O CHOTNICKÉ DIVADLO

MILOSLAV STEHLÍK: SELSKÁ LÁSKA
SOUBOR VŽKG NA XXVI. JIRÁSKOVĚ HRONOVU

11

ROČNÍK II.-PRAHA 1956

NÁŠ AUTOR *František Pavlíček*

JUST: Jestli bych si byl takhle před sedmi lety uměl představit, že nebudu mít na cigaretu ... Pan redaktor ... Talentovaný lyrik ... (j i z l i v ě) Vyakčněný element.

KOCIÁN: Básník. Proto jsem se chtěl s tebou spřátelit. Já jsem měl od malička hroznou úctu ke kumštýřům ... A najednou potkám básníka v lágru ... Ty, Viléme, proč už nepíšeš?

JUST: Tady má člověk jiné myšlenky ... O čem taky? (v ý s m ě š n ě)

Vše, co jsme, vyrostlo
z bolestné závrati ...

To je dávno, co jsem psal takové verše ... Nevěděl jsem, co je bída. Tady takové věci nejsou v módě ...

KOCIÁN: Ale ty — sám pro sebe ...

JUST: Nesmysl ... Jakápak poesie, když tě žerou vši? A sám pro sebe? (v y b u c h n e) Proč mě nechávají hnít v Göttinu? Copak jsem nějaký Ambrož nebo Kašpar? Nikoho jsem nezabil, fabriku jsem nezapálil ... Inteligent, jasný politický případ, protikomunistický element ... Mám v hlavě více než leckterý ministr v naší londýnské vládě! Proč mě neposadí k psacímu stolu? To bylo slibů! Každá delegace! A jsem tu dodnes ... Nabrali všelijaké pitomce — (m á v n e r u k o u).

KOCIÁN (a n i h o n e p o s l o u c h á): Ty, já myslím, že když chce člověk psát, musí být aspoň trochu šťastný; žít uprostřed toho, čemu věří ...

Vše, co jsme, vyrostlo
z bolestné závrati ...

Mně se někdy zdá, že ničemu nevěříš. Už ani nemluvíš o budoucnosti ...

JUST: Dej mi najíst a zakouřit a vybásním ti křišťálový zámek! Království za cigaretu!

(Z I. dějství „Chtěl bych se vrátit")

Až do dne 11. února 1956 bylo jméno František Pavlíček celkem neznámé divadelnímu světu a jeho početné divácké obci. Od tohoto data, kterým je označena premiéra dramatu „Chtěl bych se vrátit" v Realistickém divadle, rázem se začlenilo do abecedy našich nejvýznačnějších dramatiků. Už thema, které si vybral — život utečenců v západoněmeckém lágru, dramatický děj a velké charakterní typy, kontrast mravní bídy emigrantů a světlého obrazu vlasti, na kterou nemohou zapomenout, vyznačuje dramatikovu tvůrčí smělost. Obdivuhodný je krásný jazyk a hloubka lyrického podtextu hry, který podkresluje ostře viděné dramatické situace. Autorův vývoj tu prodělal velký skok — od pohádek pro děti k otřesnému dramatu. Průprava pro dramatika značně neobvyklá a navíc ji František Pavlíček za pouhou průpravu nepovažuje. Pohádky zůstávají jeho velkou láskou. (Bohužel, v tom je dnes vzácnou výjimkou mezi spisovateli. Po Čapkovi a Mahenovi nemáme pohádkáře.)

Pro děti začal psát jako dramaturg rozhlasu. V roce 1952 vznikla pohádka „Tři volavčí péra" na korejské motivy, 1954 „Princezna a 7 bohatýrů", volná adaptace Puškina a Erbena. Na výzvu Divadla Jiřího Wolkra měl psát „Tři zlaté vlasy děda Vševěda" a „Bajaju". Z „Bajaji" vznikla celovečerní pohádková veršovaná hra, značně náročná vysokou uměleckou hodnotou i technicky. „Tři zlaté vlasy děda Vševěda" ještě čekají na dokončení. Chce z této pohádky vytvořit slovanskou Odysseu o putování Plaváčka v sevřené formě pěti dějství s prologem a z jejích postav vytvořit velké charaktery. Poslední dokončenou pohádkou pro liberecké divadlo je Andersenův Slavík — v próze. Pro Státní nakladatelství dětské knihy připravuje v próze čtyři pohádky: „Tři volavčí péra", „Pohádka o hadí kůži", „Tanečnice" („Cesta za úsměvem") a pohádku o vojákovi, který zběhl ze stráže. Všechny tyto pohádky s rozličnými, pestrými themata mají společný motiv: hovoří k dětem o potřebě lásky a obětí, o skutečném lidském štěstí.

Na pohádkách pracoval nejen s rozhlasem a mládežnickými divadly, ale i s loutkáři, zejména s laureátem státní ceny Janem Malíkem. Práce pro loutkové divadlo je značně odlišná, autor dává loutkáři spíše jen jakési libreto, které si loutkář vlastní fantasií s použitím mnoha technických divů loutkového divadla sám dotváří. Pro herecké divadlo píše pohádku jako celovečerní hru, pokud možno v sevřené formě a s jasně utvářenými charaktery.

K dramatu „Chtěl bych se vrátit" nedalo podnět vyhlášení amnestie. Původní námět vznikl už v roce 1949. Tehdy se František Pavlíček na abiturientském večírku marně shánět po dlouholetém kamarádovi. Řekli mu, že utekl za hranice, někdo ho viděl v Západním Německu měst ulice; pak přišla zpráva, že byl ubit ve rvačce. — Z hlubokého zážitku chtěl původně vytvořit rozhlasovou montáž, ale nakonec představa dorostla do pevného dramatického tvaru. První verse vznikla na podzim roku 1953 v širší, mnohaobrazové podobě, s třikrát větším množstvím postav. Soustředěním dramatického děje i jeho nositelů došel k versi poslední, hrané Realistickým divadlem. „Chtěl bych se vrátit" je II. částí trilogie o člověku, který ztratil vlast, o zahraniční i vnitřní emigraci. První hrou trilogie — zatím ještě jen v námětu — je „Přístav Zane", příběh víc ze snu než ze skutečnosti; II. „Trosečníci" — hráno pod titulem „Chtěl bych se vrátit" a III. „Černá vlajka" — symbol pirátství. Děj této, už dokončované hry, úzce navazuje na četné motivy „Trosečníků". Just přichází ke Kociánově matce a vydává se za Kociánova přítele. Matka v něm vidí náhradu za ztraceného syna. Žila, opuštěna synem, ztratila svůj vztah k vlasti a obracela se k Bohu. V plnění přikázání viděla jediný smysl svého života. Když poznává v Justovi nepřítele, zabíjí ho. Ví už, kdy je člověk oprávněn soudit člověka i proti božímu přikázání, kdy se stává i soudcem svého vysněného Boha. Znovu nachází vlast.

Po dokončení trilogie chce psát tragickou satiru „99 spravedlivých", paradox biblického podobenství, školu nepřátelství, o lidech, kteří zbavují náš život poesie.

Třiatřicetiletý autor, rodák z Holešova, má už dnes za sebou velkou činnost. Pracuje nyní jako dramaturg státního filmu, předtím v dramaturgii televise a rozhlasu; je novým tajemníkem dramatické sekce Svazu čs. spisovatelů.

S velkou znalostí hovoří o problémech našeho divadelnictví. Za škodlivý rys považuje jakousi uniformitu divadel. Všechna divadla vzala na sebe jednu tvář, nemají vlastní výraz. Rozdíl je jen v hereckých a režijních kádrech. Divadlo ztratilo své „rouhače" — experimentátory. V budoucnosti je třeba rozbít toto opatrnictví ve výrazových prostředcích. V ochotnickém divadle vidí právě tuto vzácnou možnost experimentů.

PO ZÁJEZDU MOSKEVSKÝCH

NĚKOLIK POUČENÍ Z NÁVŠTĚVY MOSKEVSKÉHO UMĚLECKÉHO DIVADLA

ADOLF SCHERL

Moskevští přijeli k nám tentokrát ve chvíli, kdy celé naše divadelnictví prodělává složitý proces: hledáme, kde jsme si vykládali realismus příliš úzce, kde jsme jménem Stanislavského vyháněli z divadla neprávem jednou satirickou nadsázku, jindy viditelnou režijní práci či zkratkovitý způsob vyjádření, specifickou jevištní obraznost, vyhraněně veseloherní či tragedijní herecký styl.

Zvykli jsme si na základě dobrých zkušeností očekávat, že návštěvy sovětských divadelních umělců přispějí něčím nejen k obohacení našeho rozhledu, ale přímo k diskusi o našich vlastních problémech. U mnohých, kteří jako většina z nás Moskevské umělecké divadlo neznali jinak, než z literatury, nejvýš z filmového přepisu, vznikaly však obavy: je divadlo Stanislavského dnes tím divadlem, jehož zkušenost by nám pomohla řešit právě tyto otázky? Zdá se, jako by vedení MCHATu bylo chtělo tyto obavy vyvrátit co nejpřesvědčivěji: uspořádalo výběr představení tak, že dává k této diskusi opravdu podnětnou látku.

Že tradici MCHATu nelze v žádném případě spojovat s představami o t. zv. „šedivém" realismu, ukázali nám Moskevští hned na začátku dvěma představeními, plnými nejčistší divadelní komediálnosti a satirického zveličení. Byl to i pro nás, kteří jsme znali z četby práci Stanislavského na satirických scénách Ostrovského „Horoucího srdce" a Gogolových „Mrtvých duší", překvapující zážitek, být ohromen tím ohňostrojem smělých režijních nápadů.

V „Horoucím srdci" střídá jedna komediální misanscéna druhou. Herci se tu doslova válejí jeden přes druhého: Silan tu chyceného Vasju nedrží jen „za límec" jak přikazuje text, ale pěkně rozkročmo si na něj sedne a vede s ním další rozhovor v této posici. Za chvíli se totéž opakuje, když se Matrena natáhne přes Gavrilu, utíkajícího sem zpod pánovy „trestající ruky". Stanislavskij si dokonce dovolil nepatrně pozměnit Parašin text, aby Matrena mohla s celou svou vahou spočívat na ubohém Gavrilovi déle. Také pojetí některých postav je jedinečné ve svém komismu. Chlynov A. N. Gribova pohybuje se po jevišti se sebejistou elegancí, tu a tam ovšem porušenou větší už dávkou šampaňského; není zdaleka tak ošklivý, jak známe podle fotografií Chlynova Moskvinova, naopak, má trochu bravurního půvabu, s nímž provádí okamžitě všechny své nápady a umíněnosti — na jejichž uskutečnění mu jinak nezáleží nic víc a nic míň než na tom, aby na okamžik zahnal svou nudu. Tohoto Chlynova vidíte pak v pátém dějství, jak se nezastaví ani před surovým zesměšněním Vasji před jeho milou. M. M. Janšin, který nyní hraje kdysi Tarchanovova Gradobojeva, dává mu zcela směšnou, zdánlivě nevinnou masku s prasečíma očkama, prasečí fysiognomií a kňouravým hláskem. Nedejte se však oklamat tou zdánlivou neškodností: pobírá a utiskuje stejně krutě a svévolně jako jiní. Když se tu teď dostane ve čtvrtém dějství beznadějně přepitý Gradobojev do sváru Chlynovovi, který se do něj snaží vlít ještě jednu skleničku, tekou při tom divákovi slzy smíchu.

To je ovšem jen jedna, satirická linie Ostrovského komedie. Ve scénách, kdy se tato linie zkříží s lyrikou „horoucího srdce", máte možnost tušit velikost Stanislavského režijní koncepce: ten kontrast mohl být otřásající, kdyby... ale o tom později.

