodě této práce, že pracovníci závodních klubů nedovedli vždy plně využít bohaté tradice divadelních ochotníků k nové čin-



Letošní soutěže se zúčastnil závodní klub AZNP hrou Evy Klenové Hejtmán Talafús. Roli jednoho z husitských vůdců Blažeje Bodorovského vytvořil Lad. Mohelský



Postavu uherské ženy Márii vytvořila v mladoboleslavské inscenaci Hejtmana Talafúse Ludmila Pilcová

nosti. Zatím co „Kolár“ se stal součástí závodního klubu Automobilových závodů, prožívalo „Nové divadlo“ chvíle skutečných organizačních zmatků. Na X. ročník Tylovy Kutné Hory přijelo jako divadelní odbor Osvětové besedy, o čtvrt roku později bylo „Nové divadlo“ odborem neexistujícího závodního klubu Textilů, během dalšího pololetí pak jeho činnost zanikla. Soubor, který se v minulosti dokázal vyhnout úskalí laciných úspěchů, nedovedl najít své místo v nové organizaci divadelní práce.

Ani druhý soubor bývalého spolku „Kolár“ nepracoval v této době s tou živelností, která byla známkou jeho předchozí činnosti. Částečnou vinu na tomto stavu neslo i vedení závodního klubu AZNP, které nedovedlo soubor v novém prostředí zajistit nové podmínky a jehož spolupráce s novým dramatickým odborem, která byla více méně platonická, spočívala převážně v hezkých slibech, zatím co skutečné divadelní práce bylo stále méně. Úplnému ustrnutí v té době zabránili mladí členové souboru, kteří se nechtěli spokojit s planým krasořečněním, ale toužili po aktivní činnosti. Ve spolupráci s některými staršími ochotníky vytvořili uvnitř dramatického odboru závodního klubu vlastní soubor mladých a pustili se do práce. Zprvu bylo více nadšení než dobrých zkušeností a dokonalé práce. Mladistvý elán se však projevil. Po pěti letech činnosti mládežnického souboru se přes některé nedostatky projevuje již samostatnost mladých, kteří dnes již dovedou režijně i herecky připravit představení. Tam, kde soubor naráží na potíže, záleží ovšem na zkušenějších pracovnících, aby mladým v jejich práci pomáhali. Zasluhou souboru mladých byla také ve městě alespoň zčásti vyplněna mezera, vzniklá nedostatkem dětských představení. Mladí se také pokusili navázat na staré tradice, které by

mohly oživit i nyní ochotnickou práci ve městě. V dobách své bývalé slávy pořádali v „Koláru“ seznamovací večery, jimž se krátce říkalo „episody“. Ač se jednalo o vnitřní záležitost souboru, na programové přípravě těchto besed se podíleli všichni členové. Tyto „episody“, které byly skutečnou malou slavností pro každého jedince, přispívaly v minulosti k dalšímu utužení přátelského svazku všech, kdož se podíleli na ochotnické práci. Na podzim loňského roku se rozhodli mladí členové souboru obnovit tuto tradici a přivést tak zpět ke společné práci ty, kteří se již delší dobu neukázali na ochotnickém jevišti. Byl to nápad, který se opět osvědčil, nebylo třeba nákladných příprav, mladí uspořádali svou obnovenou „episodu“ v přízemním sálu městského divadla. Přišli i starší pamětníci ochotnické práce ve městě, mladí se zájmem vyslechli množství historek, o něž v minulosti ani v přítomnosti ochotnického divadla není nikdy nouze. Co však bylo nejdůležitější, starší zkušení pracovníci přislíbili opět svou pomoc. Také spolupráce s vedením závodního klubu je dnes o poznání lepší než tomu bylo před pěti lety, i když ještě hodně chybí do ideálního stavu. Rovněž v novém vedení oblastního divadla se v poslední době projevuje snaha po zlepšení spolupráce. K novému životu se po čtyřleté přestávce ozývá opět i „Nové divadlo“, jehož bývalí příslušníci se chtějí znovu podílet na kulturním životě města.

Je třeba podchytit znovu oživený zájem o práci divadelních ochotníků. Zůstává velkým úkolem osvětových pracovníků stát se platnými pomocníky těch, kteří věnují divadlu svou lásku, svůj volný čas po zaměstnání, své osobní pohodlí. To, co bylo v ochotnickém divadle nezdavé, přežilé, odpadlo přirozeným vývojem, je nyní třeba uvolnit cestu všemu po-



Režisér souboru Vlad. Nypl pracuje převážně s dětskými představiteli. Na obrázku v roli Zlatohlava v Tylově Tvrdohlavě ženě. Snímky P. Veselý



M. Koníček jako Honza v Kvapilově Princezně Pampelišce

krokovému, co ochotnické divadlo přináší. Vyjdeme-li z pokrokových tradic ochotnického divadla v Mladé Boleslavi, nebude to úkol nikterak nový. Textiláky z Klingrovy fabriky, montéry z Laurinky, tovaryše z řemeslnických dílen, profesory c. k. gymnasií, kteří stáli v minulosti u kolébky ochotnického divadla v Mladé Boleslavi, nahradili dnes dělníci Automobilových závodů, děvčata ze zdravotních ústavů, svazáci ze škol, příslušníci inteligence a další, jejichž zájmy jsou totožné se snahou předchůdců.

Je třeba současně oživit zájem, jemuž se v minulosti těšilo i školení bývalého Šmilovského okrsku ÚMDOČ, který měl dostatek obětavých pracovníků. Posluchači kursů s nadšením věnovali svůj volný čas dalšímu divadelnímu vzdělání, které zaručovalo výchovu nových pracovníků. Potřeba dalšího školení se projevuje tím spíše dnes, kdy zvýšené požadavky našich diváků kladou nové úkoly i na divadelní ochotníky. Pro ochotnické hnutí je nutno získat i ty, kteří zůstali stranou, a využít jejich zkušenosti. Ochotnické divadlo potřebuje nové síly, potřebuje i pomoc profesionálních pracovníků, jimž oplácí tím, že často pomáhá vychovávat další adepty hereckého umění. Hovořili jsme o těch, kteří v minulosti odešli z ochotnického jeviště mezi profesionální divadelníky. V posledních letech činnosti souboru mladých AZNP odešli další mladí nadšenci studovat dramatický odbor Akademie musických umění. Spojíme-li nadšení, které bylo průvodním zjevem ochotnické práce v minulosti, s novými pokrokovými metodami divadelní práce, pak můžeme směle očekávat nové úspěchy ve své činnosti. V tomto úsilí nemohou zůstat stranou ani divadelní ochotníci v Mladé Boleslavi, jejichž budoucnost bude ve srovnání s minulostí o to bohatší, oč více se sami přičiní.



Rozhovor s národním umělcem ZDENĚKEM ŠTĚPÁNKEM

Na počátku byl přístroj, který nám dalo dvacáté století. Telefon nás spojoval s kanceláří činohry Národního divadla a přenášel naši odvážnou prosbu: „Můžeme mluvit s Mistrům Štěpánkem?“ A po týdně, kdy byla konečně nalezena časová mezera mezi zkoušením, schůzemi a natáčením ve filmu, se redakce našeho časopisu, zastoupená tu někým, komu se říká redaktorka, probojovala až do první linie, k mistru našeho divadla. Pocit? Malá dušička, velké nadšení a velký strach: jen to — proboha — nezkazit. Nevěřili byste, jakou velkou záležitostí jsou v takovém případě dveře. Otevřete je — a najednou se ocitáte v úplně jiném světě. Až vás zarazí, že tak neobyčejná osobnost může sedět za docela obyčejným kancelářským stolem s kupou papíru a nezbytným šálkem černé kávy. Pak důkladný stisk ruky, srdečný hlas — a když se konečně odvážíte podívat se přímo: Štěpánkovi oči, tak výrazné, že jen o nich by se dala napsat celá kapitola, tvář, kterou modeloval život sám i postavy, kterým dala žít, a stříbrné vlasy. Když se omlouvám za to „přepadení“, není to jen zdvořilostní fráze, ale mám skutečný pocit viny. Usměje se a říká, že je rád, že našel trochu času: za chvíli zkouší nové obsazení Čapkovy Loupežníka a večer má premiéru Benátského kupce.

Po nezbytném úvodu, jaký chceme mít časopis pro ochotníky a proč je nutné, aby jméno Zdeňka Štěpánka bylo spojeno už se vznikem časopisu, odpovídá Mistr na mou první otázku — *jaké má zkušenosti z dosavadní práce s ochotníky*:

Budete se divit, ale vlastně vůbec žádné. Já jsem z ochotníků vůbec nevyšel. Když jsem se rozhodl, šel jsem k divadlu přímo. U nás tehdy hrála městská smetánka, samé milostpaní, mezi sebe nikoho nepustili a mně se tam ani mezi ně nechtělo.

Ale teď s ochotníky přece hrajete?

V Rakovníku mě udělali čestným členem a hraju s nimi Těťěreva v Gorkého Měšťácích. Poslyšte, to je náhodou zajímavá historie toho spolku. Začínal jako dělnický spolek, trvá už asi sto let a pořád nese název J. K. Tyl. Vy si to ani nedovedete představit, ale ten spolek udělal spoustu práce. Lišil se od ostatních týmů, že to byl *dělnický* spolek a sluchoval přitom všechny zájemce o divadelnickou práci bez rozdílu politického přesvědčení. (Taková

Národní fronta, víte?) A to byla tehdy velká záležitost, protože každá partaj měla svůj spolek a nikoho kromě svých straníků mezi sebe nepustila. Rakovnický Tyl spojoval všechny, kteří rádi šli a rádi hráli divadlo. Dělal to poctivě. Bylo by dobře, kdyby se to tak dělalo i dnes, prostě soustředit všechny zdravé síly a zkušenosti; soubory, které jsou v klubu nějakého závodu, by neměly odmítat lidi, kteří jsou dobrými ochotníky a dovedou to dělat, jen mají tu „vadu“, že v tom závodě nepracují. Rakovnickí si svou dobrou tradici udrželi dodnes, udělali kus práce, i ta jejich známá Rakovnická opera.

O té práci ochotnických spolků: to víte sama, že hybnou silou každého spolku je vlastně jeden člověk, nadšený pro tu práci, schopný organisátor, který dovede lidi pochytit. To je důležité, aby takový neúnavný člověk byl ve spolku.

Co myslíte, že nejvíc brání v rozvoji práce souborů?

Ale to není jen u ochotníků. To je všeobecná nesnáze. — Lidi si musí rozdělit čas tak, aby mohli dobře a soustavně pracovat pro divadlo. Někdy je naléhavých úkolů tolik, že je opravdu těžké jít ještě do zkoušky, tam být až do jedenácti večer a ráno brzy vstávat. A v souboru je to ještě těžší, když si všichni musí najít společný volný čas pro divadlo. Ale nakonec to jistě jde — musí to jít.

V čem vidíte největší význam ochotnického divadla?

To snad nemusím zvlášť vykládat — to je jasné. Souvisí to s významem divadla vůbec: šíří velké myšlenky mezi lid a učí ho chápat krásu umění. A ochotnické divadlo má tu výhodu, že může vzniknout kdekoli, i v nejzapadlejších místech. Pak je to výborná příprava k profesionálnímu herectví. Vždyť z ochotníků se rekrutovali nejlepší profesionálové — Mošna, Želenský, Vojan a jiní. Takový Pokrok ze Žižkova nebo Beseda, studentské spolky, ty daly našemu divadlu spoustu vynikajících herců. Tam má možnost každý talent, aby se projevil.

Bojujeme teď u souborů s velkým nedostatkem, se špatnou jevištní řečí.

(Mistr se usměje a na okamžik se soustředí na zapalování cigaret — ty ostatně nezbytně provázejí celý náš hovor.)

S tím se pereme i na profesionální scéně. Nemáme v tom tradici, tu německou „bíněnsprache“. Chybí nám plastičnost řeči; to je zaviněno tím, že se herci bojí pathosu. Pak jim není vlastně vůbec rozumět. Největší vadou je polykání koncovek. Myslím, že by bylo nejlepší, kdyby v každém souboru se tím zabýval jeden člověk, který by to pomáhal odstraňovat. (Nemyslím ovšem, že by tam měl být třeba učitel, který by říkal: „Neříká se *hezky*, ale *hezkeéé* —“, ale někdo, kdo má výborný sluch a smysl pro jevištní řeč, kdo by opravoval i tu nejmenší vadu.)

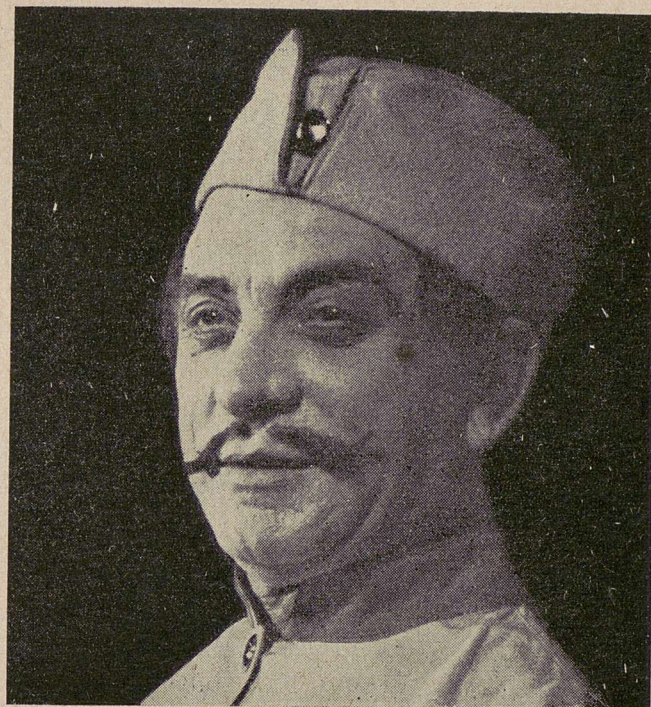
Dobrym studijnim materiálem jsou verše — ostatně, ty také málokdo umí říkat správně.

Co byste poradil začínajícím souborům?

Začínat s nejjednoduššími věcmi. Máme celou řadu zapomenutých věcí od Nerudy, Arbese, Šrámka, Svobody. Teď to budeme i na Národním divadle znova uvádět. Ať se ochotníci učí na aktovkách. To je pro ně nejlepší. Je to sevřená forma a jasné postavy s uceleným vývojem. Zatím mají ochotníci ten nešvar, že hrají velké věci, div ne Hamleta na pár zkoušek. To je neodpovědnost a neumělecký postoj k věci. Je nutné dát si třeba malý úkol, ale splnit jej. *Nikdy nepřeceňovat své síly!* Ručím za to, když takový ochotnický soubor udělá opravdu dobře aktovku, že se na ten Hronov spíš dostane než se špatně udělaným Shakespearem.

V poslední době pozorujeme velký nedostatek mladých lidí v ochotnických souborech. Zvláště v Praze. Takový mladý člověk, když se chce věnovat herectví, najde si profesora z AMU nebo starého profesionálního herce, nacvičí si pár monologů a jde dělat zkoušku na AMU.

To je pravda. Teď se mladí lidé málo zajímají o práci v souborech. Dnes si myslí, že na to musí „vyštudovat“. Přitom jim chybí to nejdůležitější: neověřují si, jestli mají skutečný talent, nedovedou vytvářet postavu a jsou křečoviti v pohybech. Ochotnické soubory je musí podchytit, přitáhnout k práci. Tady je styčný úkol ochotnického a profesionálního divadla, protože právě ochotnická scéna má nejdřív vychovávat nové talenty v soustavné práci a teprve pak by takto prověřené lidi měli jít studovat. Bez toho základu to dost dobře nejde.



Tylovský Šavlička

Ráda bych se vás teď zeptala — je to takové zamotané a zdánlivě to s tím ostatním nesouvisí. — Viděla jsem vás a Jiřího Plachého v Městáckých velmi zblízka. Pohybovali jste se a mluvili s takovou lehkostí a přirozeností, že divák vůbec nenapadlo, že je to hra, ale ztotožnil si vás s těmi postavami. A pak jste měl monolog o pijácích — herci zapomněli, že mají jít na scénu a divák zapomněl, že je v hledišti — bylo to několik okamžiků, kdy nastalo naprosté splnutí myšlenek všech lidí, co tam byli; jako kdyby se spolu s vámi dostali až ke kořenům duše, k podstatě lidské bytosti. To už se ani nedalo nazvat herectvím. Jak vůbec docházíte k tak vrcholným okamžikům?

(To byla zřejmě první překvapující otázka. Mistr mlčí a jen se dívá — na mne, jak tu sedím a úporně se snažím říci to, co se určitě nedá dobře vyslovit — a okamžitě ví, o čem mluvím.)

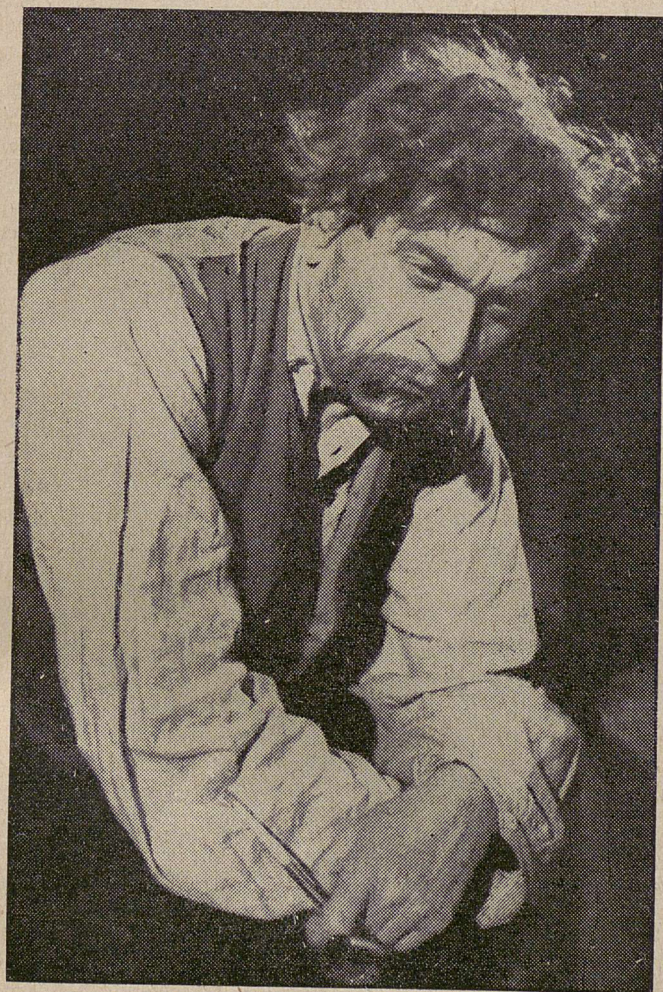
To vám sám nepovím, jak k tomu docházím. Já to sám nevím. Ale nemyslete si, že o tom nepřemýšlím nebo že k tomu přicházím lacině. To, co vidíte na jevišti a co se vám zdá tak lehké nebo lehce hrané, to už je hotový výsledek. Ale napřed to v sobě člověk nosí strašně dlouho, dlouho se s tím pere. Tady uvnitř, to je taková dílna, v té se herec moří a trápí — a co už přichází před diváka, na tom už není a nesmí být znát, kolik na tom nechal námahy. Teď o tom píšu knihu (aspoň budou mít na AMU o čem diskutovat). Nic v umění nejde dělat bez zkušeností, bez prožitku. V takovém Wildeovu Ideálním manželu je třeba herec, maskovaný jako Anthony Eden, chodí a mluví tak, a vůbec nechápe, co se ve hře odehrává, že je to úžasný zvrat, přelom do nové diplomatické éry. Herec se musí opírat o vlastní zkušenosti a musí jich za svůj život nasbírat hodně, jinak je jeho umění laciné, bez prožitku — vlastně to pak už ani umění není.