„Mrtvé duše" jsou představení, v němž je toto umění satirické nadsázky dovedeno do nedostižné dokonalosti. Není to jen skvělá „galerie typů". I z neúplného předvedení poznáváte naprostou celistvost, uzavřenost tohoto představení a jeho obdivuhodnou stylovou jednotu, přesně odpovídající hlasitému gogolovskému smíchu. Navždycky si zapamatujete Bělokurovova Čičikova, Kedrovova Manilova, Gribovova Sobakěviče, Livanovova Nozdreva, Petkerova Pljuškina, Zujevové Korobočku. Každá postava obsahuje v sobě víc, než je možné vypsat na mnoha stránkách knihy.

Jestliže se tedy u nás v posledním roce několikrát dostala na přetřes otázka satirického herectví (naposled letos na Hronově), je možno říci, že zájezd MCHATu dal na ni správnou odpověď. Sebebláznivěji rozpoutaná komediálnost, nejgigantičtější nadsázka nemusí vůbec znamenat opuštění realismu. Na zkoušce „Mrtvých duší" prý Stanislavskij jednou vyprávěl: „Viděl jsem jednoho skvělého herce, který si ve vaudevillu svlékl na jevišti kalhoty a natloukl jimi své tchyni. Bylo to velkolepé a nikoho to neurazilo, poněvadž herec přesvědčil diváka logikou svého chování, že mu nic jiného nezbývá, než právě jen to."

Jak známo, přestudoval Stanislavskij kdysi toto zcela již hotové představení po Sachnovském, který je pojal v duchu módní tehdy „grotesky". Stanislavskij zprvu všechny herce vedl k nalezení logické linie jednání. Jakmile však je k tomu dovedl, počal je provokovat k ještě směllejší nadsázce. Když měl Petker zahrát okamžik Pljuškinovy radosti z výhodného obchodu, napovídal mu Stanislavskij: „Teď přehrávejte, přehrávejte obličejem, kolik jen chcete! Teď už jste si k tomu získal právo. Krabaťte jej, jak jen můžete, vyplázněte jazyk... víc... víc... Teď se nebojte... Ano, tak!"

Zdá se mi, že je odtud možné vyvodit poučení ještě obecnější: není žádné realistické herectví vůbec, je jen

realistické herectví ve hře určitého žánru a určitého stylu. A musí být vždy podle něho zaostřeno. To předpokládá ovšem cílevědomou režijní práci, opřenou o bohatý fond tvůrčí fantasie, která se dovede vždy znovu napájet ze života, ale dovede se také přeladit do tóniny textu, který má na jevišti realisovat.

V SSSR dostala se v poslední době na přetřes otázka, nakolik bylo správné, jestliže se pojímalo herectví „prožívání" a herectví „představování" jako dva samostatné a navzájem se vylučující způsoby herecké práce. V 8. čísle časopisu Těater ukazuje zajímavě R. Simonov, že takové pojímání, které ostatně odporuje skutečným názorům Stanislavského, vedlo v divadelní praxi často k nevýraznému, šedivému herectví, neschopnému tlumočit obsah vnitřních prožitků herce divákovi (vzpomeňme, kolikrát jsme na loňském i letošním Hronově byli svědky nevýrazného představení, jehož herci se nám pak zapřísahali, že „prožívali"!). Je sympatické, že sama praxe MCHATu uchovala v tomto ohledu podstatu Stanislavského názorů daleko správněji než jeho theoretičtí vykladači.

Mistrovství prožívání tím ovšem nijak neztrácí na významu. O tom nás přesvědčila nádherná inscenace Čechovových „Tří sester", dílo Němiroviče Dančenka, nastudované v sezóně 1939/40.

V naší kritice se, myslím, nezcela správně, mluvilo o nějakém zásadně novém pojetí Čechova v této inscenaci, o jeho novém, „optimistickém" režijním výkladu (J. Kopecký, P. Grym a j.). Domnívám se, že tu o žádné převratně nové pojetí nešlo. Pro mchatovské pojetí Čechova bylo přece odedávna typické chápání jeho hrdinů ne jako lidí nalomených, stonajících steskem, žijících jakýmsi zvláštním polohlasitým životem, ale jako normálních zdravých lidí s nezdolnou chutí žít. „Chtějí žít a nikoli živořit", uvědomil si přece Stanislavskij již při práci na první inscenaci Čechovových „Tří sester". Takové pojetí už samo nutně burcuje diváka nezodpovědněnou otázkou, proč tedy tito krásní, dobří, obětaví lidé ve své touze ztroskotávají. V ostatním šlo tu, domnívám se, jen o očištění některých nezdravých prvků čechovovské tradice: představení se s neobyčejnou cudností vyhýbá sentimentalitě (srovnejme si třeba, jak opojně poeticky znějí na Národním útržky Čajkovského melodie, jíž se dorozumívá Máša s Veršininem, zatím co zde zazní nakonec pouhé prosaické „ra ta ta tam") a mnohem ostřeji jsou vyhroceny jeho konflikty (jak netlumeně vyzní tu třeba pokus o domácí zábavu — i skutečné masky sem nahlédnou — a oč tvrději pak zasáhne Natašin zákaz!). Touto cestou dorůstá pak představení do výšin básně o krásných, citově bohatých lidech, kteří žijí nezničitelnou touhou po lepším životě, beznadějnou u nich, kteří nevědí, jak ho dosáhnout, ale blízkou nám, dnešním divákům.

Síla tohoto představení je v tom, jak pravdivě všechny jeho postavy prožívají své drama. Je to umění, které je třeba vidět zblízka, nenechat si uniknout ani nejmenší mimický detail, ani jedno zvlhnutí oka, ani jedno zachvění svalů v obličeji. Žádá si diváka vnímavého a citlivého, tomu však řekne tolik a tak zajímavou řečí, že je brzy zcela uchvácen nejsilnějším dojetím. Vrcholná scéna závěru byla asi jedním z našich nejsilnějších divadelních zážitků vůbec. Zcela podmaněni prožíváme bolest těch tří skvělých bytostí i jejich nádhernou touhu, pracovat pro budoucnost, a cítíme nepřemožitelný stesk nad lidmi, u nichž tolik krásných a zdravých lidských vlastností zůstávalo dříve nesplaceno pocitem životního štěstí...

Za ty okamžiky děkujeme K. N. Jelanské (Olga), A. I. Stěpanovové (Irina) a A. K. Tarasovové (Máša), jejich hlubokému ,mistrovskému prožitku, který s nimi ostatně sdílí celý soubor. Obdivuhodně zní v těchto postavách i nota čechovovské poesie. Představitelky, hrající tyto role již sedmnáctou sezónu, nemohou přirozeně spoléhat na bezprostřední smyslové působení půvabu mládí, jež průběhem hry vadne a odchází. Ale ta nejhlubší čechovovská poesie prostých obětavých lidí s překrásným srdcem, ta vás tu zaujme natolik, že na to chvílemi zapomínáte. Z ostatních jmenujme alespoň A. N. Gribova, který dovedl ve svém Čebutykinovi obdivuhodně ukázat úděsný rub příběhu tří sester — drama člověka, kterého tyto životní poměry vnitřně zpustoší, jemuž vezmou i pocit užitečnosti a nutnosti vlastního života.

Tradice MCHATu je nesporně jednou z nejcennějších tradicí světového divadla vůbec. Má proto svůj velký význam fakt, že značná část aktivity souboru je zaměřena na její uchovávání. V repertoáru souboru jsou představení, uchovávaná takto již i několik desítek let. Přesto však se nemůžeme ubránit dojmu, že někdy soubor ve svém pietním poměru k tradici zachází příliš daleko.

Mluvili jsme na příklad o „Horoucím srdci". Stanislavskij si byl sám vědom, že lyrické thema hry se souboru nepodařilo vyjádřit stejně přesvědčivě jako satirické scény. A dodnes, přestože představení bylo již přeobsazeno, uchovává se, jak jsme se přesvědčili, pietně — i tento nedostatek. T. I. Lennikovová dovede dát Paraše rozhodnost a neústupnost a ušlechtilost a ještě mnoho kladných rysů, ale právě ne — horoucí srdce. Také ve scénách, kdy Paraša podléhá okamžité slabosti, působí poněkud nevěrohodně.

Po druhé vás podobná myšlenka napadne na představení ukázek z Anny Kareninové. Pravda, nebylo prozíravé dát A. K. Tarasovové za úkol zahrát nesmírně obtížnou roli ve zkratce, která jí nedovoluje osud této postavy souvisle prožít. Ale jen tím nelze vysvětlit ten nepříjemný dojem, že na mnohých místech jsme sledovali už jen virtuosní předvedení výkonu dávno bezpečně naučeného, ba někdy i příliš vnějškově theatrálního v gestu, dojem, že tohle je už jen herectví představování. Při tom nemůžeš neobdivovat psychologicky dopodrobna rozpracovanou linii role, jíž neschází než právě více živého okamžitého citu, živého kontaktu s partnerem, nepřetržité živé reakce. Vnucuje se ti otázka: neprojevilo se tu také nebezpečí onoho uchovávání představení hraných po léta ve stejném obsazení a ve stejné podobě?

Máte ten pocit něčeho jenom uchovávaného také při pohledu na většinu scénických návrhů, zejména exteriérových, kde starobylá dekorační technika často ruší zamýšlený poetický účinek, máte jej při sledování nevynalézavé a někdy i necitlivé práce osvětlovače. A totéž platí i o zvukové kulise, která alespoň zde v Praze často zarazila svou neobratnou přibližností. Po této stránce bylo nakonec silnější představení Mrtvých duší, hrané tu bez dekorací, jen v závěsech, při čemž sporá rekvisita a několik kusů nábytku vytvářely spolu s jedinečnými výkony herců dokonalou ilusi prostředí.

Zdá se mi, že další vývoj MCHATu odvisí přímo od revise tohoto pasivního poměru souboru k přejaté tradici, zaujala mě proto velmi nejmladší nám předvedená inscenace MCHATu, nová redakce Pogodinova „Kremelského orloje". Jednak proto, že vlastně jen zde se dostala plně a úspěšně k slovu mladá generace souboru. M. B. Anastasjeva (Maša Zabělinová) a N. P. Alexejev (Rybakov) ukázali nám v mladém páru kus života lidí po Říjnu, jaký převrat znamenala revoluce v celém jejich životě, před jaké citové problémy a krise je postavily nové životní poměry, a všechno to s opravdovostí, vskutku hodnou velkých tradicí divadla Stanislavského.

Toto představení přineslo také výtečnou Smirnovovu postavu Lenina, zdařilý pokus ukázat postavu státníka ne jako neomylného vůdce, ale jako člověka, jako jedinečnou lidskou povahu, blízkou nám a zcela pochopitelnou, jen s nevšedním zanícením pro myšlenku, které zasvětil svůj život. Zabělin B. N. Livanova je mu ostatně skvělým protihráčem.

Myslím, že tato inscenace ukazuje, že Moskevské umělecké divadlo neztratilo cit pro požadavky současného života. Nezdá se mi totiž, že by problém dnešní situace MCHATu tkvěl jen v tom, že toto divadlo bylo zevně postaveno do umělecky nevýhodné situace vzoru, hodného ve všem k následování, že jeho ideové a umělecké tradice byly kritikou a jinak proměňovány v nedotknutelná dogmata. Byl tu, zdá se, i ne bezvýznamný moment vnitřního ochabnutí snah o další cestu. Je to ještě dnes vidět na repertoáru, v němž nejvýznamnější místo zaujímají přece jen inscenace mnoho let staré, je to vidět na generačním problému v souboru. Těší nás proto poznatek, že divadlo, které je jedním z nejcennějších statků světové kultury tohoto století, které seskupuje jedinečné herecké talenty, které již mnohokrát tak plodně zapůsobilo na naše umělce a tak pevně vrostlo do našich srdcí, vykračuje nyní opět vpřed.