(Už je třeba končit, drnčí telefon a sekretářka každou chvíli přichází s nějakým dotazem nebo spisem. Ale bez téhle poslední otázky nemohu odejít.)

Co bych řekl na závěr ochotníkům? No, já myslím, že už jsem to řekl předtím:

Aby dělali divadlo poctivě, nebáli se překážek a aby přitahovali k práci lidi, kteří jsou opravdu schopní, talentovaní. Na tom závisí budoucnost ochotnického divadla a našeho divadla vůbec. To se nedá od sebe oddělit a nesmějí na to zapomínat ani vedoucí činitelé naší kultury.

-d-



Jedna z největších Mistrových postav — Těťerev z Gorského Městáků. Snímky Karel Drbohlav

Herečka lásky k životu

V dobách, kdy emancipovanost byla jen heslem sufražetek, kdy dívky z „dobrých rodin“ se učily jen vařit, vyšívat a získávaly náter vzdělanosti tím, že se povrcině učily německy, nejvýše francouzsky, zná už Zdeňka Baldová svůj životní cíl. Překvapuje nás, kde vzala tehdy patnáctiletá dívka odvahu k tomu, aby si tak vášnivě zamílovala divadlo a tak o ně bojovala. Začíná hrát v ochotnických spolcích, v žižkovském Pokroku a Měšťanské besedě na Vinohradech. Tehdy spoluúčinkovali ochotníci v některých divadlech při benefičních herců a tak si také Baldová zahrála v divadle Zieglerové Desdemonu v Šotově benefici, ovšem musela slíbit, že prodá nejméně sto lístků na představení. Přes odpor své rodiny tajně hraje u venkovských divadelních společností. V roce 1907 ji viděl na ochotnickém představení F. A. Šubert, ředitel tehdy se právě ustavujícího Vinohradského divadla. Hrála Kokoškinovou ve hře A. S. Suvorina „Taťána Řepina“ — a zalíbila se mu. Baldová se doslechla o jeho pochvalných výrocích a druhý den k němu přišla ucházet se o angažmá. Po dvojím odmítnutí konečně F. A. Šubert svolil ke zkoušce — a její talent, temperament a životnost zvítězily. Byla přijata za honorář 50 zlatých.

V době, kdy byla ve Vinohradském divadle (1907—22), hrála přes 130 rolí! Samozřejmě, byly to většinou hry, které nepřežily šest repris, komedie, které obecenstvo tehdy žádalo, módní „převlekové“ společenské komedie, lehce zábavné s trochou módní psychologie a jednoduchými dějovými zápletkami. Ve „velkém repertoáru“ hraje málo a drobnější role — v Shakespearových hrách v roce 1909 Nerissu (Kucep benátský), 1916 paní Čiperovou (Veselé paničky windsorské), 1922 Cressidu (Troilus a Cressida) a Bianku (Othello), v Molièrových Klaudivu v roce 1914 (Jíra Danda), 1917 Barušku (Don Juan), 1919 Noc (Amfitrion), v Calderonově Dámě skřítku Isabellu, v Goethových Sourozencích Mariannu (1916), v Ibsenově Komedii bez lásky slečnu Kavkovou, v Gribojedově Hoři z rozumu Lízu a Zaninu v Zeyerově Staré historii (v roce 1921). A přece už se projevuje její herecká osobitost v rysech, které ji tak odlišují od ostatních hereček v oboru naivек: zdravá, vitální základna, plnokrevný humor, prostota výrazu, typická ženská chytrost, jemná ironie a lehkost, s jakou hraje — a dobré spojení s divákem. Přesto jí divadlo nedovedlo dát opravdu velkou roli. Rozdává svůj talent v menších rolích, ale s jakou úžasnou pracovitostí a péčí! Byla ženou K. H. Hilara a s ním také přechází v roce 1922 do Národního divadla. To jí — proti všem neblahým divadelním zvyklostem — nikterak neusnadňuje posici. Její herecký styl neodpovídá jevištnímu stylu, který byl tehdy publiku předkládán. Její herectví je spíše komorní, zjemnělé a citové, podbarvené lehkým ironickým šlehem. A tak dochází přes role Anči v Šaldově Dítěti, Zuzky v Langrově Velbloudu uchem jehly, Arsinie v Misanthropu, Nikoly v Bařtipánu a Agaty v Ženitbě až k roli Fanky v Čapkově Loupežníku v roce 1938, v které se dnes v nové inscenaci znovu představuje obecenstvu. Nová herecká etapa pro ni začíná rolí služky Blaženy ve Strojilově hře Rodinná pouta (v roce 1943), kde dokazuje své charakterisační umění. Divadlo v ní „najednou“ objevuje herečku stejného mistrovství, jakého dosahují největší charakterní herečky Malého divadla v Moskvě. Jak dokonale dovede odlišit pletichářskou Brigitu v Kleistově Rozbitém džbánu, babičku ve Svobodově hře Na boušinské samotě, Ančku v Jiráskově M. D. Rettigové a Mráčkovou v Samotě! Vytváří nezapomenutelné postavy v Ostrovského hrách, Kukuškinovou ve Výnosném místě a Šablovovou v Pozdní lásce.

Přejímá dědictví po největší naší charakterní herečce Marii Hübnerové: roli Dulské. A toto jsou její slova o postavě Dulské:

„Víte, já se dívám na lidi, jací opravdu jsou. Není možné, aby zlý člověk byl úplně zlý. Dulské jsem se chtěla vysmát, ale přesto jsem ji dovedla pochopit. Má několik dobrých stránek. Chce být pořádná a snaží se být příjem-

ná. Proto není možné, abych v té roli pořád jen „hafala“. Dulská má ráda své děti, chce jim zajistit dobrý život, dcery dobře vdát a syna dobře oženit. Je v té opičí lásce k synovi až zvrhlá. Aby mu zaopatřila co možná nejpříjemnější život, dovoluje mu spát se služkou. Ovšem zoufale a všemi prostředky se brání, aby se s ní syn oženil a tím utrpěla důstojnost rodiny. Hübnerová dávala Dulské pochmurnou zlobu, já jí dávám vlastně takový políček, vysmívám se jí. A nechci jí hned strhávat masku. Vždyť takový člověk, jako je Dulská, se hned v životě neodhalí; ona chce, aby jí lidé věřili, že se chová dobře. Vždyť si také o sobě myslí, že je pořádná, dobrá matka. A i ty největší lháře poznáte v životě ne podle slov, ale podle činů.“

Hraje Dulskou velmi vkusně, bez přepínání dramatických momentů, s velkou hlasovou úsporností. — Chcete vědět, jak vytváří charakter svých postav, z jaké „zásoby“?

„Mám lidi ráda a každý člověk mě zajímá. Třeba vidím babičku, která má zajímavý zlovyk, takové zvláštní trhání jednou rukou. Dám se s ní do řeči. Mám takovou taktiku, vždycky říkám: „Vy jste tak podobná mé tetě. V kterém měsíci jste se narodila?“ A pak na ní vyzvídám všechno možné o jejím životě. Najednou dostanu roli, přemýšlím nad ní a vzpomenu si, že už jsem takového člověka viděla. Vzpomínám, jak se choval a podle toho na roli pracuji. Často si připadám jako zloděj. Kdyby ty babičky věděly, jak je vlastně vykrádám! Často chodím do takových malých zastrčených hospůdek a pozoruji tam zajímavé lidi, někdy si je zvu k sobě do bytu na kafičko. A z té znalosti lidí, z téhle zásoby vytvářím role. Každý charakterní herec musí takovou zásobu mít, protože musí vytvářet nové a nové typy. Každý člověk je jiný a musí se umět vystihnout jeho zvláštnost. — To víte, herectví je dřina. Teď náš lékař dělá prohlídky vždycky po představení nebo po zkoušce a zjišťuje, jak po té námaze vypadají naše plíce a srdce, jak stoupá krevní tlak. Herec musí tvořit za všech okolností, nemůže čekat na inspiraci. Třeba musí v roli rychle a lehce běžet — a bolí ho noha. Nebo chraptí a musí mluvit hlasově náročnou roli. Nedávno jsem hrála v Loupežníkovi a měla jsem vysokou horečku. — Ale to je jedno. Já hraju hrozně ráda. Tak ráda, že kdyby to věděli v Národním divadle, ještě by na mně chtěli, abych já jim platila.“

Hovoří o tom, jak je třeba vyhnout se šarži:

„To musí být člověk ve střehu. Samozřejmě, někdy se stane, že dostává pořád jeden typ rolí. Ale musí pro každou postavu najít něco nového. Já si pomáhám tak, že vždycky požádám někoho z kolegů, aby sledoval, jestli mu má nová role nepřipomíná jinou, kterou jsem už hrála. Šarže je vždycky zaviněna zpoždělostí herce.“

Vzpomíná ráda na sovětského režiséra Dudina, jaký to byl velký umělec-člověk, jaký psycholog, vtipný a jak rozuměl hercům! Dovedl vyjít lidem vstříc a přece od nich dostat pro umění všechno.

O své nové roli — tlusté milostpaní v Tolstého „Plodech osvěty“ — (na Národním divadle bude mít název „Není nad vzdělanost“) říká, že bude mít velký úkol vyrovnat se s ní tak jako Ševčenková v Malém divadle. Ale těší se na ni a už si vzpomíná, že kdysi takovou „tlustou milostpaní“ viděla, když hrála ještě u ochotníků. A hned ji také předvádí s neodolatelnou, jemnou komikou.

25. února je zasloužilá umělkyni Zdence Baldové sedmdesát let. Nepíšeme tento článek k výročí, protože víme, že dlhy velkým umělcům se nemají splácet jen k významným datům. Zdeňka Baldová se vždy hlásí ke svým začátkům v ochotnickém divadle. Nezapomíná, že právě tady se naučila milovat divadlo a oddané sloužit umění. Ani my nezapomínáme a jen si přejeme, aby nám zahrála ještě hodně, hodně rolí, a aby se ještě dlouho mohla těšit ze své lásky největší — z českého divadla.

Čest památce Franka Tetauera

VLADIMÍR SEMRÁD, člen redakčního kruhu

Když v březnu 1953 oslavoval Frank Tetauer svoji padesátku, byla vhodná příležitost k tomu, aby naše kritika zrekapitulovala jeho dosavadní dílo a zhodnotila je jak s ohledem na dobu, v níž vznikalo, tak i měřítkem budoucích časů. Žel, nestalo se tak. Zdálo se tehdy patrně, že vývoj tohoto umělce není ještě zdaleka dovršen a že tedy není ještě příhodný čas k takové bilanci. Pravda, na straně „Dal“ byla již tehdy slušná řádka děl vlastních i zásluhných překladů, ale všichni jsme především s nadějí hleděli dopředu, k tomu, co Frank Tetauer ještě dá. Dnes, několik týdnů po jeho náhlém odchodu z našeho života, jsou už účty uzavřeny. Nám, kteří jsme se s ním téměř každodenně stýkali, se pořád ještě zdá neuvěřitelné, že tento temperamentní duch, vždy neklidný, houževnatý a nesmírně pilný, ukončil svou cestu. A řekněme rovnou, že předčasně — tak předčasně. Neboť ve svých jedenapadesáti letech byl Frank Tetauer obdivuhodně mlád. Ba — mládnul každým dnem, protože, jak sám říkával, po dlouhém čase ideového tápání, kdy jen svým instinktem vycítoval, kudy asi jít k životní i umělecké pravdě, teprve nyní, v době výstavby nového společenského zřízení tu cestu bezpečně našel. A proto do- stával nový zrak a nová křídla. Lidé i věci se mu začali jevit čím dál tím přesněji ve všech svých vztazích a souvislostech, objevovala se sama podstata života. Aby člověk, který si už za čas svého žití vytvořil jistý názorový poměr k životu, byl schopen tento poměr revidovat, ba v mnohém zcela převratně změnit, k tomu je třeba velkého odhodlání, lidské opravdovosti, ale také mužné pevnosti. Je třeba dát se do boje se sebou samým, se svou minulostí. Ne že by byla nečestná či špatná. To ne. Ale nesprávná. A Frank Tetauer začal bojovat tento boj. Nebyl lehký a nebyl jen na jednu stranu. V těch letech si ještě mnozí naši kritici a veřejní pracovníci neuvědomovali to, co má a musí být základem každého lidského vztahu: věřit v člověka a věřit v to, že člověk je schopen přeměny a vývoje, jestliže jsou k tomu dány podmínky. Proto Frank Tetauer musel bojovat nejen sám se sebou, nýbrž i proti těm, kdož u něho v možnost takového boje nevěřili.

Tetauerův osud byl, možno říci, typickým osudem umělce za první republiky. Umělce, který cítil, že je „cosi shnilého ve státě“ — ale marně hledal právě příčiny tohoto cosi, neboť stál tehdy mimo boj těch, kdož je znali. Když přišel pětáctý rok a první léta po něm, byl to pro Tetauera veliký zlom. Pochopil, našel. Ale pochopit a proměnit se, to jsou dvě rozličné věci. Pochopit lze rychle, k proměně je třeba času. A právě v tom čase, kdy Frank Te-

tauer tolik, tolik potřeboval pomocné ruky, laskavého slova, pohledu, plného pochopení, posily, v té době byli mnozí, kteří nehleděli na umělce lidskýma očima, nýbrž pozorovali jej jakýmsi ohavným mikroskopem, složeným z dogmat a proto docela skreslujícím.

Věru, slouží jen ke cti Franka Tetauera, že za tak těžkých osobních podmínek byl pořád silnější svou vírou v světový názor marxismu-leninismu, že se nestal citlivkou, která se při nejmenším doteku světu uzavírá, ale houževnatě se rval sám se



sebou, pracoval snad jako nikdy, aby dokázal sobě i veřejnosti, že člověk je schopen vývoje a proměny a že on sám, jako spisovatel, má právo na to, aby byl umělcem naší doby. Dokázal to. Vydobyl si ono právo. Jeho srdce rozbilo skořepiny někdejších zábran a znovu se rozbušilo mladistvým tempem. Teď, právě teď se rozezpívalo lidskou písní naplno. Teď, právě teď začalo tlouci souzvučně s rytmem života. Teď, právě teď se chystalo vydat úrodu nejbohatší. Leč — „smrt, ten krutý pocho, zatýká rychle...“ V polovině prosince, překvapeno a zaskočeno, svedlo srdce Franka Tetauera svůj poslední, žel, marný boj. Se životem dovedlo bojovat. V životě zvítězilo. Smrti podlehlo.

Dílo dr. Franka Tetauera je veliké a mnohostranné. Patnáct let působil jako dramaturg městských divadel pražských. Za tu dobu uvedl na jeviště Vinohradského i Komorního divadla a do české dramaturgické literatury veliký počet hodnotných děl původních i přeložených. Četná z nich se stala přímo kmenovým repertoárem české dramaturgie. Svou vlastní dramatickou tvorbou přispěl v době, kdy původní drama bylo spíše Popelkou než základním článkem reper-

toáru nemálo k tomu, že do záplavy mnohdy jen módních, ze všech jazyků světa překládaných nicůtek, zazníval s českého jeviště jeho rodný hlas. Přirozeně, ne všechno přečkalo prověrku času. Ale takové hry, jako je jeho Veřejný nepřítel, Zápas draků, Úsměvy a kordy, Znamení býka, Východní kampaň, Kotorští námořníci, Ledoborec Krasin — takové hry právem přitahují, i budou znovu a znovu přitahovat pozornost dramaturgů a dobývat si srdcí i myslí obecně. Ale nejde jen o ideovou základnu těchto děl, či thematickou zajímavost a novost. Dnes ještě zdaleka je nedoceněna Tetauerova znalost divadelního řemesla. S jakou umností dovedl rozvinout zápletku, vystavět dialog, charakterisovat postavy. — Věru, nemáme v posledních desíletích hned tak autora, který by vládl technikou dramatu tak, jak to dovedl on.

Tetauer dramatik nebyl autorem jen omezeného okruhu publika. Většina jeho děl se stala součástí ochotnického repertoáru. A je věru škoda, že v současné dramaturgii ochotnických souborů se neshledáváme s jeho Veřejným nepřítelem (s tím především!), Východní kampaň i Kotor-skými námořníky tak často, jak by bylo spravedlivé a potřebné.

Tetauer překladatel má nehynoucí zásluhy především v tom, že dobrými, zkušenou divadelní rukou vybroušenými překlady k nám uvedl dílo G. B. Shawa, O'Neila a řady dalších. (Nově přeložil na příklad Wildova Ideálního manžela a Shakespearovu komedii Mnoho povyku pro nic.) Anglosaská literatura a z ní zase především její veliký mistr společenské komedie G. B. Shaw upoutával po celý život Tetauerův zájem. Shawovi věnoval dvě knihy a smrt ho zastavila v práci na knize další. Divadelní teorii přispěl Frank Tetauer významným dílem Drama i jeho svět, které se dočkalo několika vydání, a knihou esejí Sedmero zástav. Posledním theoretickým dílem, na němž se v kruhu spolupracovníků podílel značnou měrou, byla dramaturgická příručka Hry lidového jeviště, která vyšla právě několik dnů po jeho úmrtí.

Náš divadelní život ztratil ve Franku Tetauerovi zkušeného a nadaného umělce, dramaturga, theoretika, překladatele, vynikajícího znalce anglosaské dramatické literatury. Ale co víc — ztratili jsme srdečného a poctivého člověka, neúnavně pilného pracovníka. Ztratili jsme obětavého soudruha a dobrého přítele. Na nás, kteří jsme s ním žili, spočinul teď úkol připomínat znovu a znovu české kulturní veřejnosti Tetauerovo záslužné a rozsáhlé dílo a pečovat o to, aby to nejlepší a nejcecnější z jeho odkazu zůstalo uchováno v životě českého divadelního umění, právě tak jako v jeho historii.

SLOVO MÁ JOSEF PASOVSKÝ

režisér souboru OSSD Šumperk

Po festivalovém představení „Pana Johanesa“ jsme v našem souboru cítili potřebu zařadit do dramaturgického plánu veselohry. První byla „snadné“ Štolbovo Vodní družstvo. Na něm jsme však poznali všechna úskalí a zálučnosti veselohry. Po premiéře jsme si všichni svorně řekli, že veselohru dělat neumíme. V členské schůzi jsme provedli rozbor představení, přísně zhodnotili pojetí hry a výkony jednotlivých postav. A tu se ozval hlas: „Když jsi nám tak pěkně ukázal všechny ty nedostatky, měl bys nám prakticky ukázat, jak se taková veselohra dělá a vzít si režii příštího představení.“

Rád jsem souhlasil s návrhem, a to tím spíše, že jsem po dobu zkoušek na Vodní družstvo, které studoval M. Kriegel, viděl všechny ty potíže a že jsem již delší dobu nosil v hlavě Sabinovy Maloměstské klepny. Tato fraška v Tumlířově úpravě mě lákala svou ostrou satirou, výsměchem tehdejší společnosti, děsíci se politiky a pokroku jako „moru a černých neštovic“ — společnosti, která tolik, ať už právem nebo neprávem, Sabinu pronásledovala jako zrádce národa. A sám Sabina, revolucionář, o němž napsal Fučík, že nepotřebuje rehabilitace, nýbrž hodnocení, mě plně zaujal. Abych se blíže seznámil s jeho osobností a životní tragédií, prostudoval jsem příslušná místa z knih Zdeňka Nejedlého a Jakuba Arbesa.

Potom jsem se pustil do studia Klepen. Čím více jsem se touto hrou zabýval, tím jasněji jsem poznával obtíže, které nám tato na pohled snadná hra staví do cesty. Celá fraška měla ráz hry se zpěvy, a tento operetní rys jsem chtěl co nejvíce potlačit a ponechat jen ty písně, které ostře tepají a jsou i pro dnešek plně aktuální. Po takovémto hrubém zásahu do stavby hry bylo nutno upravit i hudbu. Tohoto nesnadného úkolu se s elánem chopil studující hudby Bohouš Jírek. V několika schůzkách jsme se domluvili o obsazení nástrojů (chtěl jsem takovou pouťovou, jarmareční hudbu) a o nápěvech pro jednotlivé písně.

Každá píseň má zde určitý smysl, který musí být vyjádřen i hudebně. Na př. píseň, v níž klepny vzpomínají na staré zlaté časy, musí být doprovázena harmoniemi (lépe snad fláinetem, ale kde ho vzít s tou písní!). Píseň o kritice „Svět by byl bez kritiky jako rybník bez štiky...“ doprovází celý orchestr svěžím britkým tempem. A tak to šlo dále až po závěrečnou píseň „Tím končí fraška, kterou jsme vám hráli...“, která se mladému autorovi tak podařila, že si ji publikum cestou domů pobrukovalo.

Předehry musí být krátké a funkční. Začátek hry jsem si upravil tak, že krátká předehra končí uprostřed melodie jako když utne (obecenstvo si myslí, že není něco v pořádku) a tu se ozve za scénou: „Co se stalo?“ a málo rozhrnutou oponou vystrčí hlavu 1. klepna s opakovaným výkřikem: „Co se stalo?“ Pak příběhne před oponu 2. klepna: „Už to víte? Nevím. To se podívejte. Člověk trne, člověk žasne. Už to pukne, už to praskne.“ Vplíží se 3. klepna: „Můžeme to čekat denně. Neříkejte. Zaručeně. Nevěřím vám, ne a ne. Mám to z nóbl pramene.“ — Vřítí se 4. a 5. klepna: „Bože, Bože! Co se stalo? Už to víte? Nevíme. To se podívejte. Jen to rače uvážiti, svět se boží, svět se řítí. Nikdo necítí dobré mravy, a dokonce máme zprávy. Pane Bože nad náma. Že jsme vzhůru nohama!“ Klepny mocně zapísknou a rozprchnou se na všechny strany. Hudba navazuje tam, kde přestala, a dohrává několika takty předehru. V Tumlířově úpravě jsou mezi každým obrazem zpívané mezihry před oponou. My jsme je shrnuli v jedinou, recitovanou. A měla úspěch. Byla totiž pro publikum překvapením.

Problémem byla také scéna o šesti obrazech, z nichž některé trvaly deset až patnáct minut. To vyžadovalo co nejkratších přestávek. Obrátili jsme se na Ant. Vorla, výtvarníka Severomoravského oblastního divadla v Šumperku, který nám velmi ochotně pomohl. Nabídl se, že nám scénu bezplatně navrhne. A tak asi za 14 dní svůj slib splnil a přinesl nám krásně provedené návrhy jednotlivých scén. V popředí stál trvale oblouk a na něm

znak s oslem a nápisem: „My máme svého osla ve znaku.“ Scéna byla velmi jednoduchá a funkční. Přestávky, podle výtvarníka, by měly trvat 5—7 minut. To bylo velmi důležité pro plynulost děje.

Když byly tyto přípravy hotovy, začal jsem podrobně studovat jednotlivé obrazy, stanovil jsem jejich nejdůležitější místa, přemýšlel o rytmu scén a celého představení. Idea hry, jejíž přesné znění bylo formulováno až po dohodě s celým souborem, vyzněla takto: Bojujeme proti lidem, které pokrývala žádost peněz, požitku a zloby, proti lidem, kteří si předstírají lásku a náklonnost a zatím se z hloubi duše nenávidí.

Bylo nutno zasadit děj do určité doby (baroko), uvažovat o maskách a úkolech jednotlivých postav ve hře, které osoby jsou kladné, záporné... Byl to pro mne těžký úkol, poněvadž mi bylo často vytýkáno, že některé postavy uzemňuji — a v této hře se to stát nesmělo. Nesměly to ovšem být také karikatury — a přece postavy komické nejen zjevem (to ostatně není dominantní), ale hlavně jednáním. Je to věc míry a citu, aby se postava stala živou, opravdovou, ale přece jen zůstala komickou. Stačí jen málo do plného džbánu, aby přetekl. Stačí neznať míru v jednání a je z toho karikatura. Řeknu předem, že my jsme do toho džbánu potřebovali hodně dolít.

Tak došlo k první informační schůzce, která měla vytvořit kolektiv na dobu 3—4 měsíců, velkou rodinu, v níž by se měli všichni rádi a jeden druhému pomáhal. Na ní jsem informoval členy o Karlu Sabinovi, přečetli jsme si úryvky z díla Zdeňka Nejedlého a J. Arbesa, seznámili se s dějem hry a na závěr zazpívali písničky z této frašky, kterými nás Bohouš Jírek radostně překvapil. Potom následovala jedna zkouška za druhou, třikrát týdně, celá kopa jich byla. Studovali jsme správnou mluvu, etudovali (ne ovšem formálně, ale proto, aby etudy postavě pomohly), stanovili fakta hry a poznávali pomalu, ale jistě, že máme této frašky plné zuby.

Soudružky a soudruzi se báli podtrhnout nějakým mohutnějším gestem mluvené slovo, aby to nepřehnali, aby to nebyla šarže. Co diskutí se točilo kolem tohoto slůvka! I po premiéře při pohovoru s porotci. Ženy měly v této frašce sólo a mohly se opravdu ve svých projevech co nejvíce rozmáchnout. Jak mnoho musely přemýšlet o svém původu, rodině, nebožtíku muži..., aby měly sice stejný punc omezenosti, ale aby byla každá jiná. Stávalo se, že si vzájemně přebíraly gesta a gestikulovaly stejně, nebo že ve snaze po tempu hry zrychlovaly mluvu a zapomínaly, že tempo netkví v rychlosti. Zvláště v závěru hry, v 6. obraze (kolna s jevištěm, na němž se má provozovat drama místního měšťanstva Dr. Macička: „Potmě je tma“), kdy padají masky s tváří maloměstských mužských i ženských klepen, kdy v prudké hádce napadá jeden druhého, bylo třeba dbát správného rytmu, aby z toho nebyla změt hlasů, z nichž by obecenstvo nerozumělo ani slova.

V této scéně hrály správně umístěné pausy a přesná artikulace důležitou roli. Když jsme byli s nácvikem tak daleko, že jsme mohli nechat celou hru proběhnout, poznali jsme, že první a druhé jednání mají správný rytmus a udržují pozornost diváků. Od třetího obrazu však spád hry nápadně klesal. Jak tomu odpomoci? Vypustili jsme skoro celý 3. obraz, který mnoho neříkal a jen pasáže o kritice jsme převedli do 2. jednání. Trochu jsme tomu pomohli, ale spád měl stále linii sestupnou. Byla to jistě vina stavby hry, ale též naše. Neuměli jsme vypíchnout to, co bylo důležité. Báli jsme se té ztracené šarže.

Po šedesáti zkouškách došlo k premiéře. A nedopadla podle našeho přání. Tak jak bylo obecenstvo prvním a druhým jednáním nadšeno, tak od třetího jednání jeho zájem klesal. Snad čtvrté jednání náladu pozvedlo a zdánlivě zachránilo celé představení. Nálada po premiéře byla nevalná a zachmuřené tváře herců nebyly vhodným rámcem pro diskusi s krajskou porotou. Pro náš soubor nejsou připomínky porotců výtkami, ale radou, kterou si každý člen vezme k srdci a snaží se svůj výkon zlepšit.

A oni nám opravdu pomohli. Vysvětlili, proč spád od 3. obrazu klesal. Začali jsme totiž s velkým tempem na počátku. Bylo naší povinností, i když stavba prvního děje to nesla s sebou, potlačit prudké tempo a schovat si něco pro ostatní dějství. Též závěry jednotlivých obrazů nebyly účinné. Bude nutno je přepracovat. O závěru posledního obrazu vznikla rušná debata. Tam totiž v největší hádce všech měšťanů vystoupí na podium famulus divadelního ředitele Radamanta, který má hrát v dramatu „živého osla“, a zcela civilním hlasem promluví k ztrnulému občanstvu (na jevišti): „Vy oslové, zašití do lidské kůže... předstíráte si lásku a náklonnost a zatím se z hloubi duše nenávidíte.“ To je prý polopatismus. Vystoupili však diváci, kteří tvrdili, že právě ten zvláštní hlas, který jakoby do frašky nepatřil, zapůsobil velmi překvapivě (s. Mittlöhner: „Mně šel mráz po zádech!“). V publiku bylo skutečně napjaté ticho, které porušil svým výstupem autor Dr. Macíček — měšťáci se vrhnou na ubohého autora (za toho osla) — všeobecný smích, odmaskování a závěrečná píseň.

Všechny připomínky poroty jsem si pečlivě zaznamenal, poněvadž práce premiérou neskončila, ale začala. Měli jsme naplánováno 15 repris a proto se opět zkoušelo a opravovalo podle rad poroty. Závěr 2. jednání, který končil písní „My máme svého osla ve znaku“, jsme škrtli (kdo by o sobě něco takového zpíval?) a ukončili

tím, že famulus Vašek za všeobecného smíchu nasadí oslí hlavu opilému Macíčkoví. A více podobných zákroků bylo třeba učinit.

Zásadní chyby jsme se dopustili v pojetí dvou mladých ženichů Arnošta a Ladislava, kteří rozbouřili vdivекchtivou hladinu malého města. Byly to postavy příliš reálné. Museli jsme však i tyto mladíky roz dovádět, ukázat jasněji jejich lačnost po bohatém sňatku a směšnou povýšenost Pražáků nad hloupými maloměšťáky. I tento zásah zlepšil výkon obou soudruhů ve prospěch spádu hry. Též v ústroji jsme se dopustili chyby. Zvláště to bylo patrné u Radamanta, jedné z nejlépe podaných rolí. Jeho kroj byl příliš střízlivý. Podle rady porotců měl být oděn do toho, co skýtala jeho skromná divadelní garderoba. Vysoké boty, třeba škorně, široký klobouk, hedvábný, křiklavě barevný plášť... prostě tak nějak rytířsky.

A tak se výkon od reprisy k reprise zlepšil. Šestou reprisu jsme hráli na krajské přehlídce v Olomouci. V kritice o nás napsali, že to byla fraška jen ze tří čtvrtin. Ale i to bylo pro nás uznání, poněvadž naše první fraška byla kritizována velmi náročně.

Každé nové představení je pro nás školou, v níž získáváme nové cenné zkušenosti, kde si opravujeme mylné názory, potýkáme se s rolemi, které nám nesedí, ale které nám pomáhají v uměleckém růstu.

JAROSLAV RYBÁK

vedoucí dětského souboru z Aše

Začal jsem pracovat s dětmi až po dvacetiletých zkušenostech v ochotnickém divadle. Po roce 1945 jsem si začal pomalu uvědomovat, že se skoro ve všech ochotnických souborech rozrůstá primadonství, což se nutně odráží i v provedených hrách. Tento problém byl hlavní pohnutkou, proč jsem se dal do práce s dětmi. Doufal jsem, že dobrou prací, odstraněním strachu z vystoupení a vůbec stálým rozšiřováním správných názorů na divadlo se mně podaří vychovat z dětí ochotníky se zápallem pro dobrou práci na poli kultury.

A skutečně — práce se mi velmi dobře daří, ačkoliv nemohu říci, že vše bylo tak lehké, jak o tom hovořím dnes. Největší potíže jsem měl na začátku. Vybral jsem si totiž hned celovečerní hru, Vahátkovu „Jak květinčky přezimovaly“. Přestože hra je pro dětské obsazení velmi vhodná, práce je dětem hraní jednotlivých květinček dosti obtížné; naproti tomu v postavách zimy, mrazu, slunce i maticky země předčili dětské herci moje očekávání.

Tuto hru jsem vcelku sehrál s dětmi v různých místech a při různých příležitostech 12krát a vždy s velkým úspěchem. Pomalu mi děti přibývalo, a to většinou vlivem úspěšných představení.

Přirůstek pochopitelně znamenal opět novou práci, neboť přibývalo i dětí s vadnou výslovností nebo ostýchavých se vystupovat před veřejností. Musel jsem proto přikročit k sborovým a pak i k sólovým recitacím a zpěvu, abych nejprve zvykal děti na vystoupení a zbavoval je studu. Pak bylo v pracovním programu cvičení hlasu a odstraňování vad výslovnosti, na příklad zbytečného ráčkování nebo ostrých sykavek. Přiznávám se, že to vše mě odvádělo od vlastní divadelní práce. Ale výsledek se po jednom roce dostavil.

V tomto období jsem nastudoval s dětmi hru Jiřího Marka „Jak se Honza králem nestal“. Tato hra měla celkem 23 repris a zhlédlo ji přes 10 000 diváků. Jen u nás v Aši bylo na prvním místě představení 1240 dětí a večer pak 580 dospělých. Hru jsme dávali i v předvolební kampani (11krát) a získali jsme za její dobré provedení od Okresního výboru ČSM děkovný diplom. Při studiu této hry jsem měl již mnohem snazší práci, poněvadž role ve hře byly blízké myšlenkám i chápání dětí, což se pak jasně odrazilo ve velmi dobrém výkonu na jevišti.

Neustále jsem kontroloval prospěch dětí ve škole a zavedl jsem tak zvaná nápravná opatření. V kroužku nesmí účinkovat nikdo, kdo ve škole dobře neprospívá. Pokud žák nebo žákyně nepřinesou potvrzení, že jejich prospěch se ve škole zlepšil natolik, že je doporučeno, aby zase docházeli do kroužku, nesmějí divadlo hrát.

Výsledek se dostavil i zde. Děti si uvědomily, že hraní divadla není pro ně jen nějakou vedlejší zábavou, ale že jim má být odměnou za dobrý prospěch ve škole.

Moje práce nebyla vždy různová, zvláště když u starších dětí začínala zlobit puberta. A někdy jsem skutečně myslel, že se nervově zhroutím, poněvadž rozuměti 40—50 dětem, které se mi nahnuly na zkoušku a jejichž věk byl rozdílný, bylo pravým utrpením.

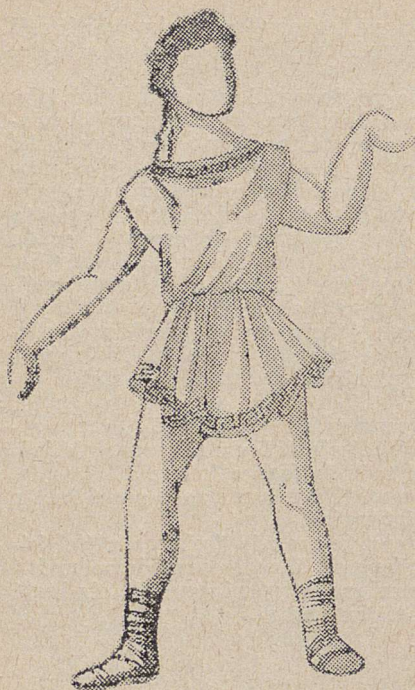
Obsazení jednotlivých rolí se dělo po dobré úvaze, a tak se stalo, že třeba by určitému dítěti role „sedla“, přesto jsem ji obsadil jiným děckem, abych se vyhnul a zlikvidoval určité zárodky primadonství, které by se u dětí zcela jistě dostavily, kdyby zjistily, že některé role může hrát jen jedno děčko.

Jako třetí hru jsem nastudoval „Popelku“, na které se dosud pracuje, třebaže již má 18 repris a byla dokonce dávana i na Slovensku, kde jsem s dětmi byl na zájezdu, uskutečněném podporou našeho závodního klubu Tosta v Aši. Výbor závodního klubu mi skutečně tak vychází vstříc, jako asi nikde jinde.

Mezi hrou J. Marka a Popelkou byla nastudována hra dle vydané knihy „Zajíček hrdopýšek“, a to s malými dětmi ve stáří do 10 let. Tato hra byla připravena k Mezinárodnímu dni dětí a byla určena těm nejmenším. Hráli jsme ji v dětských jeslích a dětských domovech, a přál bych vám vidět tvářičky dětí při našem příchodu i odchodu. A to dětské „přijďte zase brzy“ mne utvrzovalo, že dělám dobrou práci.

A tak se znovu obsadila další hra, a to „Král Lávr má oslí uši“, a dětmi nad 14 let Jiráskova „Kolébka“, která již má do dne, kdy píšou tyto řádky, 2 reprisy. V prvním pololetí 1955 jsou na programu 2 hry, a to „Princezna Pampeliška“ a „Začarovane dudy“. Ve druhém pololetí je určena do programu „Mladá garda“. Všechny děti, až na jedno, které dovršily 14 let, pracují dále v divadelním odboru, a to v Divadle mladých záv. klubu Tosta v Aši. Domnívám se, že úkol, který jsem si vytknul, byl po této stránce splněn. Tito mladí nebudou primadonami, ale divadelníky tělem i duší, kterým malé role nebudou malými rolemi, neboť dobře vědí, že i na malých rolích rostou dobří herci. Toto heslo si dokonce vpisují i do svých zápisníčků.

A nyní něco k mé vlastní práci. Jsem zaměstnancem národního podniku Tosta, povoláním zámečník, a mým jediným koníčkem jsou divadlo a děti. Při dětech se opravdu nestárne a člověk si připadá stále mladý — vždyť práce s dětmi je skutečně krásná.



KAPITOLKY Z DĚJIN KOSTYMU

II. LEKCE

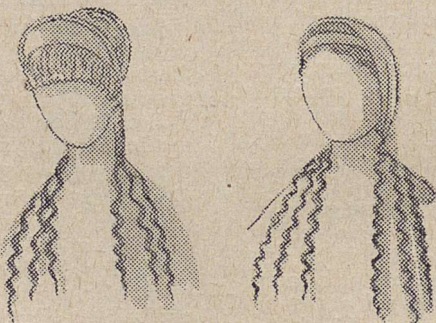
JAN KROPÁČEK

Jak jsem slíbil v prvním čísle, budu dnes pokračovat v popisování, jak má vypadat jednotlivý kostym. I když se divadelním dobovým kostymem zabývám již delší řadu let, přece je dobře se vždy znovu poučit než se rozepíšu o jednotlivých dobových módách. Říkám úmyslně módách, neboť dřív, jako dnes, oblečení podléhalo módě a ta se měnila skoro tak často, jako móda dnešní. Někdy byla móda samorostlá, někdy ji ovlivňovaly šlechtické kruhy, kněží, vladaři a dokonce i lid, společenský salon, malíři, herci a módní časopisy.

Chceme-li začít od začátku, měli bychom vlastně jít do starého Řecka, kde ovšem módní časopisy neexistovaly, ale kde často najdeme sochy, malby na zdech, malby na vázách, a z toho si můžeme představit kostym oné doby, kterou nazýváme antika.

Prohlédl jsem několik kostymních knih, kde se popisuje kostym antického herce na jevišti, ale kde najdete pouze minimální poznámky o občanském obleku starých Řeků. Kdybychom některou antickou tragedii nebo komedii uvedli na jeviště v kostymech, v nichž vystupovali tehdy herci, dostali bychom stylisaci, které by dnešní divák nerozuměl a kterou by nechápal. Avšak ani v občanském obleku starých Řeků by se nedalo hrát divadlo. Za prvé bychom v tom neuměli chodit a za druhé bychom se asi styděli chodit nedooblečení na je-

viště. I když klasické antické hry většinou nehrajete, přesto je třeba všimnout si těch kostymů starořeckých a starořímských, které potřebujete pro hry z této doby. V úvahu mohou přijít z původních antických her nejspíše nějaká fraška od Aristofana nebo Plauta. Z repertoáru pozdějších autorů je v této souvislosti třeba mluvit o Shakespearovi, jehož některé hry se odehrávají v řeckém nebo římském prostředí (Sen noci svatojanské, Julius Caesar). Jsou zde dále hry Molièrovy (Amphytrion), hry fran-



couzských klasicistů Corneilla a Racinea a německých klasiků (Goethova Iphigenie na Tauridě a p.).