LEONID LEONOV – DRAMATIK

JAROSLAV VOSTRÝ

První hra Leonida Leonova se hrála v roce 1927 ve Vachtangovově divadle. Leonov byl už v té době uznávaným prozaikem, autorem jednoho z nejpozoruhodnějších děl sovětské prózy dvacátých let, románu „Jezevci", který byl velmi brzy vydán také v českém překladu. Tehdy (v letech 1925—27) se na moskevských divadelních návěštích objevila jména několika sovětských prozaiků. Tak vznikla na příklad ve spolupráci s Vachtangovovým studiem roku 1925 na základě stejnojmenné prózy „Viriněja" L. Sejfullinové a v roce 1927 ve spolupráci s Moskevským uměleckým divadlem „Obrněný vlak 14—69" Vs. Ivanova, v Divadle MGSPS se v roce 1926 hrál Gladkovův „Cement" a v roce 1927 Furmanovova a Polivanovova „Vzpoura" atd. A tak se Vachtangovovo studio, mezi tím přejmenované už na Státní divadlo Jevg. Vachtangova, obrátilo po Sejfullinové „Viriněji" také k „Jezevcům" Leonida Leonova, aby i v jejich jevištní podobě, zamýšlené jako lidová tragedie, ukázalo těžký proces pronikání revoluce do staré, temné ruské vesnice.

První Leonovovo vystoupení na poli dramatické literatury bylo úspěšné. „Jezevci" se podle Lunačarského stali ozdobou mladé porevoluční dramatiky. Po „Jezevcích" pak brzy následovaly další Leonovovy hry: „Untilovsk" a „Provinční historie" s obrazy lidí, které revoluce odvrhla, poněvadž s ní nenašli společnou cestu. „Untilovsk" v roce 1928 byl první hrou Leonida Leonova, inscenovanou v Moskevském uměleckém divadle. Už v těchto prvních třech Leonovových dramatech se objevily některé svérázné rysy autorova dramatického rukopisu, které jsou příznačné i pro jeho další dramatickou tvorbu: hluboká psychologičnost a snaha o umělecké zevšeobecnění až k symbolu, výrazná až temná atmosféra a ostrá kresba postav až do grotesky, neobyčejně obrazný, bohatý až těžký jazyk.

Tato léta přinášejí ovšem především významná románová Leonovova díla: V roce 1927 byl otištěn „Kasař". V letech 1928—29 byla psána „Soť", otištěná pak v roce 1930 (je u nás známa pod titulem „Dravá řeka"). V roce 1931 byl započat „Skutarevskij" (v jednom českém překladu nazvaný také „Inteligent"), který byl zakončen a vydán v roce 1932.

Dramatická podoba *„Skutarevského"* byla další Leonovovou prací pro divadlo. Její uvedení v Malém divadle roku 1934 se důstojně zařadilo do řady úspěšných inscenací současných her (jako byla „Ljubov Jarová" nebo hry Romašovovy) v tomto divadle.

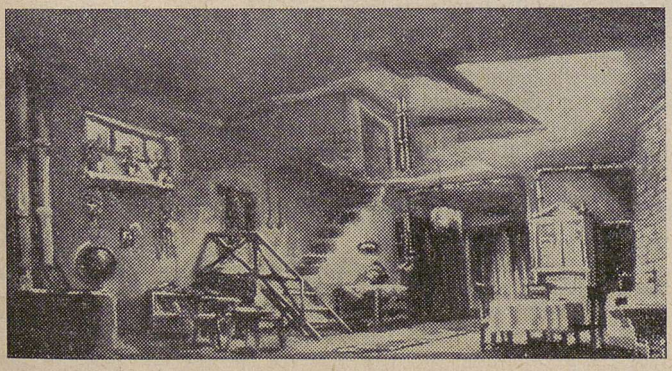
Mračná atmosféra Skutarevského domácnosti, přecpané vetešnickým haraburdím starožitných falsifikátů, i temná postava bratra učencovy ubohé a zlé, hloupé a snobsky výstřední manželky, groteskně fantastické přízraky Arsenijových hostí i celý Arsenijův tragicky bídný, nepodařený osud, světlý obraz Ženi i tím tíživěji pociťované stáří Skutarevského — to všechno je součástí převážně temného prostředí hry, v němž se inteligentovi Skutarevskému cesta k revoluci v ničem neulehčuje. Ale o to je výsledný obraz osudu intelektuála uprostřed revolučních procesů (a thema revoluce spojuje „Skutarevského" s dřívějšími Leonovovými dramaty) nakonec optimističtější a světlejší. Neboť revoluce je v lidech konfrontována s obludností předsudků a staletých návyků právě tak, jako je ve hře ve scéně večírku u Arsenije komunista Čerimov konfrontován s přízraky nynějších Arsenijových přátel. A velikost jejího boje spočívá právě v tom, že je vybojováván proti nim. Pro Skutarevského je revoluce největší pokus o to, aby lidé čestně žili. V jedné replice mluví o světě, který se zdvíhá se země, po níž se plazil po čtyřech, aby vykročil po dvou, jak se sluší člověku. To je myšlenka pro Leonovovo dramatické dílo velmi příznačná: thema revoluce a jejího vítězného postupu, to je pro něho především thema ethické — thema zápasu o lidskou důstojnost a čistotu.

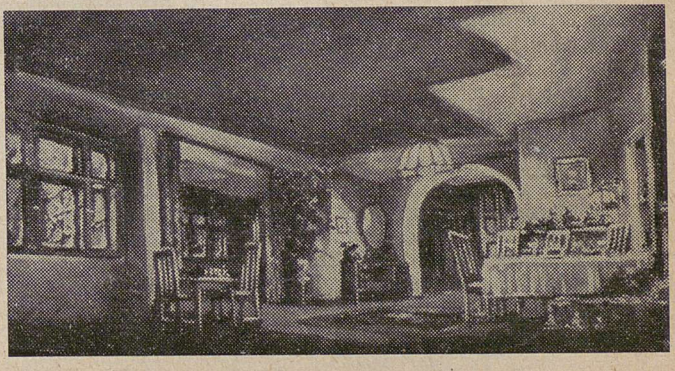
Tento zápas, probíhající i ve „Skutarevském", kde se vynikající učenec zbavuje všeho, co jej v jeho okolí i v něm samém spoutává s předrevoluční minulostí, tvoří v něm (právě tak jako později ve „Vlkovi" a ve „Vpádu" nebo v poválečném „Zlatém kočáru") onu revoluční perspektivu, která prosvětluje často velmi chmurnou atmosféru těchto her. Je v té perspektivě vidění budoucnosti, jak ji spatřili živou hrdinové „Cesty na oceán", dalšího velkého románového díla Leonovova po „Skutarevském", napsaného v letech 1933—35: „Zdálo se nám, že se zlepšilo i samo lidské plemeno. Tito lidé se drželi více zpříma a jistěji, buď proto, že každý cítil vedle sebe svého souseda a ničeho se nebál, nebo proto, že se v čistém vzduchu budoucnosti nepřenášely bacily lži. Stále jsem čekal, že se budou chlubit dokonalostí své společenské soustavy, a nebyl bych odsuzoval jejich oprávněnou hrdost, ale oni to prostě nepozorovali. Bylo tu dosaženo přirozeného stavu člověka — být svoboden, radovat se z práce svých rukou a myšlenek, nebýt nikým vykořisťován. Ale přesto, že všechno měli ve svých rukou — chléb, práci i sám osud, bylo tam dosti lidí s ustaranými obličeji. Pochopili jsme, že i oni mají smutek, že i oni znají tragedie, jenže důstojnější vzneseného názvu člověka."[1]

Jestliže do vydání „Cesty na oceán" bylo těžiště Leonovova díla v románové tvorbě (jeho dramata měla do té doby svůj původ v autorově próze), pak v následujících letech Leonov vystupuje především jako dramatik. V období 1936—39 vznikají „Polovčanské sady" a u nás bohužel velmi málo známé drama „Vlk". Premiéra *„Polovčanských sadů"* se konala 6. května 1939 v Moskevském uměleckém divadle, kde je inscenoval V. G. Sachnovskij za uměleckého vedení Vl. I. Němiroviče-Dančenka.

V atmosféře blížící se války, která prostupuje celou hru v neobyčejně vynalézavých a sugestivních detailech, ukázal tu Leonov na morálních vlastnostech svých hrdinů nejen dílo revoluce, za jejíhož postupu tito hrdinové vyrostli, ale i podstatu její nepřemožitelnosti v nastávajícím

[1] Leonid Leonov, „Cesta na oceán", Praha 1953, str. 415.





Návrh scén pro II. a IV. dějství Leonovovy hry Zlatý kočár. Inscenace Divadla J. K. Tyla v Plzni, výtvarník V. Heller

zápase. Dramatický rukopis autora „Polovčanských sadů" (jak si při tom názvu nevzpomenout na „Višňový sad"), dosud připomínající především Dostojevského a Gogola, je lyričností zámlk a básnickou jemností v kresbě citových hnutí blízký v této hře i dramatickému rukopisu Čechovovu. Ale v tom názvu není vyjádřena jen určitá blízkost některých uměleckých postupů (a takové srovnání je u autora tak svérázného vždycky velmi problematické), ale především kontrast životních skutečností, zachycených v obou hrách. Mluvil o tom Vl. I. Němirovič-Dančenko na zkouškách: „V hrách Čechovových je stesk po lepším životě. A u Leonova... život *přišel*, velmi silný a jasný..."[2]

Němiroviče-Dančenka zaujala v „Polovčanských sadech" poetičnost Leonovova dramatického stylu, ušlechtilost dramatikových myšlenek, fantasie, jež se neplazí po zemi, ale míří výš, nad všednost každodenních fakt, niterná prostota dramatického zobrazení života. Němirovič-Dančenko byl přesvědčen, že inscenací Leonovovy hry může Umělecké divadlo dosáhnout nového rozšíření svých inscenačních možností, že se tu rýsuje cesta, na níž by se spojily jevištní postupy MCHATu s novými úkoly sovětské dramatiky.[3] I když se „Polovčanské sady" neudržely zvlášť dlouho v repertoáru divadla, měla Leonovova hra velký význam v tvůrčím životopise Vl. I. Němiroviče-Dančenka i Uměleckého divadla. Není jistě náhodou, že i dnes je to Leonovova hra „Zlatý kočár", k níž se vedle jiných pokusů Umělecké divadlo obrací, aby jeho umění znovu intensivněji promluvilo k dnešku.

V přibližně stejném časovém údobí jako „Polovčanské sady" vznikla další Leonovova hra *„Vlk"*, která byla inscenována v Malém divadle. V knize V. A. Kovaleva „Romány Leonida Leonova" jsem si přečetl, že hra „Vlk" je věnována odhalení třídně nepřátelských elementů a že kladné postavy jsou v ní vykresleny slaběji, bez výrazného uměleckého zaostření, výraznosti a určitosti v kresbě charakterů.[4] Autor monografie si všímá leonovovské dramatiky jenom okrajově, jeho soudy o jednotlivých hrách jsou rozsahem velmi omezeny a proto nutně velmi kusé, ale v tomto případě je to přímo chybná charakteristika. Historie prozrazení Luky Sandukova, to není názorné poučení o zásadách ostražitosti a bdělosti — a nikdo není v praxi sovětské dramatiky vzdálenější podobnému chápání úkolů uměleckého díla nežli Leonov. Historie Sandukovova odhalení, to je historie lidského napřímení Jeleny, jež trpí svým ponižujícím postavením v Roščinově rodině a jež ve svém snoubenci Lukovi Sandukovovi zbavuje nejen sebe, ale celou Roščinovu domácnost špíny, přenášející se s lidí, nepřátelských nové společnosti. Jelena na počátku hry je ušlápnutý tvor, který se bojí Lukova návratu. Roščina rozčiluje, že místo práce, jíž by byla schopna, dělá vlastně službu v jeho rodině, ale oba se skrývají se svou láskou před Xenií i před ostatními lidmi jako zloději. A očišťuje-li na konci hry Jelena Roščinův dům od kontrarevolučního ztroskotance, pomáhá i představiteli revoluce Roščinovi, aby se zbavil morální zbabělosti, nedůstojné člověka.

Tak je ten i pro „Vlka" příznačný zápas o lidskou důstojnost a čistotu vlastně obhajobou ethických principů revoluce. A tento rys, který je pro Leonova charakteristický, činí jeho drama zvlášť dnes v nejlepším smyslu slova aktuálním. Svérázné spojení heroiky a grotesky, fantastičnosti a humoru, lyriky a satiry v leonovovsky výrazné i temné a na některých místech až přízračné atmosféře s postavami nevšední a nejednoduché psychologie tvoří obraz té „nedokončené novostavby, která ještě nemá střechu, kam ještě prší a krov se černá nad hlavou, je vidět hrubé kladení cihel na neomítnutých zdech a žhář se často plíží kolem základů."[5] A jako to není obraz bez perspektivy a bez hrdosti na to, co už bylo postaveno, není toto drama cenné jenom jako pravdivý obraz života, z něhož vzniklo, ale hlavně proto, že obsahuje „ony důležité vitaminy duševního života, který vybojovali v dnešním světě lidé, ozbrojení nejpokrokovějšími ideami."[6]

Po episodě s „Vánicí" z roku 1939 píše Leonov roku 1940—41 komedii *„Obyčejný člověk"*.

Jestliže ve „Skutarevském" vítal hlavní hrdina novou společnost proto, že v ní lidé budou čestně žít, živíce se svou vlastní prací, obhajuje tento ideál prostého, pracovitého života, žitého nejen pro sebe, ale i pro společnost, v „Obyčejném člověku" Svěkolkin právě tak, jako plukovník Berjozkin v později napsaném „Zlatém kočáru". Leonov, jehož fantasii přitahovaly často právě výjimečné charaktery postav s jmény, zdůrazňujícími jejich neobvyklost a prozrazujícími inspiraci dokonce až biblickou (Makavejev a jeho synové v „Polovčanských sadech"), nazval svou novou hru polemicky „Obyčejný člověk" a učinil nositelem filosofie prostého, obyčejného života, jenž jediný je věčný, člověka s praobyčejným jménem Svěkolkin.

Dramatik, jehož neobyčejnou schopnost psychologické analysy přitahovala kresba temných postav lidí, skrývajících se ve stínu, a jenž svou výjimečnou fantasii uplatňoval nejčastěji v kresbě temné atmosféry, napsal lyrickou komedii, v níž satirickou postavu tety Konstancie vytáhl na světlo prostředí, plného humoru a poesie, v jehož vykreslení se ovšem ani tady nevyhýbal symbolu a grotesce.

Umělec, který do mračné atmosféry Skutarevského domácnosti přivedl světlou postavu Ženi, který v „Polovčanských sadech" vykreslil postavu Máši s jemným čechovovským lyrismem a který ve „Vlkovi" ukázal kouzlo a čestnost sovětského mládí ve statečné, smělé, nehezké a milující Nastě, ukázal všechnu čistotu a poesii světlých lidských duší, jak je vychoval už nový, socialistický svět, v kouzelném obraze Anušky, jež si vybírá svou budoucí dráhu v životě. Tato postava ze hry, napsané v předvečer války, jako by později našla své pokračování v postavě Ljonušky ze stejnojmenné Leonovovy lidové tragedie, i když vyrůstá z odlišného prostředí. Neboť právě tady, v podmínkách strašné válečné zkoušky, byla prověřována síla a čistota všech těch mladých Leonovových hrdinek, mezi něž patří i Polja Vichrovová z posledního autorova velkého románového díla „Ruský les", i Marka ze „Zlatého kočáru", která právě tak, jako už dříve v „Obyčejném člověku" Anuška, je postavena před rozhodnutí, jakou cestu si zvolí v životě. A tak je v době války „Ljonuška" i přibližně o rok dříve napsané drama „Vpád" logickou součástí autorovy dramatiky, neboť jsou obrazem prověrky toho, oč zápasily postavy před válkou psaných Leonovových her: morální síly revoluce.

V letech Velké vlastenecké války vystupoval Leonov jako autor vášnivých i pathetických publicistických statí, uveřejňovaných v Pravdě a v Izvěstijích, jako prozaik (příběh „Dobytí Velikošumsku" z roku 1944), ale především opět jako dramatik: V prosinci 1941 až v březnu 1942 vznikl „Vpád". Od srpna 1942 do února 1943 byla napsána „Ljonuška". *„Vpád"* uvedlo za války moskevské Malé divadlo a Divadlo Mossovětu. Stal se hrou, kterou spolu s Kornejčukovou „Frontou" a Simonovovými „Ruskými lidmi" uvedla tehdy většina sovětských divadel. Někdy se říká, že velké události, mají-li dát podnět ke vzniku skutečně velkých uměleckých děl, musejí být nahlíženy z časového odstupu, který jim dá teprve uzrát v myšlenkově vyrovnaný a zejména formálně vytříbený umělecký tvar. „Vpád" tuto představu dokonale vyvrací. Hra vznikala bezprostředně v době, kdy sovětská armáda uskutečňovala své první velké vítězství v bojích u Moskvy. A Leonov v ní uplatnil celé své mistrovství složité psychologie a výrazné dramatické atmosféry. Postava Fjodora Talanova, který přichází z vězení a zbaven důvěry i svých nejbližších uskutečňuje svůj velký hrdinský čin, to je nesporně jedna z největších postav, jaké sovětská dramatika vůbec má. Musíš si tu vzpomenout na všechny ty předcházející Leonovovy hrdiny, v nichž se uskutečňovaly složité psychologické převraty, kteří zápasili s myšlenkovou i morální tmou a buď podléhali jako Arsenij ve „Skutarevském" nebo vítězili jako Jelena v dramatu „Vlk".

A právě tak je to s postavou Fajunina, u níž vzpomínáš

---

[2] Vl. I. Nemirovič-Dančenko, „Teatral'noje nasledije, 1. Stat'ji, reči, besedy, pis'ma". Moskva 1952, str. 314.

[3] Srov. tamtéž, str. 315.

[4] V. A. Kovalev, „Romany Leonida Leonova", Moskva — Leningrad 1954, str. 393.

[5] Leonid Leonov, „Cesta na oceán", Praha 1953, str. 414.

[6] Leonid Leonov, „Talent i trud". Oktjabr' 3, 1956, str. 167, český překlad v Praze — Moskvě 7, 1956, str. 57.

na všechny ty temné i groteskní přízraky ztroskotaného starého světa, jakými jsou Štruf ze „Skutarevského" nebo starý Sandukov z „Vlka", abychom zůstali u těchto dvou u nás málo známých Leonovových her.

A lékař Talanov a Olga a Kolesnikov — v těchto postavách jsou všichni ti čestní stavitelé socialistické novostavby, jak je Leonov ukazoval ve svých hrách, všichni ti Čerimovové i Otšelnikovové i Makavejevové, kteří se postavili, aby uhájili svou vlast a s ní i výsledky svého zápasu proti temnotě a přízrakům minulosti. Ty temné a groteskní zrůdy se sem přišly ukázat (jak si tu zase nevzpomenout na večírek u Arsenije Skutarevského) k hostině u Fajunina, ale právě tak, jako Čerimov a Skutarevskij, i Kolesnikov a Talanovové nad nimi zvítězí, i když tentokrát je podporuje všechno temné, co ze sebe může vydat starý svět. Leonovovo dramatické dílo je podivuhodně logický a myšlenkově důsledný celek a ve „Vpádu" se projevily všechny jeho vynikající vlastnosti.

Leonov je dramatický básník neobyčejně složitých, velmi svérázných, často podivných a temných, ale vždycky nesmírně zajímavých lidských povah a osudů. Své hrdiny ukazuje zpravidla v okamžiku těžkých životních zkoušek, v nichž se rozhoduje o jejich dalším životě a v nichž se musí ukázat jejich pravé lidské vlastnosti: Skutarevskij v okamžiku, kdy dělá poslední krok k sblížení s revolucí, ztrácí syna, který se spojil s kontrarevoluční bandou kolem Petrygina (bratra Skutarevského manželky), aby nakonec skončil svůj nepodařený život sebevraždou. Do domu nemocného Makavejeva v „Polovčanských sadech" přichází po letech někdejší Makavejevův druh a kdysi milenec Makavejevovy ženy Pyljajev, aby se ukázal jako jeden z těch zrádců ze zbabělosti, proti jejichž zahraničním pánům bránil sovětskou vlast Makavejevův nejmilejší syn Vaska: toho Makavejev nejvíc čekal a ten jediný ze všech jeho synů k nemocnému otci nepřišel, protože v tomto boji položil život. Lékař Talanov je další z leonovovských otců, kteří ztrácejí své syny v nejtěžším okamžiku svého života. A jestliže pro Skutarevského i Makavejeva to byla těžká rána osudu, se kterou se oba musili vyrovnat, pak Talanov se sám stává tím osudovým rozhodčím: on má potvrdit, je-li Fjodor doopravdy tím partyzánským vůdcem, za něhož se vydává na smrt. A Talanov to právě tak, jako Fjodorova matka, potvrdí. Podrobuje-li se tu však otec Talanov nejstrašnější zkoušce svého života, pak Fjodorův čin je rozhodující prověrkou celého lidského charakteru. Fjodorovo hrdinství, to není prosté hrdinství pevného a statečného, uvědomělého socialistického člověka — to je heroický čin trestance, kterému nikdo nevěří, a právě proto je to tak strašně silný důkaz morální síly člověka. Leonovovské thema zápasu o lidskou důstojnost a čistotu bylo neobyčejně silně vyjádřeno právě v tomto válečném dramatu.

Po lidové tragedii „Ljonuška", jejíž místo v Leonovově dramatice jsem se v tomto stručném přehledu snažil charakterisovat aspoň v souvislosti s Anuškou z „Obyčejného člověka", je zatím poslední Leonovovou hrou *„Zlatý kočár"*, jehož první verse byla uveřejněna v roce 1946. (V nové podobě se objevil v roce 1955 a naši čtenáři se s ním mohou seznámit v časopisu Praha—Moskva.)

Je to hra o tom, co je skutečné lidské štěstí, o dvou různých cestách, které k němu vedou: cestě zlatým kočárem a cestě životních zkoušek a těžkých zápasů, která jediná je však ta pravá. Osudy všech postav hry poznamenala válka: jedny učinila silnějšími, v jiných odhalila jejich sobectví a lidskou nicotnost. Leonov zase svým hrdinům nic neulehčuje: plukovník Berjozkin ztratil ve válce všechny své blízké, Timoša, který se chtěl stát hvězdářem, ztratil zrak. Ale přes temné prostředí městečka se všemi ještě nevyléčenými ranami těsně po válce je filosofické drama „Zlatý kočár" hra hluboce optimistická, neboť v ní vítězí lidská mravní síla a čistota. A tak je také přirozeným pokračováním dosavadní Leonovovy dramatiky.

„Zlatý kočár" už byl uveden Divadlem J. K. Tyla v Plzni a připravuje ho řada divadel, kromě jiných i pražské Národní. Mělo by se to stát pro naše profesionální i ochotnické divadelníky příležitostí, aby se podívali lépe i na ostatní Leonovova dramata. Vždyť se u nás skoro ne-

Leonovův Zlatý kočár v provedení plzeňského divadla: Marka — L. Vendlová, Timoša — V. Špidla. Snímky V. Caltová

hrála (trochu častěji byl uváděn jedině „Obyčejný člověk").