Ale starořecký kostym nebo římský chitonek se vyskytuje i v moderních veselohrách (Shawův Caesar a Kleopatra) a fraškách (Werichovo Nebe na zemi) a v komediích podobného ražení. Už z těchto důvodů je nutné nevynechat kostym této doby, i když pro vás budou důležitější na př. kostymy české doby probuzenecské a ruského klasického repertoáru, tedy hlavně devatenácté století.

Jak jsem se zmínil na začátku, antický kostym herce je často popisován, ale běžné oblečení lidu je většinou vynecháváno. Ale pro nás je skutečně vedlejší, zda nosil antický herec koženou masku, vycpávky, kothurny a pod. Pro nás je daleko důležitější, že lidé ve starém Řecku a v Římě nosili togy, tuniky, chitony, různé přehozy, pepla, pláště a dokonce i jakýsi druh kalhot. Zadíváme-li se na sochy starých Řeků, vidíme (ovšem s výjimkou nahých soch) většinou mohutné starce, „zabalené“ do přehozů. Tyto přehozy byly většinou bílé, světlé, bez ornamentů, a aranžovaly se na nahé tělo. Z jednoho ramene se podhodily pod druhé a pak zpět na rameno první. Lépe se to vidí na obrázku než se to popisuje. Upozorňuji, že starí Řekové tento zdánlivě jednoduchý oblek oblékali dosti dlouho, neboť se musel aranžovat (skládat v záhyby a podvazovat). Skoro všechny druhy antických obleků se aranžovaly až na těle. Šlo se minimálně i u žen. Teprve Římanky si začaly šít obleky a uměle je zdobily. To, co vidíme na sochách, ten umně oblečený oblek, je sochařova stylisace, z které musíme vycházet, ale je nutno ji upravit podle vlastního umu a vkusu. Tak právě ony výše zmíněné přehozy aranžujeme na spodní dlouhé nebo kratší chitony a používáme jich buď jako pláště, čímž vlastně kostym zdobíme, anebo jimi znázorňujeme vrchní roucho.

Pokud se týče ornamentů: nesmí nikdy být křiklavé a nápadné. Mnoh-



dy nenacházíme ornament na obleku vůbec, někdy se vyskytuje v zjednodušené formě. O ornamentu se nejlépe poučíme na starořeckých vázách.

Ženský oblek se velmi často vyskytuje v podobě dlouhé suknice a v čtvercovitých svrchních přehozech. Tyto čtvercovité přehozy a suknice byly vlastně z jednoho kusu, který se na ramenou překládal zpět a nechal splývat k pasu. Na ramenou se spínal jehlicemi nebo ozdobnými spojnami. V pase byl oblek přepásán. Tento oblek se nazývá peplos. Suknice byly skládány do uměle dělaných záhybů, jež byly tak drobné, že působily dojmem našeho plissé. Tak je také dnes tímto způsobem vyrábíme. Tyto suknice bývaly otevřeny až na bok anebo zavínuté kolem těla.

Co je důležité u řecké ženy, je účes. Ten je velmi umělý, ale i nákladný. Bývá zdoben čelenkami, stužkami a širokými pruhy látek. Vlasy pak jsou stáčeny do různých uzlů, někdy i několika nad sebou. Na ramena splývá několik pramínků hádkovitě stočených vlasů, někdy dosahujících

až k pasu. U pánů je to jednodušší. Většinou krátce střihané vlasy, buď volné nebo stažené stužkou. Řekové mají vlasy zvlněné až kudrnaté (mnohdy uměle zvlněné), a to se týká i vousů. To ovšem neznamená, že Řekové nosí zásadně vous. Na sochách najdeme i bezvousé starce.

Pánské chitony byly splývavé nebo skládané, ale vždy z měkkých látek. Totéž se týká krátkých chitonů. Rukávy Řekové neměli, ačkoliv je znali. Ornamentem se zdobily dolní okraje chitonů, někdy i kolem výstřihu a kolem ramen. Barva chitonu byla nevýrazná, poněvadž si barvili obleky sami. Tkali si většinou látky z ovčí vlny, ale znali i látky kašmírové a surové hedvábí, jež dováželi z Přední Asie.

Římský oblek je podobný řeckému, i když pochází vlastně z etruského kroje. Vyskytují se zde u pánů téměř vesměs tuniky. Tunika je vlastně říza, pod kterýmžto názvem ji asi lépe znáte. Tyto tuniky mívaly často úzké rukávy. Přes tuniky se nosily přehozy, podobné našim prostěradlům



(togy). Byly-li tuniky světlé, togy bývaly barevnější a zdobené ornamentem. Ženy chodily v nákladných šatech, několikrát přepásaných, zdobených a mnohdy umně šitých. Také účes byl nákladnější než v Řecku. Úpadek Říma oproti Řecku se projevuje právě v oblékání, které zabíhá někdy až do nevkusu.

Na nohou nosili v Řecku i Římě různé opánky se řemínky. Kothurny se nosily pouze na jevišti.

Není to ani zdaleka všechno, co by se dalo říci o oblečení starých Řeků a Římanů, ale pro přehled je to snad dostačující. Myslím, že obrázky budou pro vás poučnější než sebedetailnější popis kostymu.



ZÁKLADY JEVIŠTNÍ DIKCE

KLEMENTINA REKTORISOVÁ

II. LEKCE

První kapitolu o dikci, to jest o srozumitelné výslovnosti a pravdivé výraznosti řeči, začínáme úvahami o vnitřním životě člověka. Nikoliv tedy poučením o funkcích mluvidel, návody k artikulaci a technice dýchání při řeči, jak bývá zvykem. „Zase samá theorie a žádná praxe“, řekne si mnohý z našich čtenářů a mrzutě se odvrátí.

Milý náš čtenáři, naši milí herci a režiséři, dovolte mi otázku. Jaké postavy chcete vytvářet na jevišti? Mám za to, že postavy umělecky pravdivé. Vím, že toužíte vytvářet postavy nadané bohatým vnitřním životem, aktivní, plnokrevné a myslící, citlivě zasahované svým okolím a do něho zasahující. Člověk není jen tvor s pružným svalstvem, s vyvinutými smyslovými orgány a mluvidly, ale tvor se složitým nervovým systémem, s vyšší nervovou činností, která neustále zpracovává a odráží to, co na něho z vnějšího světa působí. Člověk téměř po celý svůj život jedná uvědoměle, promyšleně, slovy i skutky.

Lidská řeč není vlastnost pouze biologická. Jen z vnější, podle nepřesného sluchového, akustického dojmu ji můžeme přirovnat jednou k ptačímu zpěvu, jindy k syčení hada nebo štěkotu psa. Mnohá zvířata mají hlas, vydávají z hrdla zvuky, ale dělají to instinktivně, z neuvědomělých popudů — „nevědí, co činí“. Jsou to u nich podmíněné reflexy, výraz stálé souhry organismu s vnějším okolím, bez rozumového, logického obsahu. Projev nižší nervové soustavy. Přírodovědci zjistili, že divoký pes neštěká, instinkt štěkotu vstřípl psu kulturní člověk.

Hlas v lidské řeči není pouhý fyziologický pochod v organismu, pohyb v mechanismu mluvidel, tak jako člověk není ani stroj, ani živočich: nežije jen smyslovými orgány a pod bezprostředními vlivy přírody na ně. Proto nezačneme svůj výcvik v artikulované řeči popisem činnosti mluvidel jako mechanických funkcí a návodem kním. Nespokojujeme se tím, aby hercova řeč byla pouze zdokonalenou dovedností mluvidel, proto nezačínáme fyziologií mluvidel a fysikou jejich zvuku, technikou artikulace a dýchání. Herec-umělec má ztělesňovat celého člověka, a proto jeho řeč musí být nerozlučně spjata s vnitřním životem postavy, především s jejím myšlením. Proto začneme — řekněme — *technikou myšlení*, vnitřní technikou psychického života člověka, jemuž jazyk dává formu. Řeč je psychofysický nástroj vzájemného styku a dorozumívání lidí ve společnosti. Čím vytríbenější, tím je účinnější. V uměleckém projevu je srozumitelná a výrazná, promyšlená a pročitelná forma řeči bezpodmínečná. Projev, jímž bychom neměli sdělit nějakou myšlenku a zapůsobit zároveň na cit diváka, nemá uměleckou podstatu a oprávnění.

První podmínkou umělecké účinnosti je *srozumitelnost* řeči. Ta závisí na dobré technice dikce a na logické výslovnosti osvojeného textu. Druhou podmínkou je *hlasová, modulační výraznost*. Technická stránka srozumitelné a výrazné dikce musí ztělesňovat řeč pravdivou, nevyumělkovanou, prostou. Řeč správnou. Její správnost však „není slyšet“ z hlediště, protože je — přirozená. *Dovednost* správné výslovnosti nestačí. Musí se stát *návykem*, zautomatizovanou samozřejmostí. Jako divák si ani neuvědomuje, nevnímá, že herec správně vyslovuje, právě tak herec nesmí při slovním jednání myslet na to, jak vyslovuje, nesmí pracovat jen na mluvním aparátu. Herec musí především žít, mluvit, myslet za svou postavu a soustředit se k plnění hereckých úkolů celou svou bytostí, v řeči, stejně jako v celém jednání být organický, logický, a tím i pravdivý.

Nechťjme se tedy na jevišti podobat strojům nebo cvičeným papouškům a nechťjme v mimojevištní přípravě zdokonalovat své hlasové a artikulární výkony mechanickým, bezmyšlenkovitým způsobem. Taková metoda vede v hereckém umění do nebezpečné blízkosti formalismu, k naturalistickému, hrubě biologickému, protivědeckému vztahu k člověku. Proto kapitoly o pravidlech a výcviku dikce s hlediska fonetického odkládáme až na pozdější

dobu a nyní se budeme zabývat názornými příklady různých forem a zákonitostí lidského myšlení, jak se projevují v řeči.

Pomocí jazyka skutečnost *poznáváme* a poznatky *sdělujeme*. Jazykem skutečnost i citově *prožíváme* a konečně též *jednáme*, působíme na své okolí. Jednání slovem nemusí mít ani formu vět rozkazovacích, přacích. Již sdělením poznatku, názoru jednáme, působíme na své okolí, na osoby, s nimiž hovoříme. Myšlenková, logická stránka jazyka je prostoupena v menší nebo větší míře — podle okolností a povahy mluvčího — stránkou citovou, emocionální. Směřuje k aktivním výrazům vůle, přání, rozhodnutí. V umělecké řeči nelze vůbec připustit, že by kterákoliv věta měla „neutrální“ zvukovou podobu, totiž že by neměla mluvčí osoba nějaký vztah k tomu, co říká. Vždyť i „neutrální“ výraz je výrazem vztahu, na př. vztahu nezájmu, špatné řemeslnosti, jak to bývá někdy úkolem role. I v tom případě řečí vyjadřujeme vztah a jednáme a působíme na druhé osoby hry i na diváka v hledišti.

Rozumové pochody v našem vědomí, jimiž dosahujeme nějakých poznatků, nazýváme myšlením. Souvislé logické myšlení vnitřní i jeho hlasité sdělování má jazykový „obal“, *formu slov, slovních spojení a vět*. Záleží na okolnostech i na typu člověka, do jaké míry je jeho myšlení i mluvení pojmově přesné a správně uspořádané. Vede-li k správným závěrům, poznatkům, které odpovídají objektivní skutečnosti. Náš myšlenkový pochod je vlastně neustálé kladení otázek, problémů a odpovídání na ně, řešení jich. Otázky si klademe sami nebo nám je kladou dané okolnosti a jiní lidé. Přicházejí z vnitřního nebo vnějšího světa. Tento neustálý rozhovor, vnitřní i hlasitý dialog je ve hře mnohem rozsáhlejší než je to, co stojí psáno na stránkách napsané divadelní hry.

Složitou skutečnost vnitřního života člověka a jeho jednání má herec pravdivě prožívat a ztělesňovat jen na základě slovního textu, daného autorem. Z textu vyčte jen část toho, co se děje ve vědomí osoby hry a jak jedná slovy i skutky. Herec musí vyčíst mnohem více a psaný dialog rozvést v nepřetržitý vnitřní dialog-monolog své postavy i tam, kde nejedná hlasitým slovem. Každá nová replika, má-li znít pravdivě, musí být výsledkem myšlení a prožitku v době, kdy osoba naslouchala řeči druhé osoby, kdy prožívala dění kolem sebe, kdy si vytvářela nové poznatky a nové dojmy, kdy se v ní zrodila nová představa nebo myšlenka a vůle k dalšímu jednání, které uskutečňuje řečí a pohybem. K dosavadním známým poznatkům přistupuje nový, který má vztah k předešlému, souvisí s ním. Myšlením tyto vztahy a souvislosti poznáváme, něco o nich *soudíme*. Z více soudů si vytváříme *úsudky*, na jejich podkladu dospíváme k *závěru*. — Vojnarka dochází k rozhodnému závěru odmítnout manželství s Antonínem na základě poznání, která jsou v rozporu s jejím vztahem k dítěti i k Antonínovi i k zděděnému statku. Poznává, že Antonín nemá rád ani ji, ani Honzíčka, že mu jde především o statek, o to, aby se sám stal na něm hospodářem. Usuzovala a rozhodla se. Její slova k Antonínovi jsou výsledkem usilovného vnitřního zápasu, citového i mravního konfliktu. Dávají jejím myšlenkám kategorický výraz: Naše milování se již nevrátí. — Na otázku Antonínovu „Ty opravdu nechceš mít svarbu?“ odpovídá: „Po tomhleušem, Antoníne, ne — není možné.“ Ještě na chvíli se přihlásil k slovu cit, zní v oslovení „Antoníne“ — ale vzápětí jej potlačí krátkým „ne“. Proč to není možné, již dříve zdůvodnila: Tys naši lásku nezachoval. Tobě jde víc o jiné věci. [V podtextu je: o tenhle statek utracený, prokletý.] Nevěřím ti, že máš Honzíčka rád. [Proč?] Tys ho proklínal. Pro něj jsem se s tebou rozešla. Taková věc se nedá vyprosit.

Všimněme si výrazné stavby vět, určitosti slov, přímosti v oslovení, pevnosti v tónu. I jediná zobecnující myšlenka: Taková věc se nedá vyprosit, má v podtextu: Mýlíš se, myslíš-li si, že mě uprosíš. Nepokoušej se už

dál o to. — Otázky a výpady Antonínovy jsou nelogické, hněvem podněcované, bezzásadní. Vyslovuje spíše to, co cítí, než myšlenky. Dává tomu formu provokativních otázek, výkřiků. Mluví-li herci dobře tento dialog, na náš cit víc zapůsobí logika Vojnarčina než Antonínův hněv. V strohých Vojnarčiných větách prožíváme mocný vnitřní zápas o to, aby se cit, láska k Antonínovi nedostaly znovu k slovu. Vojnarka jí nesmí podlehnout, domyslíla se již k svému rozhodnutí. Text Antonínův nesmí vést herce ke křečovitě nesrozumitelnosti, text Vojnarčin nesmí vést herečku ke studené logice. Vojnarčina pravda a Antonínova nepravda musí znít výrazně a účinně. Myšlenky a slova na rtech se jim rodí ve vzájemné souvislosti, nereprodukuje text, nečtou svou roli z paměti. Jen tak strhnou sebe i diváka k prožitku, k tomu, aby souhlasil nebo nesouhlasil s jejich jednáním. V divákovi právě jen pravdivým logickým jednáním — slovním i fyzickým — vzbudíme silný citový prožitek a pod jeho vlivem začne divák přemýšlet, hodnotit morální a ideovou podstatu jednání postav. Tento správný účín na diváka vyvoláme jen tehdy, jestliže učiníme východiskem svého výrazu myšlenku, opřeme ji o jasnou představu a v souhlasu s ní logicky jednáme. Myšlení a vyjadřování myšlenek je základem a východiskem hereckého projevu, z něho se rodí cit, vůle, jednání. A naopak, je třeba přesně znát podněty, z nichž se myšlenky zrodily v hlavě a přešly na rty člověka. „Z úst člověka nevyjde jediná věta, kterou by nebylo možno vystopovat až k okolnostem, z nichž vzešla,“ píše Saltykov-Ščedrin. Není to pokyn nejen pro spisovatele, ale také pro herce?

Výraznost mluvního projevu na jevišti nestavíme tedy na všeobecných citech, neuvědomělých impulsích. Špatně radí režisér: Říkejte to hodně smutně! — Křič! Správně postupuje, když vede herce k tomu, aby sám pochopil a pocítil, jak z vybavené představy, vzpomínky, z uvědomění určitého konkrétního faktu, z poznání nějaké pravdy se v něm rodí pocit smutku. Když vede herce tak, že vyprovokuje jeho představivost a prožitek co nejostřejšími okolnostmi, aby se jeho hlas, jímž pronáší nějakou myšlenku, změnil v křik. Výraznost mluvního projevu stavíme na logickém rozboru textu, slovního obsahu role i daných okolností, na soustředěné představivosti, podněcované slovním textem i děním na scéně.

Každá myšlenka musí být vyjádřena, nevyjádřená myšlenka není myšlenkou. Útržkovitě, nesouvislé myšlení, neurčité představy se prozradí v neurčitosti a nepřesvědčivosti hereckého projevu.

Vyjádřením myšlenky může být jediné slovo, slovní spojení, celá věta. Na příklad: Konec. — Konec starých časů. — Revoluce učinila konec starým časům. — I jediným slovem tedy lze vyjádřit myšlenku. Často se s tím setkáváme v roli. I gramatika chápe takové slovo jako větu, ukončenou myšlenku. Formálně gramaticky ji nazýváme jednočlennou, ale logicky je dvoučlenná. Jeden z členů je známý, nemusí být vysloven.

Věta tedy vyjadřuje postup, průběh našeho myšlení i jeho výsledek. Každou větou sděluje člověk nějaký svůj poznatek, buď emocionální nebo rozumový. Věta je jednotka řeči. Skládá se ze slov, slovních spojení, sama je vyšší druh slovních spojení. Má gramatickou formu, která vyjadřuje *vztahy mezi pojmy-slovy*. Má i zvukovou formu, která lépe než forma psaná vyjadřuje i *vztah mluvčího k vyslovovanému obsahu*. Jeho soublas, nesouhlas. Jistotu, nejistotu. Snahu.

Věta oznamovací něco o něčem tvrdí nebo popírá. Věta zvolací vyjadřuje vedle sdělení i vzrušení mluvčího nad poznatkem, který sděluje. Věta rozkazovací a práci vůli, žádost, touhu po uskutečnění myšlenky. Tázací věta vyslovuje snahu zjistit si nebo doplnit nejistý nebo neúplný poznatek. Ptáme se na kladný nebo záporný fakt. Na otázku *zjišťovací* očekáváme odpověď ano nebo ne: Skončili jste již? — Na neznámý fakt, neznámé okolnosti se ptáme otázkou *doplňovací*: Kdo skončil? Co skončilo? Kdy jste skončili? Kde jste skončili? Proč jste skončili?