Je tu ovšem jedna veliká potíž: všechna nejsou dokonce ani přeložena — kromě prvních tří ani tak vynikající dílo jako „Vlk"! „Skutarevskij" existuje v dramatické podobě v češtině jen ve stařičkém, špatném, dnes už zcela nepoužitelném překladu, ale ani to, co už bylo přeloženo po válce, není často plnohodnotným obrazem kvalit originálu.

Leonid Leonov je obtížný autor — pro překlad i pro inscenaci. Je to filosofická a psychologická hloubka jeho her, která z nich činí nesnadný, ale vděčný úkol pro inscenátory, a je to ohromné výrazové bohatství jazyka, které z nich dělá oříšek pro překladatele. Překládalo se a hrálo u nás ze sovětské dramatiky mnoho her úplně zbytečně. Průměrné i podprůměrné činoherní zboží nadělalo mnoho škody a některé soubory se začaly vyhýbat sovětské dramatice. Ale sovětská dramatika je bohatá a má některé vynikající autory. Leonid Leonov patří mezi ty nejpřednější a neizajímavější. Jeho her by se měli ujmout nejlepší překladatelé a nejprůbojnější soubory: české divadlo by získalo velkého pomocníka v zápase o filosoficky hlubší a umělecky výraznější obraz *současného* člověka, člověka uprostřed revolučních procesů. A právě to přece nejvíc potřebuje, aby se nestalo dočista archaickou záležitostí.

*

Z her Leonida Leonova u nás vyšly:
knižně:

Jabloňové sady (překlad V. Růžičky, Umění lidu 1949)
Vpád (přeložil Jiří Taufer, nakladatelství Svoboda 1947)

v textech Čs. divadelního a literárního jednatelství:
Obyčejný člověk (přeložil Čeněk Schier)
Vpád (J. Taufer) a Jabloňové sady (V. Růžička); k vydání se připravuje Zlatý kočár, jehož text byl zatím otištěn v 8. čísle letošního ročníku časopisu Praha—Moskva.

VĚČNĚ MLADÁ HISTORIE

V mnoha hereckých i vojenských vzpomínkách jsme četli, jak významnou úlohu hrálo sovětské umění — a divadelní především — ve Velké vlastenecké válce. Řada cenných uměleckých děl vznikla z účasti sovětských umělců na vlasteneckém boji země; stranou nezůstávali ani dramatikové. Je už u nás známa Kornejčukova Fronta, jež tehdy řekla velmi otevřené slovo k otázce velení sovětských armád, poznali jsme romány i dramata Simonova i jiných autorů. A nebyla to vždy jen díla, čerpající z událostí vlastenecké války, tragedie hrdinů, kladoucích život při obraně vlasti, které rozněcovaly vlastenectví sovětských občanů. Těsně před válkou a na začátku války byly napsány veršované komedie Gusjevovy (především Syn Rybakova), na frontách se hrály scény z klasických veseloher a vaudevillů. Ba přímo v dobách nejtěžších — kdy sovětští rudoarmějci s bezpříkladnou obětavostí zadržovali fašistické hordy na okrajích Stalingradu — vznikla jedna z nejpůvabnějších sovětských komedií — Gladkovova *Věčně mladá historie* (v originále Davnym — davno). Pro posilu bojujícím současníkům z roku 1942 napsal sovětský dramatik příběh o statečnosti ruských lidí z roku 1812, o bojích, kdy stejně jako v současnosti povstal národ, aby ve spravedlivém boji vyhnal nepřítele.

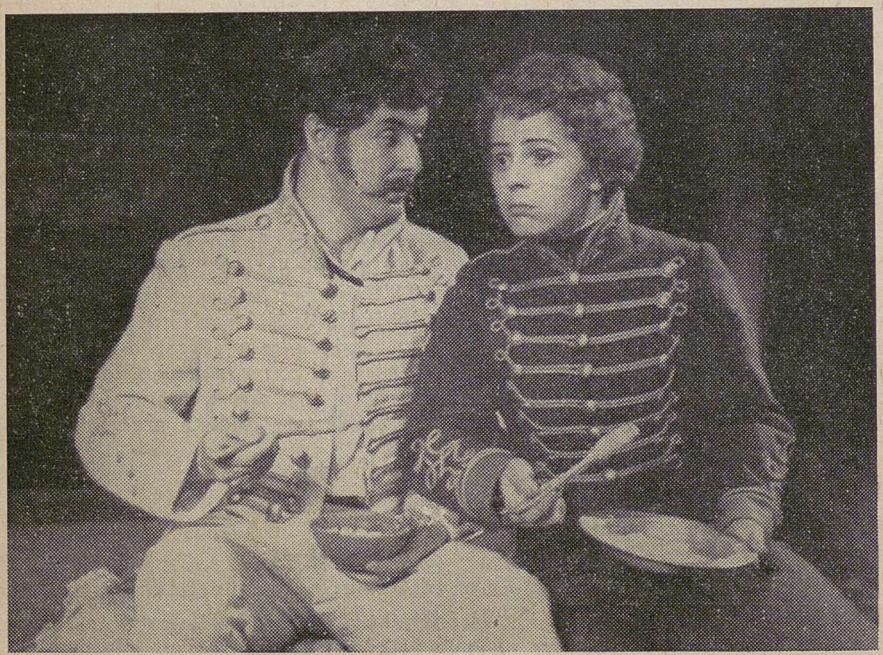
To však není na této hře, kterou u nás v přebásnění Pavla Kohouta uvedlo ÚDČA, to nejpozoruhodnější. Je mnoho historických her, které příkladem minulosti posilují zápasy současné. Mnohého však pravděpodobně překvapí žánr, který si Gladkov pro svou hru z válek proti Napoleonovi zvolil. Z vážných válečných událostí vytěžil autor totiž nadlehčený útvar líbezné veršované komedie, v níž se šťastně snoubí postupy tradičního vaudevillu s prostředky heroické komedie typu Rostandova Cyrana. Ano, všech těch neomylně účinných prostředků, kterými se vyznačuje vaudeville, využívá Gladkov s vkusem a mírou ve své hře. Připomeňme si jen zápletku hry, která je věrohodná jen v logice vaudevillu; ony záměny a převleky, skutečnost, že ani poručík Rževskij, ani kdo jiný nepozná ve sličném husarském kornetovi Šuru — schovanku majora Azarova, která v den svých sedmnáctých narozenin a předpokládaného zasnoubení se Rževským opouští domov a odchází bránit vlast. Vzpomeňme všech těch ztřeštěně veselých situací v partyzánském táboře, kde Rževskij vyzývá dívku-korneta na souboj kvůli francouzské zpěvačce Louise Germont, Šuřina setkání s Kutuzovem a zase všech těch dobrodružství, kdy se Šura — v uniformě francouzského důstojníka vloudí do rodného domu, obsazeného Francouzi, octne se v nebezpečí smrti a přece jen v posledním okamžiku vyvázne, aby se konečně dala poznat Rževskému, jenž ji už dávno miluje. Partyzánské a milostné písně, dobové popěvky, to vše pochopitelně v tomto účinném a vděčném žánru nemůže chybět.

Vaudevillové prvky ovšem jen nadlehčují základní ladění hry, jež je nesporně hrdinské. Právem Gladkov svou hru nazval „hrdinskou komedií". Pravdivě v ní vystihuje ono legendární hrdinství, s nímž příslušníci ruského národa bili ve vlastenecké válce 1812 vetřelce. Připomeňme si, jak tato válka přestala být záhy záležitostí jen armády, jak se postupně stala záležitostí celého národa. Obyvatelstvo chytalo vyzvědače a špiony, odcházelo z měst i vesnic do lesů a vedlo partyzánskou válku. Je dobře známo, že vojáci pravidelné armády překvapovali svým hrdinstvím. „Lid chápe tuto válku jako tatarský nájezd a v důsledku toho pokládá každý prostředek, sloužící tomu, aby se zbavil nepřátel, nejenom za přípustný, ale za chvályhodný a posvátný." Tak odpověděl vojevůdce Kutuzov, když Napoleon — rozběsněn statečným bojem národa — žádal, aby všenárodní válka byla zastavena.

Tento hrdinný boj, toto vznešené odhodlání vypudit nepřítele ze země, vyjadřují všechny postavy Gladkovovy hry. Nositelem tohoto činorodého vlastenectví je hrdinka hry — Šura, tímto odhodláním jsou prodchnuty postavy ruských partyzánů, vedených Davidem Vasiljevem (ve skutečnosti historická postava podplukovníka Denise Davydova). Sílu a odhodlání národa ztělesňuje i jeden z nejvýraznějších hrdinů války proti Francouzům — polní maršál Kutuzov. Hrdinství Šury, Rževského, Davida Vasiljeva, Pělymova a ostatních nabývá ovšem ve hře poněkud ideálního — až leskle romantického charakteru (a to je opět v duchu žánru hrdinské romantické komedie). — Za povšimnutí stojí i miniaturní portrét Kutuzova. Autor jej staví do poněkud neobvyklé situace — Kutuzov, unavený intrikami dvora, objeví v mladistvém kornetovi dívku a musí řešit zcela nezvyklý úkol — co se ženou, která chce bojovat s partyzány a nyní před ním klečí, pláče a prosí? Tato situace umožnila dramatikovi, aby velkou historickou osobnost vybavil řadou lidsky humorných rysů. Při tom ji však nezbavuje oněch vlastností, kterými proslul jeden z nejnadanějších vojevůdců — osobní statečnosti, chytrosti a laskavosti, nenávisti k bezduchému vojenskému drillu, schopnosti správně oceňovat chrabrost a hrdinství.

Tak celá komedie střídá v harmonické rovnováze scény výrazně veseloherní s romantickým líčením života partyzánů, scény naplněné jiskrnou ironií a vtipem se vzrušenými monology o vlasti. Vroucí vlastenecký pathos proniká pak celou hru a pozvedá ji vysoko nad množství řemeslných výrobků obdobného žánru, které se kdysi v tak hojné míře produkovaly pro bulvární jeviště západních metropolí. Výrazná a temperamentní kresba postav dovršuje přednosti této svěží a prospěšné hry.

Chápeme nyní jistě, čím tak zapůsobila v době svého vzniku Gladkovova hra, že mohla být jen do konce války hrána na podiích front i jevištích zázemí více než třistapadesátkrát, čím posilovala frontové bojovníky i obyvatele týlu. Chápeme také, že se tato historie z dávných časů ukázala svým smyslem a poučením stejně jako svou účinností historií „věčně mladou". Dnešní řečí mluví příklad hrdinství v boji za svobodu národa, i dnešku je blízký vlastenecký a milostný cit hrdinů, jejich humor a optimismus. *Josef Balvín*



Rževskij (J. Vala) a Šura (J. Švorcová) z Věčně mladé historie. Ústřední divadlo čs. armády. Foto K. Drbohlav

ČTVEŘICE

Takový název nese hra Gabriely Zapolské, které autorka dala ještě výrazný podtitul: *Tragedie lidí hloupých.* Jako první česká scéna ji uvedlo 6. října Krajské oblastní divadlo v Karlových Varech ve velmi dobrém překladu Karla Málka, vystihujícím jazyk polského originálu i v jeho slovních vtipech. Půl století si počkala tato významná hra na chvíli, kdy ji uvidí český divák. Neprávem. Zapolské hra „Morálka paní Dulské" se rozlétla po světových jevištích a stala se hrou vpravdě klasickou, jejíž stěžejní role paní Dulské je stále prubířským kamenem hereckého mistrovství. Letos vydal Orbis v překladu Jaroslava Langra další její hru „Žabička" a pražské Divadlo Komedie ohlašuje premiéru „Slečny Maličevské". Zdá se tedy, že konečně naše doba našla přístup k dílu velké autorky, o které polský kritik Tadeáš Boy-Želeński napsal roku 1920 právě v úvaze o Čtveřici, že „ze všech našich současných autorů komedií má tahle ženská nejmužnější ruku, nejbystřejší postřeh a nejpronikavější hospodárnost scénického výrazu i gesta. Od začátku až do konce každé slovo je tu nutné, každé je na svém místě, každé nese, i když nepočítáme ta — a je jich bez počtu — která jiskří ryzím, neodvozeným vtipem".