Oznamovací větou vyjadřujeme to, čemu říkáme v logice *soud* nebo *úsudek*. *Soud* je taková forma myšlení, která vypovídá něco o dané skutečnosti, o daném předmětu, jevu, o tom, v jaké souvislosti je k jiným, nám již známým, z nichž jsme vyšli a o nichž chceme dosáhnout dalšího poznání. Příklady z Vojnarky: „Dostál je dobrák“, říká Hruška Vojnarce o ženichu, kterého jí doha-

zuje. Vojnar o Antonínovi: „Je to chlap vysoké mysle, jeho pýcha jde až do oblak.“ — „Naše milování se již nevrátí,“ kategoricky soudí Vojnarka. Všechny její dříve citované výroky mají formu kategorického soudu, určitého, nepodmíněného názoru, neproblematického již pro ni. I důvod pro to má: „Tys naší lásku nezachoval.“ Vztah zdůvodnění není formálně, jazykově vyjádřen, ale musí být vyjádřen vyslovením této věty ve smyslu: protože *tys naší lásku nezachoval*. Vysoký stupeň jistoty má věta: „Nemůže se vrátit“. Je v důrazu na tvrzení, že *nemůže*. Je v tom nezvratná, apodiktická nutnost. Také odmítnutí svatby zesiluje výrokem: „Není možná.“

V *melodické modulaci* těchto vět znějí určité hlasové kadence, stoupavé i klesavé, jsou velmi výrazné, zejména koncem věty, v ukončení myšlenky, před ukončující pauzou. *Dynamickou modulací* se zvýrazňují logické výroky, to nové a významné, to, proč vůbec jsme myšlenku vyslovili: *dobrák; vysoké mysle; do oblak; nevrátí; nemůže se vrátit; není možná*. [Logicky zdůrazněný pojem může tvořit i slovní spojení: vysoká mysl, t. j. pýcha.]

Modulací hlasitého výrazu větu-myšlenku *členíme* v hlavní a vedlejší části, spojujeme slova-pojmy spolu souvisící a oddělujeme od jiných, vyjadřujeme vzájemnou závislost: Dostál — je dobrák. Naše milování — se již nevrátí. Tys — naší lásku nezachoval. [Pomlčky v tisku neznamenají vždy pauzy v řeči! Znamenají logické, významové celky, modulační celky.]

S modulačním členěním melodickým a dynamickým souvisí i členění *pauzami*, méně nebo více výraznými. Členění na sobě závislých myšlenek je v textu naznačeno *interpunkcí*. Na př. bába v Mordové roklí: „Neutopili jsme se, když nám nalhali, že tu bude střelnice, neutopíme se ani teď.“ Ale tento grafický a gramatický prostředek je příliš jednoduchý proti složitým souvislostem myšlenek. V řeči jsou pauzy nestejně časové délky a vnitřní hloubky. Uvedená věta, vlastně souvětí, vyjadřuje již složitý úsudek, výsledek vyvozování z jiných soudů. Má tři části, dvě z nich jsou hlavní a myšlenkově souběžné a zároveň na sobě závislé: Neutopili jsme se a neutopíme se ani teď. Gramaticky je tato hlavní myšlenková linie vyjádřena souřadným souvětím, ale logicky je tu vnitřní závislost, podmíněnost: Jestliže jsme se neutopili tehdy, když... neutopíme se ani teď, když nám cizí pání chtějí scelovat pole. Ve vedlejších větách, také na sobě závislých, je zdůvodnění jistoty výroku konstatováním toho, co bylo: když nám nalhali, že tu bude střelnice. Věta: že tu bude střelnice — nezbytně doplňuje, zpředměťňuje fakt: nalhali. Mezi těmito dvěma závislými větami nebude téměř žádná pauza, větší bude před nimi a největší před závěrečným výrokem a závěrečnými zdůrazňujícími slovy: Neutopili jsme se / když nám nalhali, že tu bude střelnice // neutopíme se / ani teď // Melodie věty před neukončenými pauzami [čarkami] stoupá, před ukončenou pauzou [tečkou] prudce klesne. Je doprovázena příslušným zesilováním hlasu jednak v přízvukových slabikách, jednak zvýšenou intenzitou ve výslovnosti celých slov, která vyjadřují nejzávažnější pojmy: nalhali, střelnice, neutopili jsme se, neutopíme se ani teď.

Vedle *frázování* — členění věty pauzami a změnami v modulaci — dostává věta výraznost i na základě *proměnlivosti tempa* dikce. Tedy také druh hlasové modulace. Zrychlujeme a zpomalujeme výslovnost podle vnějších okolností i vnitřní závažnosti toho, co říkáme, co sleduji. Tempo v uvedené větě se jistě zrychlí v místech, kde bába mluví o známých věcech, ale zvolní se tam, kde vyslovuje myšlenku pro danou situaci novou, hlavní.

Soud, úsudek je cílevědomé myšlení. Nahlas vyslovený znamená cílevědomé jednání slovem. Není totožný s bezděčným spojováním představ, s t. zv. asociací, která také stále probíhá v našem vědomí. Bába jistě při své řeči vidí určité útržky skutečnosti, zážitků z doby, kdy se oznámilo, že se ve vsi bude stavět střelnice. Tato vzpomínka stála v zárodku její myšlenky, když přišla zpráva o scelování polí. Soustředila se k této vzpomínce, která v ní vznikla na základě podobnosti s novou situací, zamýšlela se nad ní, vyvodila z ní poznatek a začala soudit, uvažovat na základě oněch zkušeností. Její představivost i myšlení postupovaly společně a cílevědomě.

Úkol: Proberte podobným způsobem první část dialogu Haničky s babičkou v I. dějství Lucerny.

CO HRÁT ?

VOJTĚCH CACH: PANÍ KALAFOVÁ

Vojtěch Cach, laureát státní ceny, je známým autorem dramát z historie našeho dělnického hnutí (Duchovský viadukt, Mostecká stávka — v II. versi Pevnost na severu). Ve hře Paní Kalafová (Vzplanutí) pokračuje v této své tradici, postupuje však obráceným způsobem. Jestliže u dřívějších dvou dramát rozvádí děj pohledem s posice dělnické třídy, obrací Cach v Paní Kalafové perspektivu a vidí ji s hlediska měšťácké rodiny, buňky, která se pod náporom nových sil hrouť a rozpadá. Nelze tu nevzpomenout Gorkého dramát „Jegora Bulychova a těch druhých“ a „Dostigajeva a těch druhých“.

Základní notou děje jsou události na Kladně v poválečných letech 1919 a 1920. Tehdy bylo Kladno silnou revoluční pevností dělnického hnutí. Tady se také odehrával zápas dělnictva proti silám buržoasie, využívající rafinovaně zbraní státního aparátu. Cach ukazuje tyto události v souvislosti s ostatními středisky a frontami revolučního vzplanutí — s Prahou, Brnem a Oslavanami. I když tehdejší zápas skončil dočasnou porážkou proletariátu, přece nalomil síly buržoasie a měl nesmírný vliv na další utváření revolučního vedení pokrokových sil. Na této historické základně se rozvíjí dramaticky bohatý děj, s plnokrevnými postavami i s domyšleným jejich vývojem.

Stručný obsah hry: Válečný zbohatlík Fidrmuc se přiznal do staré měšťácké rodiny, jejíž hlavou je paní Kalafová, vdova po advokátu-lidumilovi. Sestra Fidrmucovy ženy, Marie, je provdána za strojívdce Martina. Přichází nemocná a bez prostředků do domu své matky. Provdala se za Martina proti vůli své rodiny, proti vůli matky. Martin je celou rodinou paní Kalafové nenáviděn pro své politické přesvědčení. Vrací se z fronty jako legionář do domu paní Kalafové v době, kdy se začínají odehrávat bouřlivé události, a účastní se boje proletariátu. Stává se tak přímým odpůrcem Fidrmucovým, kterému se nakonec podaří dokonale se Martinovi pomstít. Velkým zápasem je stržena i paní Kalafová. Obrací se zády ke své třídě, když poznala její odumřelost, ale nemůže úplně přejít na druhý břeh.

Kresba celé měšťácké rodiny je v dramatu jasná i podrobná. Reprezentativním typem drzého, hloupého a výbojného měšťáka je Dionýs Fidrmuc, obchodnický mazaný, zbabělý a mstivý. Smyslem jeho bytí je zisk a proto také jeho nenávisť patří těm, kdož mu v tom chtějí bránit. V prvních poválečných bouřích je proletariátem odhalen a zneškodněn. Strádá si svou nenávistí a po porážce vzplanutí se krutě mstí. Do stejné skupiny s ním patří i jeho žena Blažena a její dcera z prvního manželství, Amálka. Fidrmucovy výrazné rysy — chťivost a nenávisť — se u nich neprojevují tak zřetelně, nemají tolik barvitosti, ale jsou stejně hloupé a se slepícím obzorem.

Ústřední postavou je Blaženina matka, Růžena Kalafová. Po rychle žitém, silně erotickém životě, který se vymstil na její překypující vitalitě (je ochrnuta na nohou), si ještě zachovala svou intelektuální bystrost a postřeh, kterému nic neujde z pošetilsti jejího ubohého měšťáckého prostředí. Je do své třídy vrostlá všemi kořeny, ale ve chvílích otřesu poznává, že buržoasie dohrává svou roli. Začíná chápat proletariát jako třídu, která má budoucnost a jejíž čerstvé síly nesou představu nového světa. Nakonec i pomáhá revolucionářům v boji a umožňuje jim únik před policií. V rozporu, kdy její bytí se rozchází s jejím vědomím, postřehl Cach jádro této postavy a ukázal zároveň otřesenou posici buržoasie.

Parasitem, příživníkem se u obou tříd, je Ryneš, vybraná ukázka sociálně demokratického zrádce, zbabělce a přísluhovače. Na jedné straně sype ze sebe fráze o zákonitosti společenského vývoje, aby na druhé straně tím více pomáhal udržet posice buržoasie.

Na protikladném pólu je proletariát, zastoupený tu několika výraznými typy revolucionářů. Především Filip Šároch, pevný a schopný organisátor revolučního boje, nezapominající ani ve chvílích porážky připravit příští vítězství. Do téže skupiny patří drobnější postavy Lidky,



Nové divadlo mělnického Domu osvěty kapitána Jaroše uvedlo pohádku M. Vaňka Kouzlo děda Dobroděda

služebné u Kalafové, dělníka Hrona, horníka Breburdy a jeho ženy, pradleny Svitákové, a jejího syna Lojzika — postavy z lidu, jen lehce načrtnuté, ale lidsky pravdivé.

Zajímavá je postava Martina Vinaře. Byl v legiích, poznal v Rusku převratný vliv Ríjnové revoluce, vrátil se ještě nepřesvědčen, ale pod těžkými otřesy poznává ne-spravedlnost současného politického řádu, jímž je také nakonec nejvíce postižen. Jeho přerod ke konečnému rozhodnutí revolucionáře je těžký, ale jasný.

Cachovo drama je neobyčejně ideově silné, ovšem nebylo by dramatem, kdyby na ideové základně nevytvořilo dramatický děj s plnokrevnými postavami. To se Cachovi plně zdařilo i v jazyku, jasně charakterisujícím postavy, především Kalafovou.

Komorní divadlo v Praze uvedlo hru v roce 1953 s Mílou Pačovou j. h. v titulní roli. Už to dokazuje, že hru nelze inscenovat bez hereckého typu, který plně odpovídá této barvitě postavě v celé její ostrosti, vitalitě, skepsi a bezohledné soudnosti i k ní samé, v jejím vášnivém vyznavačství lásky k životu.

Je to velký úkol pro charakterní herečku a samozřejmě i pro režiséra a soubor, aby dramatickou děje dovedli vystupňovat v silných akcentech až k závěrečnému vrcholu.

K této náročné hře nelze přistupovat lhostejně, jinak se inscenátorům vymstí. Na druhé straně, nastudována s plnou odpovědností, pomůže souborům v jejich růstu, pomůže hereckým talentům nacházet nový, silnější výraz.

Hra má klasickou stavbu tří dějství, 10 mužů, 7 žen, malý kompars. Děj se odehrává v jediné interiérové dekoraci, takže po technické stránce není hra problematická. Doporučujeme ji souborům jako smělý úkol pro tvůrčí schopnosti režiséra i herců.

S. Dolanská

DRAMATURGICKÝ PŘÍNOS VÝBORU MOLIÈROVÝCH HER

LUDMILA VAŇKOVÁ, členka redakčního kruhu

Molièrovský repertoár u nás se omezuje bohužel na několik málo nejznámějších her. Není snad souboru, který by nikdy nestudoval Chudáka manžela, časté jsou pokusy o Šibalství Scapinova nebo i Tartuffa a Lakomce či Zdravého nemocného. Jiný Molière jako by ani neexistoval. Dlouho ovšem nebyla většina Molièrových her vůbec dosažitelná, až nyní vychází v Knihovně klasiků (Státní nakladatelství krásné literatury) poměrně rozsáhlý čtyřsvazkový výbor. Zatím vyšly dva díly.

V prvním kromě dvou veršovaných celovečerních her, Školy pro muže a Školy pro ženy, jsou čtyři aktovky: Žárlivý Petřík, Směšné preciosky, Kritika „Školy pro ženy“ a Versailleská improvizace. Jsou psány prózou.

Poslední dvě jsou vlastně polemiky, jimiž se Molière hájil proti útokům svých nepřátel. Ačkoliv jsou velmi zajímavé jak námětem, tak zpracováním, a i dnes by ještě měly mnoho co říci v literárně kritických půtkách, průměrnému divákovi je lze těžko předvést bez podrobného výkladu doby i důvodu jejich vzniku.

V prvních dvou vidíme už zárodky pozdějších Molièrových velkých her. „Žárlivý Petřík“ je vlastně předobrazem Chudáka manžela, kde ženě se daří podvádět muže, který nedokáže přesvědčit ostatní o její věrolomnosti a místo toho sám platí za opilce a surovce. Je zde shodná i zápletka, kdy Anděla (i jméno je stejné) se vrací pozdě domů — zde však z plesu a ne ze schůzky — manžel ji nechce pustit do domu, ona předstírá sebevraždu, muž se dá oklamat, vyběhne ven, zatím ona vklouzne do domu a před svým otcem a sousedy běduje, jak ji muž zanedbává a jak pozdě chodí domů. Už Chudák manžel nepatří k nehlubším Molièrovým hram. Jednoaktová fraška, z níž vznikl, má problém pochopitelně ještě plošší — jde v ní nakonec jen o výsměch, který nic neřeší ani neodhaluje, takže Žárlivý Petřík se spíš hodí jako součást programu při nějaké bujnější zábavě než do vážného divadelního pořadu. Má celkem 8 postav (6 m., 2 ž.). Klamavý manžel Petřík a jeho žena Anděla — charaktery shodné se svými protějšky z Chudáka manžela, až na to, že Anděla tu není šlechtická dívka a motivy jejího jednání nejsou ovlivněny ničím jiným než její lehkomyšlností. Zatím co Anděla v Chudáku manželovi svým mužem pohrdá a mstí se mu za ponížení, za které pokládá svůj sňatek s ním, Anděla původní frašky se chce jenom bavit. — Andělin otec Gorgibus je zazobaný měšťanosta, příbuzný Villebrequin, který ho doprovází, je epizodní úloha bez vyhraněného charakteru. Navíc zde vystupuje učený doktor, postava do jisté míry přejatá z italské komedie ustálených typů. Andělin ctitel Valerius se pohybuje v mezích obligátního milovníka, jeho druh La Valée, který se uvádí v jediném výstupu jedinou replikou, patří nejspíš k měšťanským synkům, kteří se rádi vtírali do přízně mladým šlechticům. Komorná Katka má svou upřímnou hubatost mnoho společného se svým protěškem — Klauďýnkou.

Ve Směšných precioskách zase poznáváme základy, z nichž rostla pozdější komedie Učené ženy. Molièrovy směšné preciosky, Madlenka a Kačenka, stůňou na krasoduchy a na t. zv. vyšší společnost. Jejich odmítání nápadníků zosnují nomstu: pošlou k nim své lokaje v přestrojení za markýze a hraběte, obě dvě dívky jsou uchváteny vznešenou společností a když jsou v nejlepší zábavě, vpadnou dovnitř oba pánové domnělých šlechticů a připraví směšným precioskám smutné rozčarování. Scéna je interiér v měšťanském domě; hra má dost osob. Vedle mluvících dvou nosičů, několika sousedek a hudebníků má 9 postav (6 m., 3 ž.). Dva odmítání nápadníků jsou mladí bohatí měšťané s komerčními schopnostmi. Otec jedné a strýc druhé „preciosky“ Gorgibus nám tu představuje s opakujícím se jménem i shodný typ bohatého měšťáka, omezeného a obhroublého, přitom však schopného obchodníka. Dvě preciosky jsou afektované slečinky, spíš dojemné než směšné: za jejich snahou totiž tušíme i touhu uniknout z šedivého, obchodnického ovzduší, jejich venkovský rozumek však nestačí na víc než opičit se po vznešeném světě. Jejich sloužící Mariánka a Almanzor jsou zdravé lidové typy bez nejmenšího pochopení pro

jejich výstřednosti. Sluhové obou nápadníků, Mascarille-markýz a Jodelet-hrabě jsou povedení taškáři, kteří do statečně odkoukali směšné manýry vznešeného světa, aby je dovedli až do detailů napodobit.

Hlavním přínosem tohoto prvního svazku však jistě budou obě celovečerní hry, Škola pro muže a Škola pro ženy. Obě řeší podobný problém.

Ve Škole pro muže dva bratři vychovávají dvě sestry, mladé dívky, které jim světil umírající otec. Oba dva své svěřenky milují a chtějí se s nimi oženit. Ale zatím co starší Arist vychovává svou Leonoru v naprosté volnosti a dopřává jí svobodu volby, vědom si velkého věkového rozdílu a nechtěje milovanou dívku nutit do sňatku proti její vůli, jeho bratr Sganarel má jinou taktiku. V obavě, aby nepřišel o svou budoucí ženu, zavírá ji doma, nedopřává jí té nejmenší zábavy v dobré víře, že žena nehřeší, nemá-li k tomu příležitost. Žena, která miluje, si ovšem příležitost dovede najít, a tak Isabela, zamilovaná do mladého souseda Valeria, dokáže se s ním lstivě spojit, v čemž jí dokonce — přesvědčen o opaku — pomáhá sám Sganarel. Nakonec Isabela uteče do domu Valeriova a Sganarel, pokládaje ji za bratrovu Leonoru, zavolá komisaře a notáře a dá oba milence přistihnout a oddat. Když pozná svůj omyl, je už pozdě.

Hra se odehrává v jedině scéně, v ulici před Sganarelovým domem. Má 9 osob (6 m., 3 ž.), z nichž dvě, komisař a notář, jsou epizodní úlohy, vystupující jen v posledním dějství. Bratři Sganarel a Arist reprezentují dva odlišné typy tehdejšího měšťanstva. Proti zaostalému domáckému tyranovi Sganarelovi Arist představuje pokrokového volnomyšlenkáře, moudrého, vyrovnaného — on je ve hře vlastním nositelem Molièrových názorů. Jejich svěřenky jsou obě zdravé, vtipné, půvabné dívky. Rozdíl mezi nimi je způsoben především rozdílným vychováním. Isabela je jen o něco vřelejší a Leonora o něco rozvážnější. Lízina, komorná, zahazuje celou řadu postav molièrovských služek, lidová, jadrná, otevřená a nebojácná — postižení říkájí hubatá. Valerius, Isabelin nápadník, je příjemný mladý muž bez zvláštních předností, jeho sluha Ergast pak spíš přítel nežli lokaj. (Pokračování)



Záběr z II. dějství Zákrejsovy hry Anezka, uvedené na zahájení Dnů osvěty v Poličce

HRÁLI JSME PALÁRIKA

VÍTĚZSLAV BARTOŠ, režisér KOD Hradec Králové



Záběr z Palárikovy hry na XXIV. Jiráskově Hronovu. Snímek K. Minc

Krajské divadlo v Hradci Králové uvedlo jako první profesionální scéna v českých zemích veselohru Jána Palárika „Dobrodružství na obzích“. Hra se setkala u obecnosti s velkým a zaslouženým zájmem. V inscenaci se jasně projevil její klady, které plně odpovídají požadavkům dnešního diváka na dobrou veselohru.

Po dlouhé době se k nám opět dostává hra slovenského klasika, který má tolik příbuzného s naším Tylem. Dává nám nahlédnout do historie slovenského národa, jehož boj proti útlačce byl tím ostřejší, čím větší byly snahy národ pomádarštit. Ideový záměr autora, velkého bojovníka za práva a rovnocennost slovenského národa, je tu divákovi podáván v populární formě komedie.