„Čtveřice" má 3 mužské, 4 ženské, 1 dětskou roli a 2 interiéry. Technicky je hra velmi nenáročná, všechna značně těžká váha tu padá na herecké výkony a citlivou ruku režiséra. Při běžném čtení (text vydalo ČDLJ v dubnu 1955) působí hra jako tragikomedie a svádí spíše k chmurnému ladění celé inscenace. Karlovarské divadlo podle zkušeností polských inscenátorů ji hraje až na pokraji grotesky, s prvky crazy-komedie a komedie-farce a přitom nechává plně vyznít tísnivou atmosféru závěru, která má už své předznamenání ve všech scénách s holčičkou Lili. Zapolská úmyslně svým postavám — kromě běžných oslovení ve hře — nedává jména. Tím už této historii měšťácké rodiny dává širší platnost a možnost nesčetných variací na dané thema ve skutečném životě. „Hrdiny" komedie jsou: Muž — profesor, vzdělaný hlupák, neschopný v praktickém i citovém životě, Žena — triviální, tupá, smyslná, s občasnou snahou po zachování důstojnosti. Milenec — mondénní pitomeček, s ideálem hochštaplera, ke kterému se pravděpodobně se svým ubohým mozkem nikdy nedopracuje. Švadlena — třiadvacetiletá, v 15 letech si už odbyla svůj milostný „křest" i s následky právě s tímto nynějším paninym milovníkem, nyní jakási panina důvěrnice, která číhá na okamžik, kdy bude teplé místečko v pohodlném profesorském hnízdě volné po paninych avanturách, dobrosrdečná a mazaná onou chytrostí ulice... a mezi touto podařenou čtveřicí žije Dítě, holčička Lili. Zacházejí s ní jako s loutkou, s rekvisitou, kterou se neštítí maskovat špinu. Žije tu uprostřed stálých rodinných nesvárů; už příliš mnoho chápe. Dresurou ji naučili chovat se jako elegantní loutka, ale pod hezkými hadříky se chvěje stále zraňované srdce bolestně cítícího lidského tvora. Jediná skutečná tragedie v této komedii, kde je hloupost ukázána v četných, věrně životu odpozorovaných podobách. Pak je tu ještě Vdova, bytná Milence, dobromyslná hlupačka, která se za lichotku dává vykořisťovat i urážet, epizodní role Služky a Drožkáře. — Historka je velmi jednoduchá: Ani na Štědrý den nepřestanou rodinné svary. Milenec poslal Ženě stromeček bohatě vyzdobený s připojeným lístkem s označením data příští schůzky. Za pomoci Dítěte Muž lístek objeví a v označený den dopadne svou Ženu v Milencově bytě. Švadlena ho pak přemluví, aby se dohodl s Milencem o ututlání skandálu tím, že se celý případ před veřejností utají a v budoucnu si pak Milenec Ženu vezme. Švadlena se zabydlí v opuštěném hnízdě. (Děje se kolem roku 1907 v okresním městě v Haliči.)

Na této prajednoduché dějové kostře staví Zapolská složité lidské typy charakterů tak rozdílných, jimž je jediným společným jmenovatelem hloupost; odhaluje jejich špinavost v mistrných dialozích, vysmívá se jim groteskními situacemi i slovními vtipy.

Muž přečte pracně lístek s významným „Sob. 5", načež hned po profesorském zvyku říká Dítěti: „Sedni si!" — Žena po výměně něžností s Milencem vždycky začíná vyprávět o svém Muži a když se Milenec k debatě připojuje, vyčítá mu, že zavádí hovor na takové thema. Milenec s žonglérskou obratností využívá nepatrné zásoby vzdělání pokud možno v cizích termínech, kterými se pak — zkomoleně — Žena snaží ohromit Muže. Nebo ta „znamenitá" ženská filosofie o mužích, vyvěrající s bezuzdnou sprostotou z dialogů Švadleny a Ženy, ta dokonalá vzájemná zkušenost jednoho s druhým, která manželské dvojici umožňuje, aby si prorocky předpověděla další životní běh. Přízemnost, která v nemožných situacích vždycky nutí Ženu, aby si vzpomněla na Mužovy galoše, pitomá starostlivost o zdraví Muže i Milence, rozhořčení nad jejich věrolomností, když jim oběma byla přece věrná!

Je to krutý výsměch přímo do tváří měšťákům. Jak je Zapolská dokonale zná! Nemravnost, přikrytá děravými hadry měšťanské důstojnosti. Pes a kočka na jednom řetěze, ukovaném společností a nedostatek odvahy přervat nesmyslné společenství. Z nenávistné grotesky se prudce vždy převažuje divákova pozornost k tragedii dítěte, mlčenlivého a bezmocného žalobce, nevinné oběti, která je tu beztrestně mrzačena nejhroznějším.

Z karlovarské inscenace Čtveřice: Milenec — K. Meister

Žena (R. Olárová), Muž (K. Lešingr), Milenec (K. Meister) a Vdova (F. Balounová) z téže inscenace

ším způsobem. Panička si bere s sebou na zálety své Dítě a zapomene je pak v drožce jako rukavici. Učí je lhát. Splnila svou mateřskou povinnost: naučila je jíst vidličkou a nožem a dělat pravou nohou bezvadnou poklonu. O Dítě se tahá s Mužem jako o kus nábytku... vždyť si nakonec při jednání o rozvodu nejdřív vzpomene na to, že jí náleží půl společného nábytku.

Tragičtí hlupáci! Tak si je společnost vychovala a oni teď svou hloupostí sami podlamují její stavbu.

Černou tuší, ostrými tahy tu nakreslila Zapolská své postavy. Dala nám komedii, která má dodnes plnou platnost. Nebo se snad chceme chlubit, že celá historka je pro nás museální ukázkou, která nemá v našem životě obdoby?

Co říci k ní inscenátorům: Hrajte tuto komedii! Najděte si pro ni herce s citlivou duší, tvárné. Režie nechť si stanoví jako jednotný záměr ozdravět naše rodiny, varovat tímto groteskním příkladem, chránit naše děti, aby vyrostly ve zdravé, silné pokolení. Nezapomínejte, že vaším prvním úkolem není pobavit obecenstvo milostnými scénami, ale plně vystihnout právě tu žalobu dítěte beze slov.

S. Dolanská

VLADIMÍR HALADA

TECHNIKA JEVIŠTNÍ ŘEČI

9. LEKCE

... Snad, že se příští pokolení tě zeptá: což tenkráte neznali také hudebníci not a sochař a řezbář nerozuměli kamenu a dřevu svému? Rozuměli a rozumějí, jen v umění dramatickém objevuje se nepravidelnost, že umělec nemá materiálu svého úplně v moci své.

Každé umění má jisté hmotné prostředky, jimiž jedině dovede ideu nějakou vyjádřiti. Prostředky ty jsou s uměním tak těsně srostlé, že vše podmiňují, co umění jednotlivé vůbec vyvésti může... Herec neznající zákonů mluvního svého materiálu, vypotřebuje mnohem více pilnosti než ducha a dovede i při nejvyšší pilnosti pravé výše umělecké se jen s b l í ž i t i, nikdy jí zcela dosáhnouti.

Jan Neruda: Řeč a divadlo, 1865

C. Barva hlasu

Jednou z modulací, jíž je věnováno nejméně vědomé pozornosti co by výrazovému prostředku, je *barva hlasu*. Ne že bychom si ji neuvědomovali; naopak, lidské ucho je velmi citlivé pro nuance v barvě hlasu: Vždyť jsme schopni už jen podle nepatrného odstínu v zabarvení jednak rozlišovat s jistotou hlasy různých lidí a jednak dělat si úsudek o psychofysických stavech jedné a téže mluvící osoby. *Ale v jevištní praxi často nedoceňujeme tuto citlivost jak sluchu, tak mluvidel, a nahrazujeme odstín křiklavou deformací, násilnou hlasovou šarží.*

Neměnné faktory ovlivňující barvu hlasu jsou *stavba mluvidel* a *poměry v resonančních dutinách, proměnlivým* faktorem je *technika* užívání mluvního ústrojí, to je schopnost ovládání resonancí a částečného měnění tvaru některých dutin.

Když jsme si v začátcích našich cvičení *posazovali hlas* (viz 3. lekce ve 4. čísle), usilovali jsme prakticky, mimo jiné, už i *o ustálení jeho základní barvy*. V další práci jsme pak poznali, že *artikulace*, zvláště samohlásek, která mění tvar v prvé řadě ústní resonanční dutiny (viz 4. lekci v 5. č.), způsobuje lehké dílčí odstíny základní barvy. A když se teď pozorně zaposloucháme i do předchozích cvičení *síly a výšky hlasu*, shledáme, že v průběhu těchto modulací se rovněž objevují nuance základní hlasové barvy. To konec konců potvrzuje, že jednotlivé modulace v živé řeči neexistují odděleně jedna od druhé. — Pojďme však ještě dál. Každý *psychofysický stav*, který způsobuje byť i sebenepatrnější *změny v činnosti mluvidel*, musí nutně mít i svůj odraz v barvě hlasu. Jestliže mírný úsměv během promluvy nám rozšíří rty a zmenší čelistní úhel, zesvětlí barvy tónu v ústní dutině. Fysická námaha spojená s napětím krčního svalstva způsobuje změnu tvaru nosohltanu a tím pochopitelně i změnu zabarvení hlasu. A podobných příkladů dala by se uvést celá řada.

Pro obohacování výraznosti řeči v oblasti barvy hlasu není třeba provádět nějaká zvláštní cvičení, jež by stejně vedla nakonec k vytváření umělého nepříjemně konstruovaného hlasu, nýbrž *věnovat se intensivně všem cvičením předchozím se zvýšenou pozorností k hlasové barvě a dosáhnout tak bezpečné jistoty v ovládání resonancí, v artikulaci a v přechodech mezi rejstříky.*

D. Tempo a rytmus řeči

Každý člověk má svůj osobitý navyklý *rytmus psychofysického jednání*, který je podmíněn jeho temperamentem a neustále usměrňován vlivy, jež působí na jeho duševní a tělesný vývoj. *Řeč je nástrojem myšlení. Proto je tempo a rytmus řeči synchronní s jeho tempem a rytmem.* Herec při své práci opouští do značné míry své osobité návyky a vytváří si komplex návyků nových, které vyplývají z temperamentu a charakteru ztělesňované postavy. Ta tak dostává osobité tempo a rytmus svého psychofysického jednání a tudíž i řeči. A tu je nutné, aby herec dovedl *používat všechny dosud získané správné návyky v technice mluvidel i při markantních změnách mluvního tempa a rytmu řeči.*

Pokud jde o *tempo*, stává se nezřídka, že člověk, zvyklý ve svém osobním životě rychle mluvit (a vcelku technicky správně), upadá do řady chyb ve chvíli, kdy ho charakter postavy nutí zvolnit tempo řeči. Setkává se s obtížemi *při dechové práci:* ztrácí sytost tónu a místo plynulého proudu hlásek vyráží ze sebe odděleně, jakoby skandovaně, jednotlivé slabiky. V opačném případě zase nedovede citlivě *zadržovat a regulovat přívod vzduchu do fonačního ústrojí* a v důsledku toho se tu objevuje křečovité přepínání, dyšné šelesty a nepravidelnost v zapojení resonancí.

Je proto potřeba *procvičovat změny tempa při zachování kvality hlasu.* Největší péči věnujeme při tom *dechové práci — regulaci výdechového proudu.* Osvědčují se cvičení na dětských rozpočítávadlech. Na příklad:

En te táje,
stavěli jsme máje,
čtyři míle za Prahou
najdeš bábu šmaťchavou,
čtyři míle za Kladnem
najdeš dědka s trakařem.

Aby změny tempa byly skutečně *výrazovým prostředkem*, musíme si je *vnitřně zdůvodnit.* Začínáme hru s náležitou vážností a obřadností. V průběhu rozpočítávání však vzrůstá naše nedočkavost, na koho to slovo padne, a nutí nás plynule, bez prudkých skoků, zrychlovat tempo. Poslední slova pak pro zvýšení napětí opět zvolníme. *Postupem času pak spojíme všechna cvičení předchozích modulací s proměnou tempa v jejich průběhu.*

Pokud jde o *rytmus* řeči, není třeba se jím zde zvlášť zabývat. Naskytlo by se nám sice veliké množství otázek theoretických i praktických, ale s problémy, jež by spadaly do oblasti naší průpravy ve vnější technice jevištní řeči, se tu nesetkáváme.

VII. Hlasová charakteristika

Když studuje herec roli, vytváří si od samého počátku vnitřní obraz své postavy, v průběhu práce ho neustále obohacuje o nové a nové podrobnosti a na jevišti pak dává svým jednáním a prostřednictvím svých výrazových prostředků obrazu život. Pochopitelně, že uvažuje i o hlasových vlastnostech své postavy, dělá si představy o jejím způsobu řeči a na základě toho pak vytváří *hlasovou charakteristiku.* Chtěl bych se teď zmínit o některých zásadách, jež při tom musíme mít na zřeteli.

Prvním předpokladem pro to, aby byla hlasová charakteristika životná a přesvědčivá, je *vyhnout se hlasové šarži.* Hlasová šarže je každá *deformace hlasu*, která *organicky nesouvisí s jednáním a myšlením postavy*, která herci *nedovolí, aby v jejím rozsahu plně vyjádřil vše, co jeho postava myslí a cítí.* Dochází k ní všude tam, kde herec na počátku práce nasadí určitý *uměle vykonstruovaný hlas*, a jím se pak teprve snaží vyjadřovat. Nemá však vyzkoušený *rozsah výraznosti* takového hlasu. (Jestliže ho má

vyzkoušený častým užíváním, pak už nejde ani o hlasovou šarži, ale *o sprostou manýru!)* Naproti tomu obrácený postup práce skýtá bezpečnější záruku dobrého výsledku. Jestliže začne herec pracovat se svým hlasem, má možnost dosáhnout maximální výraznosti, teprve *s postupem celkového vytváření postavy* přibírat libovolné množství charakterisačních prvků a při tom stále kontrolovat, že tyto prvky výraznost řeči jeho postavy neochuzují.

Další otázkou je, *jak volit charakterisační prvky.* Jejich nejvýhodnějším zdrojem je oblast *hlasových modulací.* Rozhodně není výhodné měnit posazení hlasu *násilnou deformací mluvního ústrojí.* A z modulací zase nebudu volit takové prvky, jejichž proměnlivost je problematická. — (Vzpomeňme, že jsme faktory ovlivňující modulace vždy rozdělovali na proměnlivé a neměnné.) Prakticky to znamená: Mám-li představu, že postava, již hraji, má světlý, jasný hlas, nebudu toho dosahovat nadměrným zvyšováním své vlastní polohy, když pro to nemám od přírody předpoklady v délce hlasivek, ale využiji k tomu světlých hlasových resonancí, jež mi jsou snadno dostupné.

Jinou otázkou, kterou si herec při vytváření hlasové charakteristiky musí položit, je otázka *prospěšnosti a typičnosti určitého charakterisačního prvku.* Musí si ujasnit, zda zvolený prvek *napomáhá* k vykreslení jádra jeho postavy nebo zda ho *zatemňuje* a diváka *mate* tím, že odvádí jeho pozornost jinam. V tomto směru nám poskytl nádherný příklad zasloužilý umělec RSFSR B. A. Smirnov z MCHATu, když vytvářel postavu V. I. Lenina v Kremelském orloji. Je známo, že V. I. Lenin nevyslovoval čistě hlásku r. A přesto, že Smirnov kreslil jeho postavu do nejmenší historické podrobnosti, přece tento detail nezobrazil. Vždyť pro Leninovu řeč nebylo příznačné ráčkování, ale smělý rozlet vět, ostré vyhrocování myšlenek, což souviselo se způsobem jeho myšlení. A to právě se musí vrýt do paměti diváka.

A posléze je třeba připomenout, že hlasová charakteristika nesmí být prováděna *na úkor srozumitelnosti a čistoty řeči a autorova jazyka.* I vkládání různých pazvuků je nesprávné. Vždyť to ruší rytmickou stavbu daného textu. A kdyby autor cítil potřebu takového prvku, jistě by ho byl v psaném jazyce vyznačil.

V samém závěru této kapitolky bych chtěl říci: Jsou puritánské hlasy, které zavrhují hlasovou charakteristiku, ale *nejsou citlivými umělci ti herci, kteří se utíkají k laciným zvukovým efektům a hříčkám, jež mají dělat postavu rádoby zajímavou, ale jež neslouží plnému vyznění ideje postavy a hry. Mějme odvahu při vytváření hlasové charakteristiky, ale také cit a vkus!*

Z KORESPONDENCE SOVĚTSKÉHO SOUBORU SE ZK DOLU VRBENSKÝ V SOUŠI U MOSTU

DOPIS PŘÁTELSTVÍ

DRAZÍ PŘÁTELÉ!

Z vašeho dopisu jsme se dozvěděli o zájezdu, který jste uskutečnili do Rakouska. Věříme, že vaše vystoupení v Rakousku bylo úspěšné. Na váš dopis a pohled vám odpovídáme poněkud zpožděně, bylo to způsobeno tím, že jsme připravovali mimořádné představení hry Dychovičného a Slobodského „Kde je ta ulice, kde je ten dům." Při tomto představení bylo poměrně mnoho těžkostí. Po prvé v historii našeho divadla jsme dokázali zapojit celý pěvecký kolektiv. Po stránce hudební a pěvecké byly výsledky velmi pěkné. Důkazem toho je dobrá odezva mezi obecenstvem i v místním tisku. To nám umožňuje, abychom nový repertoár doplnili podobnými díly. Pro příští rok připravujeme hudební komedii „Svatba v Malinovce" od A. Alexandrova. Divadelním představením „Kde je ta ulice, kde je ten dům" snažili jsme se ukázat naše skutečné prostředí, sovětské lidi, jejichž hlavním cílem je vybudovat komunistickou společnost a bojovat proti těm, kteří by chtěli toto dílo mařit. Hlavní postavou hry je Dmitrij Berjeskin, dobrý řidič, který zpyšní, přeceňuje své síly, zůstává pozadu za životem, bojí se kritiky. Vyhledává po celé Moskvě byt s takovými sousedy, kteří by jej nechali na pokoji a nevšímali si jeho záporných stránek. Při hledání bytu potkává nejrůznější lidi. Nakonec se dostává k vedoucímu stavby Petuchovovi, který se honí za velkými rekordy na úkor kvality své práce. Staví takové domy, ve kterých se nedá žít: zdi, stropem i podlahou je slyšet všechno, co se mluví v sousedním bytě. Nakonec Dmitrij z tohoto bytu odchází a dostane se do kolektivu spisovatelů. Teprve zde poznává, jak zaostal za ostatními, uvědomuje si své chyby a odhodlává se dohnat život, odhodit všechno nezdravé a stát se znovu sebou samým.

Tuto úlohu hraje zkušený a talentovaný člen našeho souboru Nikolaj Lik. V představení hrají vedle zkušených herců i začátečníci. V našem kolektivu je mnoho mládeže. Mladí lidé k nám přicházejí z dolů, závodů a různých podniků z celého města. Nyní připravujeme Ostrovského komedii „Ženitba Balzaminova". Celý kolektiv pracuje na díle klasického ruského dramatika s velkým nadšením. V nové sezóně chceme uvést tyto hry: „Revisor" od Gogola, „Měšťáci" od Gorkého, „Dáma skřítek" od Calderona, „Feďka Jesaul" od Romaševa a Kornejčukova „Křídla".

Drazí přátelé, ve svém dopisu se nás ptáte na způsob nácviku a methodiku naší režijní práce. Snažíme se především pravdivě zobrazit život, čili jdeme po stejné cestě jako celé sovětské umění — cestou socialistického realismu. Snažíme se o mnohotvárnost umělecké tvorby. Chceme v každém představení vyjádřit co nejúplněji a nejdokonaleji svůj názor na dění ve hře. Náš kolektiv má více než dvacetiletou tradici. Mládež, která k nám přichází, má se u koho učit. Nejlepším režisérem je Jevdokina Ivanovna Iljina. V každé její práci cítíme talent, lásku a lidskost. V kolektivu vyrůstají i noví režiséři, na příklad Jurij Gončarov, Valerij Šršnev a jiní, kteří navštěvují režisérské kursy. Soudruh Gančarov režíroval nedávno aktovku „Jabloně" od Olšanského a nyní připravuje „diplomovou práci" — první samostatnou režii celého představení. V nejkratší době vám zašleme alespoň dva plány ze svých starších i novějších inscenací, které vám dají o methodě naší práce konkretnější obraz.

Soudruzi! V naší práci a celém našem životě najdou se dobré stránky, úspěchy i neúspěchy, najdou se radosti i hořkosti. Pište nám, drazí soudruzi, jak jste uspěli v Rakousku a co nyní připravujete. Přijměte srdečný pozdrav od celého kolektivu.

Za soubor Domu horníků v Kiselovsku podepsáni
J. GONČAROV (předseda)
a V. ŠERINA (tajemník)

PRÁCE HERCE NA ROLI

PŘEDNÁŠKA IVO GÜBLA NA SEMINÁŘI XXVI. JIRÁSKOVA HRONOVA

Někteří herci praktický rozbor *soustavným čtením hry* podceňují. Říkají: „Jakýpak rozbor; naučit se text a splňovat připomínky režiséra!" Nepokládají tuto část práce na roli za praktickou. Vůbec tohleto rozdělování práce na roli na nějakou theoretickou nebo praktickou se stalo někde nešvarem, proti kterému je třeba co nejostřeji vystoupit. Jakápak praktická a theoretická práce na roli! Cožpak je rozbor hry nějakou theoretickou prací? Takto může naši hereckou práci posuzovat jen nějaký vědecký pracovník. S uměním tento názor nemá nic společného. Nemohu přece rozbírat nějaká fakta hry nebo role, aniž by ve mně nevznikaly umělecké obrazy nebo zárodky těchto uměleckých obrazů, aniž by ve mně nevznikala neuhasitelná touha po uskutečnění těchto obrazů. Není nic horšího, než chápat rozbor jako chladný rozumářský proces. Řekl bych naopak, že jde o proces, který od samého svého počátku musí rozněcovat naši tvořivou fantasii — naše city. Jakmile takový rozbor působí pouze na náš rozum, jde pouze o rozbor suchou cestou, pak je možno opravdu hovořit o rozdělení naší práce na theoretickou a praktickou. To neznamená, že hovořím proti rozboru vůbec. Naopak! Avšak takřka všem vám bude jistě známa skutečnost, kdy se začalo hovořit o t. zv. práci za stolem na jedné straně a o práci v prostoru na straně druhé. Leckde v praxi to pak vypadalo tak, že se mnoho a mnoho dní prosedělo za stolem, mnoho a mnoho zkoušek se propovídalo o tom, „jak to a ono má vypadat", dělala se sáhodlouhá exposé a potom se šlo t. zv. „do prostoru" a byla z toho tragedie, protože z toho „jak to a ono má vypadat" nezbylo ani co by se za nehet vešlo a začalo se pěkně po staru aranžovacími zkouškami, čtenými zkouškami s intonovaným textem. Takto chápaný rozbor nemá smysl a já bych zde chtěl apelovat na ty naše i vaše režiséry, kteří ho tak ještě dnes chápou, aby pochopili, že hlavním základem naší spolupráce zůstane vždycky to, jak dalece se nám rukou společnou a nerozdílnou podaří nejen pochopit smysl autorova textu, ale tento text rozžít velmi konkretním a bohatým životem postav. Podle toho, v jakém jsem styku s naší divadelní lidovou tvořivostí, se domnívám, že to je jeden z problémů nejen vaší, ale i naší profesionální praxe a proto jsem pokládal za nutné se zde o něm zmínit.