Uvažme jen, jak ideově odvážná je hra, napsaná v šedesátých letech minulého století, tedy v době, kdy vrcholila tendence zcela odrodit slovenský národ, převést rozhodující vrstvy tehdejšího údobí — šlechtu a měšťany — do klerikálně maďarských sfér a tím je oddělit od základu slovenského národa — prostého lidu, jehož životní podmínky v područí panstva byly zdrcující. Tehdy bylo v celé Evropě velkou módou opírat se po kultuře jiných národů — Anglie, Německa, Francie a Maďarska — a potlačovat vlastní národní hrdost a vztah k rodné zemi. Kdo nemluvil cizím jazykem nebo aspoň do své řeči nevplétal různá, třeba zkromolená cizí slova, byl považován za hlupáka, za člověka nižšího původu. Stejně jako čeští autoři té doby, především Tyl a Jirásek, bojuje i Palárik na Slovensku proti této nebezpečné, zhoubné vlně odnárodňování. Dává tehdejší slovenské vlastenecké mládeži, která nadšeně začíná hrát divadlo (v Turč. sv. Martinu a jinde), hru, upevňující národní vědomí, bojující proti odrodilství, proti maďa-

ronství. Není divu, že se hra stává milovanou a vyhledávanou rodícími se slovenskými ochotnickými spolky. A dnes, kdy slovenská divadla sáhla po hře znovu a hlásí se k ní jako k jednomu ze základních děl slovenské klasiky — je uváděna Palárikova veselohra také českým divadlem, které tak splácí svůj dluh slovenské dramacie.

Smyslem a posláním této hry v naší inscenaci bylo vzbudit zájem a posílit myšlenku národní hrdosti, jež pramení z bohatých kulturních pokladů našeho lidu. Nedávali jsme důraz na to, že myšlenku národní hrdosti tu hlásá hraběnka, příslušnice feudální třídy, což by zdánlivě vedlo k nesprávnému výkladu dějinného vývoje, ale především jsme ve hře zdůraznili význam takových vlastenců, jako je učitel Oriška, inženýr Rohoň a Oriškova dcera Miluše, hraběnčina společnice.

Děj hry má jednoduchou linii s velmi vtipnými zápletkami po vzoru Goldoniho veseloher a je jen prostředníkem, ovšem velmi divadelně účinným, pro hlásání odvážných myšlenek autora. To byl také úkol děje v naší inscenaci. Měl však jedno úskalí, které jsme museli opatrně obejít. Tím, že hlavní důraz klademe na vlasteneckou myšlenku hry, stává se z celého prvního a z poloviny druhého dějství expositivní, vysvětlovací záležitost, takže je nebezpečí, že divák by byl dlouhou expositivou unaven. Toto úskalí je nutné překlenout příslušným tempem vyjadřovaných myšlenek, které tím neztratí na důležitosti, ani nezabrzdí logický vývoj událostí. Od poloviny hry, od příchodu barona Kostrovického a Rohoně, je děj souvislým řetězem zápletek a vtipných situací, z nichž ještě více vyniká autorova myšlenka národní hrdosti a boje proti maďaronství.

Nejsilnější postavou hry je Miluše, hlavní činitel ve všech dějových zápletkách. Svým vlivem mění barona, usměrňuje hraběnku vtipem a inteligencí, působí na Rohoně. Miluše je čistý, milý, vtipný a krásný člověk. Právě tak i učitel Oriška je opravdový člověk, který celý svůj život zasvětil myšlence národního pokroku a šťastnější budoucnosti národa. — V něm ukazuje Palárik zdravé a bohaté jádro slovenského vlastence, příslušníka toho lidu, který dovedl v roce 1944 povstát proti nenáviděnému režimu. K téže skupině patří i inženýr Rohoň, mladý inteligent, vychovaný sice za panské peníze, ale nezapomínající ani na chvíli na lid a zemi, v které se zrodil.

Jinak je tomu u protichůdného tábora, který ovšem ve hře prohrává i morálně. Zastupuje jej několik typů, z nichž nejvýraznější je Capková, komorná hraběnky. Hraje si na vznešenou, snaží se uplatnit v řeči cizí výrazy, i když často neví, co zna-

menají, napodobuje zvyky a chování „lepší“ společnosti a neuvědomuje si, jak je tím směšná. Se správcem tvoří dvojici, která — i když stejného založení a snah — navzájem si přeje to nejhorší, protože každý z nich jde za svým egoistickým cílem.

Postavy, o které obě skupiny bojují, jsou ve hře nejpočetnější. Je to především hraběnka, veselá, vtipná, rozmarná a nudící se, ale přesto je v ní zdravý základ; i svou povahou je blízká lidu, který má ráda. Snaží se mu pomáhat v té službě, kterou pro ni koná.

Baron Lajoš je jednou z nejživějších postav inscenace. Jemu se divák nejvíce směje. A přece to není výsměch, spíše úsměv, kterým divák provází tohoto bloudícího barona, který jen z módy se snaží pomádarštit. Jakmile se dostává do úzkých, ztrácí své módní myšlenky a stává se vlastencem, hrdým na svůj národ. Právě tak jeho otec, baron Kostrovický, je v podstatě dobrák. Nemá ovšem jiných myšlenek než jak se mít dobře, jak připravit synovi hezkou budoucnost, ta otcovská starostlivost je jeho hlavním rysem právě tak, jako snaha dobře vychovat svéřenku Eržiku.

Svěráznou postavou je husar Pišta, typ Goldoniho sluhů, zamotávající vše svou chytrostí a vtipem. Dovede svého pána poučit i vysmát se mu — v dobrém slova smyslu. Není ovšem zcela „bezúhonný“, dovede přijmout zpropitné za samozřejmé služby, prostě snaží se mít z panstva svůj prospěch. Je v naší inscenaci nejúspěšnější postavou.

Lid, o němž se ve hře nepřímou jedná, je zastoupen ženci a znečkami hraběnky Eržiky. Působí svou prostotou a přirozeností na hraběnku a dovede se opravdově veselit při obzích, slavených před ní jako hospodářkou.

Výtvarně jsme úmyslně volili rámec bohatého zámeckého prostředí, i když víme, že slovenská šlechta byla v podstatě chudá. Chtěli jsme tím vyjádřit odstup tohoto prostředí od lidu, který je nakonec vyjádřen i srovnáním honosnosti kostýmů s čistotou a pestrostí slovenských národních krojů (použili jsme přesně kroje z Horehroní) a bohatostí a veselým tempem slovenských tanců a zpěvů, jimiž končíme hru jako oslavu sbratření stavů i národností.

Nehledali jsme a nesnažili jsme se vtěsnat do hry víc než v ní je. Proto má také inscenace úspěch. Dokázala diváka poučit, posílil jeho národní sebevědomí, i pobavit a rozesmát veselými situacemi a vtipy. Tak se stala Palárikova hra úspěchem repertoáru hradecké scény a divadelní událostí celého kraje. Po našich zkušenostech můžeme ji jen doporučit českým profesionálním i ochotnickým scénám, jejichž pozornosti si plně zaslouhuje.

Ve všech okresech naší republiky probíhají (mnohde už dokonce proběhla) okresní kola soutěže. Soubory navštívila porota, která se zajímala též o minulou i budoucí činnost souboru. Jsou soubory, které s nadšením hovoří o své práci nyní i v budoucím, na jejich repertoáru je vidět, že svá slova myslí upřímně, že jsou si vědomy, jaký úkol má divadlo v kulturně osvětové práci. Na repertoáru takového souboru se objevují jména našich i cizích klasiků, ale také hry o současnosti, naše, sovětské i zemí lidových demokracií. Vezměme na příklad alespoň soubor závodního klubu Závodů Gustava Klimenta v Třebíči-Borovině. Hráli „Dívku s bílými vlasy“, „Život začíná znova“, Jiráskovu „Samotu“, Zeyerovu pohádku „Radúz a Mahulena“, Tajovského „Ženský zákon“ i Kruczkowského „Odvety“.

Máme však ještě řadu souborů, pro něž není repertoár zdrojem vyšších cílů, poučení a přesvědčování, ani bojovým nástrojem. Je pro ně jen vějičkou, na kterou se má chytit obecnost s měšťáckým vkusem.

X. sjezd Komunistické strany Československa vyřkl jasné slovo: ano, radost, veselí, smích, ale při tom ještě vyšší ideovost, ještě hlubší myšlenky, ještě větší odpovědnost při výběru her pro dramaturgii všech divadel — profesionálních i ochotnických. Tedy ne únik ze skutečnosti, od horkých problémů dnešních dnů, ale naopak, co nejužší přimknutí ke všemu, čím dnešní člověk žije, o čem přemýšlí, o čem usiluje. Mnohé soubory pochopili tuto linii a na repertoáru se už počaly objevovat hry o současnosti. Je příznačné, že právě sovětská hra, jedna z těch, které řeší problémy života hluboce lidským a prostým způsobem, Kornejčukova hra „Chirurg Platon Krečet“ patří mezi nejhranější hry na našich jevištích. Ale stále se ještě objevují hry, které odvádějí člověka od skutečnosti a dokonce jej zavádějí na scestí.

Někdo může namítnout, že brak, to je tak zvaná lehká hra, nemůže nikomu uškodit. Člověk prý se zasměje, někdy třeba jen nad naivností autora a potom jde klidně domů, spokojen, že si na dvě či tři hodiny odpočinul a příjemně je strávil. Je tomu skutečně tak?

Dostala se mi nedávno do rukou hra, která se jmenuje „Bouchačka“. Autora jsem zapomněla. Vskutku velmi veselá věc. I dnes se ještě tu a tam objeví na repertoáru ochotnického souboru. Pan Bouchačka je „prostý rolník“, který přijede na svatbu svého synovce, jenž si bere dceru bohatého továrníka. Ale ten synovec není její lásky hoděn. Dnešním miloval slečnu Ninu (povolání neznámé), která se přijela na jeho svatbu podívat. A teď nastane ukrutná zápleтка. Synovec vydává Ninu za tetičku Bouchačkovou, bratr nevěsty se do ní zamiluje, do toho přijede pravá tetička, všechno praskne, nevěsta uteče na statek strýčka Bouchačky, kam se za ní rozjedou jak nevěsta, tak její rodiče, bratr i slečna Nina, která se zatím stala nevěstou

VALERIE KUCHAROVÁ,

pracovnice Ústředního domu
lidové tvořivosti

onoho bratra, který má tak demokratické názory, že mu nevádí „prostý původ“ slečny Niny. Pochopitelně, vše dobře skončí svatbou na statku strýčka Bouchačky. V průběhu hry jsou zpívány „arie“ i „dueta“. Zvláště vynikající obsah má píseň Niny, která zpívá že „hledá muže s tělem ženy, s duší feny“. — Ano, je to velice smutné, že ještě dnes naléváme do duší lidí takový odporný jed. S takovou hrou je to jako s alkoholem. Člověk se směje jaksi přihloupě, dožívá vidiny, jak by se mohlo žít, kdyby bylo hodně peněz bez práce, a těší se, že se půjde zase podívat, až budou dávat hru, ve které je možno uniknout z tohoto světa.

Nebudeme zde ani psát o tom, jak se kazí umělecký vkus takového diváka. O tom, jak hry, které byly drze a nestoudně nazývány lidovými, odváděly náš lid od pravých skvostů naší dramatické literatury, daly by se napsat romány.

Ale není to jen vyslovený brak, který nás nepřátelsky zaskakuje s jevišť divadel. Máme řadu her, které nemůžeme nazvat v pravém slova smyslu brakem, a přece jsou svou ideovou náplní ještě nebezpečnější a úskočnější. Jsou to hry, které v mnohdy dokonalé formě skrývají nebezpečnou a nám nepřátelskou myšlenku. Jsou to díla, která zjevně hlásají oportunistické názory, propagují kosmopolitismus, někdy dokonce fašismus.

Nedávno se přihlásil soubor se hrou německého autora F. Hinrichse „Za ranního kuropění“. S žádostí o povolení inscenace u okresního osvětového inspektora neuspěl, proto se obrátil na Ústřední dům lidové tvořivosti a ptal se, proč by nemohl uvést hru, která se hodně podobá Kleistovu „Rozbitému džbánů“, která je nadto velmi humorná, vtipně napsaná a — podle jejich názoru — naprosto neškodná.

Hra se opravdu námětem podobá Kleistově klasické komedii jako vejce vejci. Jako v klasikovi, tak i zde jde o záletného rychtáře, který je na záletek téměř dopaden, zraněn, ztratí botu a při vyšetřování musí soudit sám sebe. Až potud to souhlasí. Jen v jednom se oba autoři rozcházejí. Bohužel v tom nejdůležitějším. Kleist straní pravdě — rychtářova nestoudnost, lež, zlovůle, korupčníctví musí být potrestáno a je potrestáno, a práva musí dojít potiví, spravedliví, dobří lidé. Hinrichs však je na straně bohatého, silného a mocného rychtáře, který se ze všech svých špatných skutků dostane bez úhony, aby si ještě vylil zlobu na těch, na nichž páchal své bezpráví, na vesnických chudácích.

Ti jsou zde líčeni jako lidé duševně méněcenní, pro něž má být rychtářova zlovůle dobrodiním. Hinrichs přenesl děj hry do čtyřicátých let XX. století a stranil v ní třídě, které sloužil, stranil fašismu.

Takových her, v nichž je nebezpečí ukryto dovedně a k nepoznání, našli bychom ještě dnes na jevištích dost. Je to třeba hra Františka Langra „Velbloud uchem jehly“. Výtečně napsaná komedie. V prvním jednání podává neodolatelným způsobem dobročinnost vysoké společnosti. Řekl bys, skvělá satira. Ale už v druhém jednání utekl autor od prvotního záměru a přešel na stranu těch, které v prvním jednání tak tepal. Jeho kladné postavy, Zuzka i Pešková, přecházejí na stranu velkoburžoasie, přebírají její zbraně, aby se s ní nakonec úplně smířily.

Divadlo má a musí být školou. A v této škole musíme učit žáky-obecnost o nutnosti třídního boje. Proto je třeba dbát, aby se nám v repertoáru takového hry neobjevovaly.

Aspoň ve stručnosti jsme se zmínili o některých nebezpečných hrách. Nyní je třeba ještě říci, jak jim čelit. Nestačí o nich psát, varovně zvedat prst nebo je zakazovat. Je třeba najít především lék.

Prvním, základním lékem je — zvýšení politické úrovně vedoucích i členů souborů. Vypadá to na první pohled frázovitě, ale je to nadmíru potřebné a dokonce ne těžké a nepřijemné. Jak začít s pravidelným studiem? Ne jen tak, udělat si plán, to a to si prostudujeme. To se obvykle jen naplňuje. Ale což to spojit se studiem hry? Připravujeme třeba Stroupežnického „Naše furianty“. Dáme si za úkol prostudovat J. Pelikána „Třídní rozklad vesnice“. A při prvních zkouškách budeme o třídním rozkladu vesnice hovořit ve vztahu k dané hře. Ale i krásná literatura může znamenat první krůčky k soustavnému politickému studiu. Knihy A. Zápotockého, A. Branaldy poučí nás o českém dělnickém hnutí. Olbrachtova „Anna proletárka“ nám pomůže při studiu Šaldova „Dítěte“ a zároveň zanechá v čtenáři i vědomosti politické.

Druhým lékem je — obohacení repertoáru o nové poutavé hry. Neodbouráme brak, dokud nedáme náhradu. A my ji máme. Řadu dobrých, osvědčených her, které záhadným způsobem zmizely, aby udělaly místo hrám špatným. Arbuzovovy hry „Šest zamilovaných“ a „Setkání s mládím“, Jelínkova komedie „A kdo je víc“, hry Káňovy, Kornejčukovy, hry polských autorů Lutowského, Jurandota a jiné a jiné. A už se hlásí o slovo nové.

Ota Šafránek napsal komedii plnou humoru, radostí a strastí dnešních lidí „Kudy kam“. Tato hra se rozletí jistě a právem do všech souborů. V nejbližší době dostanou soubory do rukou novou sovětskou veselohru se zpěvy „V šeríkovém sadu“ od C. Solodara. A bude řada dalších her, které budou únosné i pro ty malé a nejmenší soubory.

K R I T I K O U K M I S T R O V S T V Í

JAK SE DIVADLO DĚLAT NEMÁ

Navštívili jsme v střešovickém sále Na Andělce představení souboru ZK Stavobet. Hodnotíme-li představení jako celek, pak můžeme pochválit jediné dramaturgický počín, uvedení Tylovy Fidlovačky. Jinak by se dalo ještě vážně uvažovat o výběru kostymů, které byly dosti vkusné, dále o hudebním provedení, které bylo celkem dobře připraveno. To však bohužel byly jediné klady celého večera. To ostatní bylo všechno možné, jen nikoliv poctivé, vkusné, hodnotné a životné divadlo. Hlavně to nebyl J. K. Tyl. Přímou názorně vidíme na tomto představení zhoubný vliv režiséra na vkus a míru hereckého projevu účinkujících a hlavně na vkus diváků. Na jevišti se mluví tak, že není slova rozumět, šaržíruje se takovým primitivním způsobem (Šiveles — J. Sustek), že nevíš, jestli je herec těžce hlasově nemocen anebo zda to má být „zajímavá“ hlasová charakteristika postavy. Takhle se hrály židovské postavy u nejhorsších smír minulosti. Co říci o milostném zpěvním duetu Lidunky a Jeníka (s. Ludvíková, s. Staněk), v němž si sdělují své city tím způsobem, že Lidunka se vyvine z objetí a stoupne si na rampu, čelem k obecenstvu, odzpívá, zřejmě s velkými hlasovými potížemi, své city publiku a Jeník zatím klidně a nonchalantně posečká stranou, až bude sólo dozpíváno, což se opakuje během celé hry soustavně i u jiných postav? Zřejmě zvyky a obyčeje bývalých operet à la Tyláček a Aréna posud nevymřely. Ještě ten bílý „štych“ tam chyběl na sólo zpívané do obecenstva. Kde je logika děje, kde jsou logické mimické postupy, kde je používání nových forem práce v lidové tvořivosti, kde je vkus? Jak je možné, že režisér (s. K. Vošahlík) chodí v kostymu po jevišti, velmi „nenápadně“ povzbuzuje tu sbory k akcím, chodí si po jevišti a odchází, kdy to potřebuje, a ruší tím celé provedení? Tak primitivní podání postavy Hubínka (s. E. Vetter) je opravdu raritou, kterou už snad nikde nelze spatřit. Kozelka a Jammerweil (s. Zahradníček a Fröhlich), patrně místní dva komikové, se předháněli v šaržování svých postav, zřejmě herci ne talentovaní, těžící jen z vnějškových hereckých prostředků, oba bez hlasových fondů a možností, naprostí nezpěváci, obveselovali obecenstvo vrcholně nevkusným pojetím svých postav a patrně za perlu večera považují scénu, kdy po svém duetu, na hudbu Škroupovu, odnese jeden druhého s jeviště na zádech. Je smutno, když je ještě dnes možno spatřit v lidové tvořivosti večery takového pa-kultury. O nemožné dryáčnickém provedení písně dvou písničkářek (Šepsová a Částková) je lépe pomlčet. — Toliko sbory se v některých místech snažily o slušné provedení. U jednotlivých představitelů nebylo po vypracovaném hereckém projevu, pojetí,

milém tylovském lidovém humoru ani památky. Vnitřní tempo a rytmus scén neexistuje, stejně jako napětí a atmosféra. V některých scénách, na př. v salonu u Mastílkové herci zřejmě nevěděli, co přijde v textu dál. Závažné na celé věci je, že tento soubor je vlastně jakýmsi malým místním divadlem ve Střešovicích, Ořechovce a okolí. Stěžuje si, že obecenstvo prý nemá v okolí vkus. Domníváme se, že tímto způsobem se vkus obecenstva tohoto souboru nezvýší. V programu je sice několikrát zdůrazněno „Divadlo na Andělce“, ale že hraje soubor závodního



Záběr z *Hlubokých kořenů* v provedení souboru ZK Tisk Praha

klubu, se nedozvíš. — Dramaturgický plán, který visí u vchodu do sálu, hemží se únikovými hrami a vrcholí „Domem u tří děvčátek“.

M. Pilát, pracovník ROH

Z PRAŽSKÉHO DIVADLA LIDOVÉ TVOŘIVOSTI

O přínosu hry „Třicet stříbrných“ od H. Fasta není pochyb. Stejně tak je mimo diskusi obtížnost její inscenace v začínajícím souboru lidové tvořivosti. Nevytýkáme-li tuto opovážlivost domácímu souboru Divadla lidové tvořivosti v Praze, pak je to proto, že s tímto souborem počítáme do budoucnosti jako s vzorovým. Režii člena MOD na Kladně R. Kopec-kého je nutno poděkovat za gigantickou práci, snad více pedagogickou než režijní. (R. Kopecký pracoval se souborem zdarma.) Inscenace není dotažena, u začínajícího souboru je to téměř nedostupné. Na mnoha místech jsou jednotlivé etapy vývoje postav matné a aranžmá někdy není tím, čím by mělo být — částí formy, vyplývající z obsahu. I řeč představení byla, hlavně ve vypjatých scénách, pokažena šumlováním. Hlavní chybou režie je vedení postavy Fullera. Je to přeherasovaný Herodes, abychom použili shakespearovské terminologie. Odporné nitro postavy sved-

lo režiséra i herce k zobrazení odpor-ného vnějšku. Tím byl nepřítel de-gradován, zjednodušen, příliš křičí, příliš se prozrazuje. Konflikt hry se tím dostal do jiné polohy. Některé výkony ve hře jsou velkým příslibem. Kovaříkův Carmichael, Pospíchalové Marta, Jana M. Hynkové, Hilda L. Klikové, abychom jmenovali nej-llepší. Úspěch, kterého inscenace do-sáhla, je úspěchem pouze ve smyslu vnitřního růstu souboru. Aby další inscenace dosáhly všeobecně platné-ho tvůrčího úspěchu, je potřebí další obětavé, svědomité a trpělivé práce. V Divadle lidové tvořivosti v Praze k tomu podmínky jsou.

B. Sobotka, dopisovatel

DNY OSVĚTY V POLIČCE

Dne 8. ledna 1955 bylo provedeno v Tylově Domě osvěty zahajovací představení Dnů osvěty divadelní hrou Fr. Zákrejsse „Anežka“. „Anežka“ je tradiční poličskou záležitostí. Byla napsána k 50. výročí zahájení ochotnické činnosti v Poličce a měla premiéru 26. září 1869. Od této doby byla nastudována patnáctkrát a současně provedení je padesátým představením. Dnes hrajeme „Anežku“ v úpravě Karla Vinklera, člena a režiséra Městského divadla mladých v Brně, který hru taktně a s úctou k autorovi upravil a při tom ukázal, že hra není jen sentimentálním románkem lásky dvou lidí, jak se hrávala dříve, ale především sociálním obrazem doby. Neboť všechno Anežčino utrpení, její žensky sebeobětavý boj s lidskou špatností a její smrt nejsou dílem osudu ani náhody, nýbrž důsledkem nespravedlivého společenského řádu, který mocným dával vše, i právo rozhodovat nad životem a smrtí, kdežto vyděděným bral i lidskou důstojnost. V současném provedení byla hra doplněna funkční hudbou hudebního skladatele dr. F. Šauera, který s citem podtrhl její základní konflikty. Ke hře byla pořízena nová výprava akce, malířem Zd. Fialou podle návrhu výtvarníka KOD v Šumperku Antonína Vorla. Za podstatné pomoci instruktora K. Vinklera nastudovali hru režiséři divadelního souboru Tylova domu osvěty J. Dvořák a J. Stejskal. Hra je typickou záležitostí poličského kraje a zájem o současné provedení je nesmírný, o čemž svědčí již 13 vyprodaných představení. Mezi návštěvníky byla i soudružka, která byla na představení již v roce 1919 a od té doby nevynechala ani jediné!

Všem pracovníkům na hře patří dík za péči a lásku, kterou věnovali nastudování hry. Divadelní kroužek Tylova domu osvěty tak plní jeden bod svého poslání: zachraňuje, obnovuje a těží z krajových uměleckých hodnot. Úspěch provedení hry bude jistě novou vzpruhou další divadelní činnosti kroužku na poli rozvíjení kulturního života kraje.

K. Pokorný, dopisovatel

MILOŠ NEDBAL MEZI OCHOTNÍKY

28. prosince 1954 hostovala u nás v Chomutově činohra Národního divadla s hrou G. Zápolské „Morálka paní Dulské“ v režii Miloše Nedbala. Při té příležitosti požádali naši ochotníci, kteří nyní nacvičují hru A. Jiráska „Otec“, soudruha režiséra, jestli by mohl přijít o něco dříve a podívat se na jejich zkoušku. M. Nedbal ochotně vyhověl a opravdu mezi naše ochotníky závodního klubu Válcoven trub přišel. Zkouška toho dne byla velmi pěkná. Naši ochotníci byli nadšení a s velkou radostí přijímali všechny poznámky a rady. Soudruh Nedbal viděl chuť a elán, s kterým se u nás pracuje, a velmi rád přislíbil, že se ještě několikrát přijede do Chomutova podívat. Je to velmi pěkný čin soudruha Nedbala, který svou prací dává příklad ostatním kolegům — hercům profesionálům. Je zatím, bohužel, jeden z mála herců z povolání, který se zapojuje jako aktivní činitel do lidové tvorivosti. Uvádí tak ve skutek výsledek hronovské konference z roku 1954 — umělci z povolání na pomoc ochotnickým souborům. Doufáme, že tato pěkná a záslužná práce soudruha režiséra Miloše Nedbala najde odezvu i u dalších členů našich předních scén.

ŠTASTNOU CESTU, MAŠENKO!

V Lázních Teplicích, v městě s velkým krajským divadlem a mnohotvárným kulturním životem, po-

slední dobou nám ochotnické divadelnictví skomíralo, ačkoliv jiné soubory jsou tu velmi čilé a některé z nich mají vynikající úroveň. Dům osvěty loni na podzim sezval teplické ochotníky a pozval je pod svou střechu s pobídkou, aby se dali znovu do práce. Přihlášek bylo dost, ale málo z přihlášených projevilo skutečnou ochotu pracovat od základu novým způsobem. Nejvíce vytrvalosti a zájmu projeвили mladí. Nejdříve zkoušeli síly na aktovkách, malých formách; objevilo se najednou několik přesvědčivých talentů. Vedení souboru se ujal zkušený divadelník Antonín Boehm s akademickou malířkou Boehmovou, obklopili se i malým kruhem výtvarníků a techniků a začali zkoušet „Zvíkovského raráška“. Došli však brzy k poznání, že historická hra není vhodný úkol pro herce vesměs začínající. Ti potřebují učit se vytvářet postavu na typech současných lidí. — A poněvadž se blížil Měsíc československo-sovětského přátelství, zvolili si Afinogenovovu „Mašenku“, hru u nás neprávem zapomínanou. Vhodně obsadili role a s úspěchem řešili i výpravu jediné scény hry na jevišti chudě ještě vybaveném. A směle se přihlásili s poctivě nastudovaným představením do soutěže. Pro mladé členy souboru to byla zkouška ohněm, když se na druhou reprisu dostavila okresní porota i hosté z Prahy. Počínali si velmi statečně, důkladná, promyšlená příprava jim dala na jevišti jistotu.

Nejcennější na jejich představení je to, že z něho vyzařuje mládí a jeho

čistý, nezkalený cit. I když některé výkony trpí ještě začátečními nedostatkami, jako je neústrojné gesto, nepřesná dikce, přece jen jsme měli z představení vcelku radostný dojem. Ani zdání po nějaké šarži u 26letého s. Špačka. Snažil se vyjádřit starého profesora Okaemova především vnitřním soustředěním k vědecké houževnaté práci, z něhož se zvolna pod vlivem vnučky probírá k zájmu o okolní svět, současný život a duševně mládne. Díky jeho vkusnému, umírněnému projevu novoroční scéna s pionýry a komsomolci měla jemný humor, kouzlo. Mašenku hrály a studovaly 2 interpretky. Viděli jsme s. Zahálkovou; je povoláním učitelkou. V jejím projevu se spojuje osobní inteligence s přirozeným uměleckým nadáním pro pravdivý výraz. Bylo to krásné, moudré dítě, které bez sentimentality, s mravním vědomím se učí ovládat a řídit své city. I ostatní představitelé mladých přátel Mašeničiny jsou talentovaní. Je radost na ně pohledět, jak vážně chápou své role. Úzkostlivá svědomitost v plnění úkolů, nejistota v technice herecké jim ještě nedovolí, aby se úplně uvolnili, dali hře svěžejší, humornější náladu. Ještě pečlivěji musí studovat text po stránce výslovnosti. Prospěje jim to i v mimodivadelním životě.

Mladému souboru v Teplicích přejeme šťastnou cestu za dobrým, výchovným uměním. Nezapomeňte na Mašenku, s kterou jste tak slibně nastoupili cestu do boje za lepšího člověka!
K. Rektorisová

PROBLÉM HLAVNÍHO KONFLIKTU

AKTUALITA
K DÁLKOVÉMU ŠKOLENÍ

Při probírání odpovědí posluchačů dálkového školení režisérů na kontrolní otázky vyšlo najevo, že mnohým není jasný výklad termínu „hlavní konflikt“. Proto v Doplnku č. 1, který byl vydán Ústředním domem lid. tvorivosti k lekcím dálkového školení, jsem se pokusil ve stručnosti tento termín vyložit. Uvádím tu svůj výklad, ještě však doplněný a zpřesněný.

Konfliktem ve hře rozumíme takovou situaci, kdy přímo na jevišti na sebe prudce narazí dvě protichůdná chtění jednajících postav. Každý konflikt má tedy své příčiny a musí být jak dramatikem, tak inscenátorem připraven. Příprava konfliktu není v podstatě nic jiného než seznámení diváka s příčinami, které nakonec nutně vedou k onomu prudkému nárazu povah, záměrů, sil. Může se ovšem stát, že situace je ve hře obrácena. Nejdříve konflikt a pak teprve jeho vysvětlení, ať už náraz, či postupně. Podstata problému se tím však nijak nemění. Jako u prvního případu musí být konflikt připraven (a tím vlastně divákovi vysvětlen napřed), tak v opačném případě nutno dramatické i inscenační vysvětlení podat dodatečně.

Čím protikladnější a rozpornější jsou ony povahy, záměry či síly, tím ostřejší a hlubší konflikt vzniká. Hlavní konflikt je tedy místo, v němž dochází k nejprudšímu střetnutí nositele myšlenky díla s nejvýraznějším protikladem této postavy a jeho myšlenky. Termín „nejprudší“ však třeba vysvětlit, jinak by mohl zavést na scestí. Snadno by se totiž mohlo stát, že bychom prudkost vnější srážky zaměnili za prudkost vnitřní, názorovou či citovou. To znamená, že scéna jevištně účinnější (rvačka, souboj, insultace jedné postavy druhou, hádka atd.) může k sobě strhnout více pozornosti než scéna skutečného střetnutí nositelů oněch nejrozpornějších idejí hry. Pravda, už sama povaha věci, to jest srážka dvou nejvíce rozporných, protikladných stanovisek, idejí, záměrů a chtění postav nutně vede tyto postavy do obvyklé i na venek nejprudšího střetnutí. Jsou však dramatická díla, kde tomu tak není a kde se dokonce shledáme s tím, že hlavní konflikt není umístěn do třetí fáze dramatu — to jest krise. Ale to nás nesmí ani splést, ani zavést. Jedinou spolehlivou a pevnou pomocí v takových případech je správný ideový rozbor díla. Tak na

příklad právě v Jiráskově „Otcí“ vidíme, že hlavní konflikt je umístěn až vlastně do závěru hry (rozmluva Diviška s Janem), zatím co místem rozhodné jevištně nejučinnějším je spor a rvačka mezi Václavem a Bobšem a scéna následující — stup Diviška do stavení Kopeckých. Podobně je tomu i ve známé hře Maxima Gorkého „Vassa Železnova“, kde jevištně nejučinnějším výstupem je rozhodně scéna mezi Vassou a jejím mužem z prvního dějství („Vezmi si ten prášek!“), zatím co k hlavnímu konfliktu dochází až ve třetím aktu (dialog mezi Vassou a Rašel).

V každém dramatu je jeden jediný hlavní konflikt, jemuž ovšem vždy předchází více konfliktů vedlejších. Jejich funkce spočívá kromě vykreslení společenského prostředí a povah děje právě v oné přípravě konfliktu hlavního, to jest v důkladném seznámení diváka s podstatou rozhodujícího sporu. Vedlejší konflikty ovšem pouze nepředcházejí konflikt hlavní, ale mohou jej také následovat. — Zásadně pak platí, že konflikt je neoddělitelnou součástí dramatu. Tam, kde nedochází ke konfliktu, není dramatu.

Vlad. Semrád



TŘÍSKY

POZOR! HOVOŘÍ STARÝ OCHOTNÍK

Řekne se, ochotníku, uť se roli! A není to tak docela pravda! Dělal divadlo slušnou řádku let a něco jsem se nahrál! Roli se trochu učím vždycky, ale znal jsem celou řadu ochotníků, kteří na to kašlali. A víte, něco na tom bylo.

Takový Furažka. Hráli jsme U pokladny stál, on v tom dělal toho Buriana. Neznal ani brko, ale věděl, jak na to. Když už nevěděl, jak dál, dal si do kapsy velký špinavý kapesník, a na scéně začal ten kapesník hledat. Po kolenou lezl, pod skříněmi hledal, napovždy se ptal, jestli o něm neví, a našel kapesník v kapse, až když už chytil text. Lidi padali se židli a paní lékárníková prosila, aby Furažku už se scény odtáhli, jinak že to nevydrží.

Taky jsem hrál s Bambusovou. To byla herečka! Ani už nevím, co jsme to tenkrát hráli, ale byla v tom dvojice komických starých. Bambusová dělala tu Žanetku. Pijde Žán a povídá: „Žanetko, mám to!“ Ona si nemohla vzpomenout, jak dál, tak ze sebe vysypala: „Samosebou! Dřív než zuby!“ A byl aplaus, div nám balkon nespádl. Nelíbilo se to jen faráři, ale my jsme byli stejně už tehdy antiklerikální.

Hrouda hrál vždycky jen s přesným textem. Vždycky si knížku položil na nějaké šikovné, nenápadné místo. Jednou jsme se na něj smluvili a nepustili jsme ho ke stolu, kde měl knížku. Ten nadělal řečí! Na scéně zrovna ne, ale v šatně nám nadával dvě hodiny. — Ve „Vzbouření na vsi“ dělal soudce a volal za scénou: „Mluv, kdo to byl, kdo zabil komtura!“ Pak měl vyjít na scénu a říct to ještě jednou, ale co čert nechtěl, knížka mu spadla pod praktikábl a on si za boha nevzpomněl, co tam vlastně říká. Tak udělal báječné extempore, dal starostovi facku a šel zase hledat knížku. Než mu ji podali, dav na scéně mumlal „modrejlaibblílej-



Prosím vás, co se to tu děje?
Ale režisér si dnes švihnul Francka!

lajbl“ a starosta krásně sténal. Jo, to bylo divadlo, ale dnes?

Vážný pane ochotníku! Zaznamenal jsem váš monolog pro paměť našich potomků, kteří budou jednou stěží věřit této veteši ochotnické minulosti. — Uť se roli, vážený! Je to první podmínka herecké práce. A nesplníte-li ji, budete mít před obecnstvem stejně příjemný pocit, jako kdybyste chodil bos po neohoblované podlaze. A pozor na třísky!

VE ZKUŠEBNÍM SÁLE

Nyní nastává další stadium: aranžovací zkoušky ve zkušebním sále.

„Tadyhle jsou dveře,“ ukazuje režisér v prázdném prostoru, „a tenhle věšák jsou druhé dveře. Tahle židle je pohovka, a tahle židle je okno. Tady ten stůl je piano, a tady, co není nic, je stůl. Tak. Milostpaní přijde dveřmi vlevo a postaví se u stolu. Dobře. A teď přijde druhými dveřmi Jiří Daneš. Sakra, kde zas je pan X.“

„Zkouší na jevišti,“ oznamují dva hlasy. „Tak budu markýrovat Daneš...“ vzdychne režisér a vběhne imaginárními dveřmi. „Kláro, stalo se mi něco nečekaného. Milostpaní, jděte mně tři kroky naproti a dělejte trochu překvapenou! Kláro, stalo se mi něco nečekaného. Potom se přehraje Daneš k oknu. — Prosím vás, neseďte mi na té židli, vždyť je to okno! Tak ještě jednou, milostpaní. Vy vejdete zleva a Daneš proti vám. Kláro, stalo se mi něco nečekaného.“

„Nikoliv, otče,“ čte Klára ze své role, „neviděla jsem ho od rána.“

Režisér ztuhne: „Co to čtete?“

„První akt, druhá stránka,“ vysvětluje Klára pokojně.

„Ale tak to tam není,“ křičí režisér a vytrhne ji roli. „Kdepak to máte? Nikoliv, otče... To přece... Ale milostpaní, vy jste si přinesla jiný kus!“

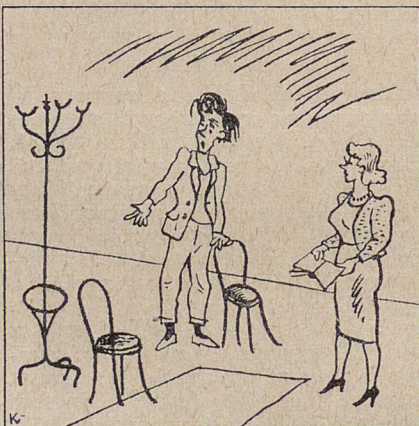
„Mně to včera poslali,“ povídá milostivá klidně. „Tak si vezměte zatím inspicientovu knihu a dávejte pozor. Já přijdu zprava —“

„Kláro, stalo se mi něco nečekaného,“ spustí milostpaní.

„Ale to není vaše,“ zoufá si režisér. „Přece vy jste Klára, a ne já!“

„Já myslela, že to je monolog,“ namítá milostpaní.

„Není. Já přijdu a řeknu: Kláro, stalo se mi něco nečekaného. Tak po-



zor! Kláro, stalo se mi něco nečekaného.“ „Jaké budu mít vlasy?“ táže se milostpaní.

„Žádné! Tak ještě jednou: Kláro, stalo se mi něco nečekaného.“

„Do-se-li pviholile,“ slabikuje Klára. „Cože?“ „Já na to nevidím,“ hlásí Klára.

„Ježiši Kriste,“ úpí režisér. „Máte tam: Co se ti přihodilo? Čtete to pořádně!“

Klára bere za svědky celý soubor, že to v oklepku vypadá jako „do se li pviholile“. Když je fakt dostatečně prokázán, vítí se režisér po páté

imaginárními dveřmi, horečně sípaje: „Kláro, stalo se mi něco nečekaného.“

Přítomný autor s ustrnutím shledává v této větě všechnu topornost a nesmyslnost světa. Nikdy, snad nikdy už se tento chaos nerozplete; nikdy se svět nevzpamatuje z faktu, že se stalo něco nečekaného; nikdy se nedojde dále...

„Vejde Katuše,“ hlásí režisér.

„Mhm,“ ozve se z pozadí, kde Katuše zatím současně pohlcuje párek, tančí paso doble a žvaní. Bum! dvě židle letí na zem, Katuše stojí vprostřed sálu a drží si koleno. „Katuše vešla,“ povídá. „Ježiš, to jsem si dala!“

„Musíte vejít zleva, slečno,“ vrací ji režisér. „Když nemůžu,“ běduje Katuše. „Já jsem si rozbila nohu.“

„Tak pozor,“ křičí režisér, „vstupuje Gustav Včelák!“

Gustav Včelák se dívá na hodinky. „Musím teď jít zkoušet na jeviště,“ povídá mrazivě. „Čekal jsem tu zbytečně celou hodinu. Máúcta.“

Autor má pocit, že tím snad je vinen on. Zatím se ukáže, že za nepřítomnosti Jiřího Daneše a Gustava Včeláka není možno aranžovat ani jediný dialog krom začátku třetího aktu:

Služka: „Pan Včelák, milostpaní.“

Klára: „Ať vejde!“

Tuto scénu opakuje režisér sedmkrát, načež mu nezbyvá než aranžovací zkoušku rozpustit. Autor se vrací domů v smrtelném děsu, že takhle se jeho kus nenastuduje ani za sedm let.

(Z knihy K. Čapka „Jak se co dělá“)

ČTENÁŘSKÁ SOUTĚŽ OCHOTNICKÉHO DIVADLA

ZDARMA

NA XXV. JIRÁSKŮV HRONOV

V 1. čísle našeho nového časopisu Ochotnické divadlo jsme vyhlásili velkou čtenářskou soutěž, pro jejíž výherce je připraveno mnoho hodnotných cen, zvláště pak bezplatný pobyt na Jiráskově Hronovu v srpnu tohoto roku (včetně dopravy, stravování i vstupenek na všechna představení). Již v 1. č. našli naši čtenáři soutěžní kupon a první dvě soutěžní otázky. Pokud jste snad 1. číslo nedostali do rukou, můžete si je ještě opatřit objednávkou v nejbližší Poštovní novinové službě. Odpovědi na první

čtyři soutěžní otázky přijímá naše redakce v prodlouženém termínu až do 25. března t. r. V tomto čísle najdete další dvě otázky a soutěžní kupon č. 2. Soutěžící zašlou odpovědi na otázky 3 a 4 včetně kuponu na adresu: *Ochotnické divadlo, Praha 12, Stalinova 3* — v obálce s poznámkou „Soutěž“ a nezapomenou přiložit soutěžní kupon. Lze samozřejmě soutěžit i v případě, že by se nepodařilo na př. na jednu otázku najít odpověď. Přejeme všem soutěžícím hodně zdaru!

Redakce

3. SOUTĚŽNÍ OTÁZKA

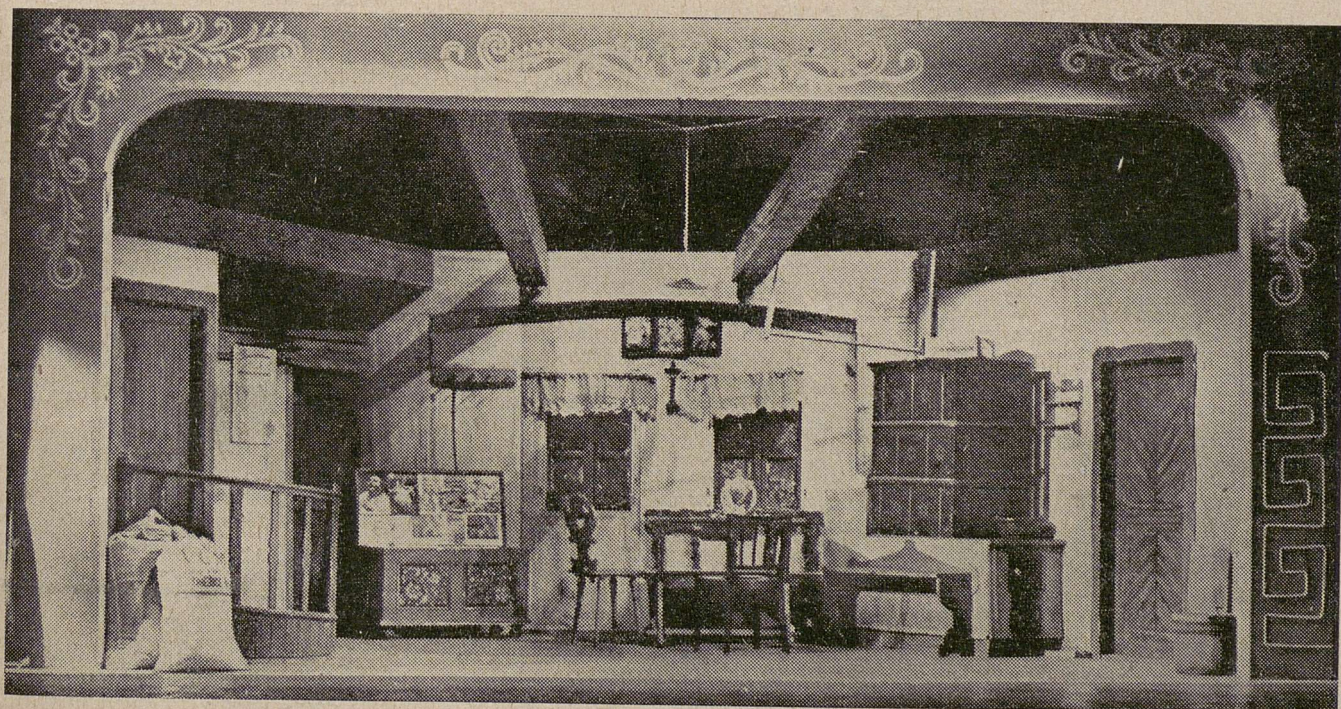
Z které hry je vzat následující úryvek?

Hle, jirčička, host léta, na chrámech
jenž hnízdívá, svým bytem útulným
nám dosvědčuje, jaký rajský dech
tu vábně vane; římsy tu ni vlysu
ni pilíře ni koutku, by ten pták

tam lůžko neměl visuté a plodnou
svou kolébku. Kde jejich hnízda zřím
a mlád'ata, tam voní vzduch.

4. SOUTĚŽNÍ OTÁZKA

Kolik a jakých chyb vidíte na připojené scéně
posledního obrazu hry bratří Mrštíků Ma-
ryša?





řeči! Každému divadelníku, jemuž je drahá naše mateřština, poskočí srdce radostí nad novým dílem dr. Klementiny Rektorisové „Řeč na jevišti“. Neboť je to vlastně vůbec první česká práce toho druhu.

Autorka, známá strážkyně ušlechtilosti a čistoty jevištní mluvy, podává tu v pěti velkých oddílech základní myšlenky o otázkách jazyka a jazykovědy vůbec, objasňuje rozhodující přínos marxismu a zvláště J. V. Stalina k vyřešení těchto problémů, zamýšlí se nad funkcí jazyka v umělecké literatuře. Po těchto úvodních, pro hlavní úkol knihy však bezpodmínečně nutných uzávěrech, přechází autorka k otázkám jazyka divadelní hry a řeči na jevišti, aby se v závěru

knihy alespoň v hrubých obrysech zmínila o technických základech kultury jevištní řeči.

Pravda, našim ochotníkům by bylo nejvíce třeba právě toho posledního: to jest dát do jejich rukou praktický návod, jak se naučit ušlechtilému mluvnímu projevu. Ale málo platné, bez vědomí toho, čím vlastně jazyk je, jaká je jeho společenská funkce jakými zákony se řídí, bylo by málo užitečné a prospěšné, ba přímo chybné jaksí jen mechanicky se učit správné výslovnosti atd. Konec konců, dr. Rektorisová už pracuje na takovém praktickém kursu. (Je otiskován v našem časopise.) Spojen se studiem „Řeči na jevišti“ může poskytnout každému divadelnímu pracovníku dostatečné předpoklady k tomu, aby se naučil dobře vládnout tou velikou a působivou silou divadelního umění, již jest jevištní řeč. „Řeč na jevišti“, ač psána srozumitelně, není ovšem zábavnou četbou. Je to dílo, nad kterým nutno přemýšlet. Stojí však za tu námahu. Dá čtenáři mnoho nejen pro divadelní tvorbu, nýbrž i pro život. — Prodejní cena knihy je Kčs 12. V. S.



Mistr Alois Jirásek s hrnovskou ochotnicí Marií Fuchsovou (1906)

VDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY
v nakladatelství Orbis, národní podnik,
Praha 12

Řídí redakční kruh

Vedoucí redaktor Jiří Beneš

Redaktoři: J. Beneš, S. Dolanská

Grafická úprava: F. Skořepa

Technický redaktor: V. Suchánková

Redakce: Praha 12, Stalinova 3

telefon 226145—49

Vychází v polovině každého měsíce

Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs

Účet u SBCs 137-3007

Tiskne Orbis,

tiskarské závody, n. p., závod č. 1,

Praha 12, Stalinova 46

Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS),
objednávky přijímá každý poštovní úřad
i doručovatel

A 09615

POPIS MASKY

Text k snímku na poslední straně obálky

Hra:

František Götz, „Soupeři“

Role:

inspicient Křtín

Doba:

druhá polovina XIX. století

Charakteristika:

stará divadelní rekvizita a hromosvod bouří ředitele a režiséra Národního divadla Josefa Jiřího Kolára, asi 48 r.

Popis masky:

vlasý prošedivělé, krátce ostříhané, jako neupravený jezek, obočí v barvě vlasu, řídké líčení tváře — starší, normální základní barva č. 110

Detaily masky:

oči — starší, přesto výrazné, líčeny rezavohnědou č. 74 a převíslá světlá místa č. 8 nebo č. 78

nos — normálního tvaru, pouze tělka

rtý — bezvýrazné, nepatrně přelíčeny slabým odstínem č. 59

tváře — pobledlé, plastika tváře vyzdvížena světlem a stínem č. 8 — č. 78 a rezavohnědou č. 74

vrásky — veškeré stíny a jen základní vrásky využity, prokresleny č. 74 — pomocí štětce 4mm — vrásky sledují světla, která napomáhají jejich pravdivé plastice. Světla však v žádném případě nesmí zůstat ve stavu, jak byla nanesena štětcem, nýbrž je nutné je vytrátit. — Ostatní plochy — prohlubně a výstupky jsou prokresleny světlem a stínem plošně a rovněž musí umocnit plastiku tváře

ruce — přizpůsobeny tekutým líčidlem v barvě základního líčidla

OBSAH

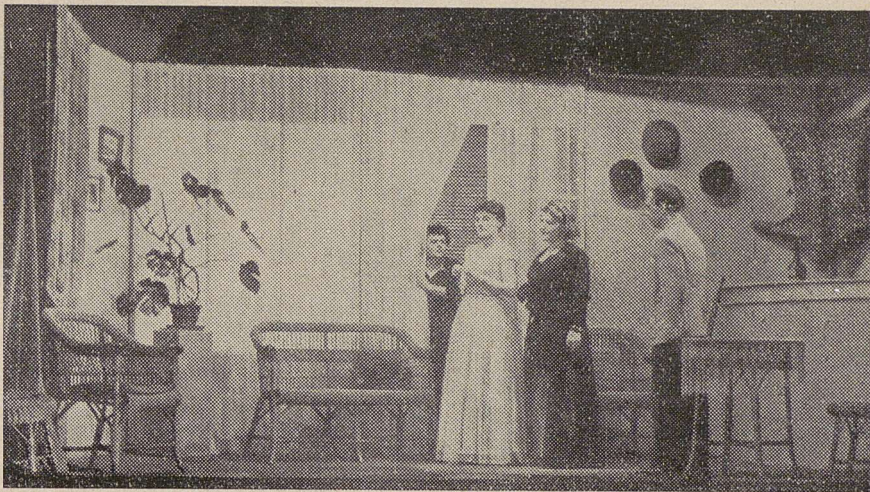
J. Beneš: Nezklamati	25
V. Dvořák: Pomáháme založit soubor na vesnici	26
P. Veselý: Hrsta zkušeností z práce na vesnici	27
O. Bárta: Za nový rozvoj hnutí v Mladé Boleslavi	28
Rozhovor s národním umělcem Zdeňkem Štěpánkem	30
Herečka lásky k životu	32
V. Semrád: Čest památce Franka Tetauera	33
Slovo má Josef Pasovský	34
Slovo má Jaroslav Rybák	35
J. Kropáček: Kapitoly z dějin kostymu (2. lekce)	36
K. Rektorisová: Základy jevištní díky (2. lekce)	38
S. Dolanská: Vojtěcha Cacha Paní Kalařová	40
L. Vaňková: Dramaturgický přínos výboru Molièrových her	41
V. Bartoš: Hráli jsme Palárka	42
V. Kuchařová: Co nehrát	43
Kritikou k mistrovství	44
Aktualita k dálkovému školení režisérů	45
Třísky	46
Čtenářská soutěž — 2. část	47
Knihy pro nás	48

Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině ledna 1955.
Výšlo dne 23. února 1955.

Z DIVADELNÍCH DÍLEN OCHOTNICKÉ SCÉNY

Učíme se dívat na scénu

Ukázka inscenace hry, provedené souborem na malém jevišti. Hra se odehrává v bungalovu anglického plantážníka v Malajsii. Výtvarník, mající k dispozici jen skromné prostředky, zhostil se svého úkolu celkem úspěšně, protože vytvořil scénu, umožňující režiséru rozvinout všechny potřebné akce, scénu vcelku skromnou, nenápadnou a vkusnou. Nepodařilo se mu vytvořit přesvědčivě anglický koloniální příbytek v tropickém pásmu. Takto navržená scéna může představovat stejně příbytek obchodního cestujícího na okraji Paříže, jako příbytek úředníka v Teheránu nebo majitele továrny na šle ve Švýcarsku, který si kdysi vyšel na lov tygrů. Scéna je potvrzením zásady raději méně, ale vkusně.



Scéna ze hry Mony Brandové „Malajská romance“, provedené v lednu 1955 souborem Malostranské besedy. Výtvarník Antonín Novotný

VÝTVARNÍK A VÝBĚR HRY

Při výběru hry spolurozhoduje, stačí-li herecké schopnosti souboru na její provedení, je-li hru možno obsadit vzhledem k početnosti souboru a má-li soubor možnosti hru provést i technicky. Nevybíráme pro repertoár souboru hry s velkým počtem osob, máme-li jeviště malých rozměrů a nevybíráme hry náročné scénicky, jsou-li naše technické možnosti skromné. Nevybíráme hry s mnoha obrazy, předepisujícími složitá nebo obtížně proveditelná místa děje. Posuďme pečlivě, jak je vybaveno naše jeviště, jaké jsou zásoby dekorací, materiálů, jaké je technické zařízení, a také jaké jsou pracovní možnosti pro přípravu scény. Nepřeceňujeme tyto možnosti a uvědomujeme si stále, že dosáhneme mnohem radostnějších výsledků, provedeme-li dokonale hru jednoduchou, scénicky prostou, než pustíme-li se do dobrodružné nebo neodpovědné inscenace hry s velkými davovými výstupy v mnoha složitých obrazech a — s pochybným výsledkem.

Je samozřejmé, že lze inscenovat náročné hry. Ale čím větší je rozdíl mezi požadavky hry a podmínkami k jejímu provedení, tím více je třeba zkušeností, vtipu a tvůrčího úsilí režiséra i výtvarníka k překonání překážek a tím pečlivější a citlivější musí být jejich spolupráce.

Je-li už výtvarník postaven před takový úkol, je třeba, aby se především vyrovnal uspokojivě s malými rozměry jeviště. V mnoha hrách, zejména starších, jsou autorem často předepisovány scény velmi obšírné, s podrobným popisem detailů. Při přípravě hry můžeme tyto požadavky přezkoušet a provést jen ta dekorativní zařízení, která režisér ke svému provedení hry nezbytně potřebuje. U velkých interiérů a u exteriérů omezíme

se raději na provedení charakteristického detailu — části myšleného prostoru, než abychom se dostali do rozporu s lidským měřítkem scény. Nelze uskutečnit předpis hry „v pozadí scény hrad Trosky“ tím způsobem, aby tato úctyhodná památka středověkého stavitelství dosahovala herci, pracně se proplétajícímu mezi kulisami, do výše brady. Rovněž nelze napomáhati „prostorností“ královské síně tak účinnou divadelní perspektivou, která by nutila staříčského krále, aby vycházel ze své komnaty dveřmi v pozadí v hlubokém předklonu. Uvědomme si, že na jevišti je základním činitelem herec a celé ztvárnění má být takové, aby se neporušovala pravdivost ve vzájemném poměru věcí a člověka. Proto scéna musí být účelná, musí sloužit především provedení hry, nesmí být samoúčelná a musí být přesvědčivá.

Samoúčelná scéna vzniká tehdy, předběhne-li výtvarník, překypující tvůrčím elánem, režiséra, odpoutá se od něho, nespolutracuje s ním, zahledí se zálibně do vlastního díla. Pln horlivé snahy překvapit, překvapí při generálce nejen režiséra a herce, ale o premiéře i diváky, kteří se zájmem sledují bloudění hrajících v prostředí jim naprosto novém a neznámém. Stejně samoúčelnou je scéna, která strhává pozornost diváka k sobě, odvádí ho od výkonu herce a která, často svým světelným účinkem, přebíjí hercův vzhled, kostým, pohyb a mimiku. Takto řešená scéna se dostává do rozporu se zásadou vytvořit herci dokonale prostředí pro jeho výkon a pak jen v nejnutnější míře dokreslit prostředí tak, aby děj byl divákovi srozumitelný. A tím se dostáváme k nezávažnějšímu požadavku na výtvarníka, aby iím provedená scéna byla přesvědčivá. Tak jako divák

musí věřit herečce, že „nehraje“ pláčící Maryšu, ale že to je skutečně beznadějně nešťastná venkovská dívka, tak musí také věřit prostředí, které výtvarník vytvořil. A jeho schopnosti jsou tím větší, čím jednoduššími prostředky toho dosáhne.

I když často scéna nemůže a někdy i nemusí říkat divákovi *kdy* a *kde* se děj odehrává, pak nikdy nesmí být v rozporu s časem a místem děje. Režisér i výtvarník musí se při inscenaci historických a dobových her pečlivě připravit, doplnit své vědomosti, stejně jako u her odehrávajících se v cizích prostředích. Nejen blízké a vzdálené cizí kraje, ale i jednotlivé části naší vlasti mají své charakteristické znaky jak krajinné, tak i ve stavbách, nábytku, krojích a ve všem, co dohromady tvoří obraz určitého území v dané době. Nechce-li výtvarník, aby jeho práce byla povrchní, musí se připravit na každou inscenaci a tato příprava musí být tím pečlivější, čím více je mu vytvářené prostředí neznámé, mimořádné a vzdálené.

A opět se vrátíme k staré dobré zásadě, že často *méně* je *více* a budeme raději skromnější tam, kde si nejsme jisti, že výrazové znaky, formy a věci nejsou v rozporu s časovým a zeměpisným umístěním děje.

A závěrem na adresu těch souborů, které si stýskají na malá jeviště. Není jeviště tak malé, aby se na něm nedaly provádět půvabné inscenace. Platí tady jen zásada, že čím je jeviště menší, tím více je třeba vynalézavosti, vtipu a původnosti, a v tom tkívá právě síla ochotnických divadelníků, že dovedou hrát na malých jevištích a že dovedou dělat na těchto jevištích dobré divadlo.

Ing. arch. V. Mráz,
člen redakčního kruhu



PRAKTICKÝ KURS LÍČENÍ
RUDOLFA KURELA

*Hra: František Götze, Soupeři. Postava: Inspicient Křtín.
Soubor: ZK, Tisk, Praha. Herec: E. Němeček. Masky:
R. Kurel. Snímek: K. Minc. Popis masky je na poslední
straně časopisu.*