Další takovou základní otázkou, která se velmi často vyskytuje v herecké práci a která byla a ještě dnes je leckde špatně vykládána, je otázka — jak se učit text. Já se velmi dobře pamatuji, kdy nám režiséři po první čtené zkoušce říkali: „Tak, a do příštího dne, nejpozději do přespříští zkoušky — naučit text!" A nám nezbývalo nic jiného než se text své

II.

postavy přes noc doslova nadřít. Potom opět přišlo období, kdy se hodně používalo termínu improvisovaný text a opět mnohde se tento termín špatně vykládal. Leckdy se dokonce vykládal i tak, že herec, který svou pamětí obsáhl svou roli dejme tomu za 3 dny, byl málem obviňován ze zpátečnictví a z toho, že jde zásadně proti Stanislavskému. Vždyť i tenkrát, když jsme splňovali příkaz a naučili jsme se text takřka přes noc, byli mezi námi někteří herci, kteří se jej dokázali naučit tak, jako by byl jejich vlastním textem a ne textem někoho jiného; v čem je tedy hlavní jádro věci? To je podle mého názoru ne v tom *učit* se text, ale *zvládnout* text. Tomu pojmu *zvládnout* text rozumím tak, že při opětovném pročítání role jdu především po myšlenkách jednotlivých vět a po příčinách toho, *proč* mají být mnou vysloveny. Nesnažím se tedy memorovat text slovo od slova, biflovat mechanicky a bezmyšlenkovitě. Při prvních zkouškách tímto způsobem pochopitelně nemohu zvládnout doslova přesně autorův text. Jde však o to, aby nechyběla ani jedna z myšlenek postavy. Osobně se mi pak vždycky vyplácelo, když jsem tímto způsobem nepracoval nad rolí nahlas. Nesvádělo mne to totiž k tomu, že bych si byl doma připravil nějaké intonace jednotlivých slov a vět, které by potom na zkoušce vyzněly jako předem připravené. Vůbec veliký paradox herecké přípravy doma spočívá v tom, že *herec má být na zkoušku připraven tak, jako by nebyl vůbec připraven.* Jak to myslím? Na příklad když mi byla svěřena role Vocilky ve Strakonickém dudákovi, připravil jsem se doma na první dialog se Švandou tak, že jsem si předně ujasnil, čeho chci na Švandovi dosáhnout, t. j., že se za každou cenu chci dostat do jeho služeb a přiživit se na jeho slávě, že jsem si potom celkem podrobně ujasnil jednotlivé myšlenky, kterými tohoto úkolu Vocilka dosahuje. To znamená, že jsem se především soustředil na řešení toho, *proč* přicházím za Švandou a co chci na něm dosáhnout. V této fázi práce jsem úplně ponechal stranou otázku „jak", to znamená, že jsem vůbec nevěnoval pozornost otázce, jak kterou myšlenku budu říkat. Největší kouzlo pro takto připraveného herce je kouzlo prvního styku s partnerem, je kouzlo vzájemného překvapování a vzájemného působení. Připravit si předem formu svého hereckého výrazu je nesprávné už proto, že ani v životě tomu tak nikdy není. Představme si dejme tomu zaměstnance, který jde žádat svého nadřízeného o dovolenou. Ví, že to momentálně půjde velmi těžko, protože podnik má právě podávat špičkový výkon a na jeho pracovišti by zbyli pouze dva jeho soudruzi, kteří jsou na jeho práci odkázáni. Nač se takový člověk připraví? Ví, že bude s největší pravděpodobností jeho žádost odmítnuta a že tedy bude muset vyvinout maximální úsilí po dosažení svého cíle. Jaké je však jeho překvapení, když mu po prvních slovech jeho žádosti představený odpoví: „Já vím, Tondo, co chceš, nemusíš dál mluvit, od zítřka po dobu tvé dovolené přebírá tvou práci Franta! Tak se měj hezky!" Kdyby se herec, který by studoval tento krátký výstup, připravoval především na tento závěr, nebyl by pravdivý. Už od samého vstupu by prozrazoval výsledek tohoto výstupu. Přemýšlel by již od samého počátku, jak *zahraje* radost nad tímto příjemným překvapením a ochudil by se především o možnost naprosto bezprostřední reakce.

U klasiků a u autorů, kteří znamenitě ovládají stavbu dialogu, jsme svědky toho, že se aktivita v dialogu přenáší s partnera na partnera. To podle toho, kdy který počíná aktivně plnit svůj úkol. Vždycky se mi vyplácelo, když jsem se důkladně a podrobně připravoval právě na ta místa v dialogu, kdy má postava byla aktivní v plnění tohoto svého úkolu. Ostatní místa, kdy třeba byla zaskakována druhou postavou a kdy tato postava začala aktivně uplatňovat na oplátku svůj cíl, jsem pro počátek ponechával plynout se své strany v celkem vzato tvořivé improvisaci, t. j. v mezích autora jsem se vždycky snažil vytěžit z tohoto prvotního styku s partnerem co nejvíc. Vůbec domácí příprava textu by měla podle mého názoru vypadat tak, aby připravila herce alespoň pro počáteční období zkoušek do takového stavu bdělé a vědomé improvisace. K tomu je ovšem třeba přistupovat jako dobře trénovaný tennista. Vědět, že chci zvítězit, mít svůj taktický plán, spolehnout se na svůj natrénovaný service, forehand a backhand, a znát pravidla hry. Vrhnout se do zápasu s plným zápalem, aniž vím, jak dopadne.

Toto všechno, co zde říkám o studiu autorova textu, se nemá za žádnou cenu stát nějakým receptem pro všechny. Mluvím o takovém studiu, které vyhovuje mně a řadě jiných. Jiným opět vyhovuje jiný způsob. Některým — a dokonce i velmi nadaným — vyhovuje i ten, o němž jsem hovořil na začátku. Ti nemohou pracovat s textem do té doby, dokud se ho nenabiflují nazpaměť. Ať se však učí autorův text kdo chce jak chce, nechť na konci této práce plyne z jeho úst krásná čeština naprosto bezprostředně tak, jakoby se každé slovo rodilo právě teď — přímo v tuto chvíli.

(Dokončení)

SKIZZA PORTRÉTU MÍLY PAČOVÉ

Narodila se 11. dubna 1890 v rodině pražského architekta Gustava Pače. První její umělecké výboje se projevovaly v malířském nadání. Studovala u prof. Engelmüllera v Praze a pak v Akademii de la Grande Chaumière v Paříži. Zachycovat život na papíře nebo plátně — to je pro živelný temperament Míly Pačové příliš, příliš málo. Rozhoduje se tehdy ještě velmi mladá k jedinému životnímu povolání — k herectví. Překonává první překážky v rodině. Učí se u Karla Želenského a Marie Hübnerové. Prvně vstupuje na profesionální scénu v Uranii 30. října 1911 v Kvapilově Princezně Pampelišce. První role, první úspěch a první uspokojení. (A také poslední — jak říká Míla Pačová — neboť jen po prvé je člověk skálopevně přesvědčen, že hraje výborně.) V Uranii je pak angažována od roku 1912 až 1918 s krátkým údobím angažmá ve Švandově divadle na Smíchově. Od roku 1918 poznává těžký život venkovských herců, nejtěžší divadelní školu. Zúčastňuje se založení malé komorní scény v Mozarteu, hraje i v revoluční Červené sedmě. Mezníkem je rok 1921, kdy přechází do Městského divadla na Vinohradech, aby tu až do roku 1934, kdy odchází do Národního divadla, tvořila jeden z nejsilnějších hereckých pilířů činohry, upoutávající tehdy právem pozornost celé kulturní veřejnosti.

85 rolí v hrách českých a slovanských (včetně klasiky), 76 rolí v ostatním světovém repertoáru — to znamená nejen značně rozsáhlý herecký rejstřík, ale i široké divadelní vzdělání. Seznam všech autorů, jejichž postavy hrála, je vlastně rozsáhlým dramaturgickým plánem, počínaje Aristofanem a konče Vojtěchem Cachem našich dnů. Kolik odstínů je nutné najít na herecké paletě, aby byla zachycena tylovská zemitost, hloubka ruských psychologických dramat i brilantní konversace Wilda a Shawa — humor, ironie, tragika!

Téměř se stydíte zeptat tou značně otřepanou otázkou: jakou roli jste hrála nejraději? — Nasťu v Gorkého Na dně a Anču v Langerově Periferii — a vlastně všechny role, pod kterými je možné najít člověka.

Závidíte starší generaci, že poznala Stanislavského soubor při jeho prvním zájezdu k nám. Jakou hlubokou brázdu vyryli tehdy do našeho kulturního života, jak ovlivnili naše divadelní umění, můžete seznat ještě dnes z velikého obdivu Míly Pačové k Moskevským a jejich režisérovi Stanislavskému. Hluboký prožitek a dokonalé ztvárnění, ucelenost inscenace a podřízení se silné myšlence hry — to jsou největší klady jejich divadelní práce, jak je má dodnes v živé vzpomínce. Herectví prožívání je i základem práce Míly Pačové, herečky vpravdě moderní, která prošla vítězně vývojem divadla první republiky, dobou tápání, extrémů, kdy z herce byla tvořena nepřirozená loutka, ovládaná výstředním režijním záměrem. Je herečkou pravdy, ne prchavé jevištní iluse. Náruživě ráda ztvárňuje postavy s těžkými psychologickými zvraty. Proto pro ni není obtížné včas „změnit obor" — stává se herečkou charakterní; jde ve stopách své velké učitelky Marie Hübnerové, je i dědičkou jejích rolí na Národním divadle.

Herecký výkon se tehdy stává nezapomenutelným, jestliže dramatická postava je v divákově zážitku navždy spjata s postavou jejího hereckého tvůrce. Nejcennějším rysem Míly Pačové — člověka a herečky — je oddanost a láska, s jakou pomáhá dotvářet dílo současného autora. Cachova Paní Kalafová, pro kterou si autor i Komorní divadlo přímo vyžádali jako hosta Mílu Pačovou, spojila se s jejím jménem, s jejím strhujícím výkonem. Růžena Kalafová v její tvůrčí práci vyrostla ve velikou postavu, přesahující dobový význam.

Zajímá vás recept, podle kterého si Míla Pačová vytvořila celý ten široký rejstřík postav a lidských osudů? Hrát, hrát, hrát! Hrát všechno, nevyhýbat se žádnému typu role, pokud to ovšem role je (rozdíl není v tom, zda velká či malá, ale v jejich životnosti). Mladí adepti herectví se většinou snaží dostat hned první angažmá ve velkém divadle. To je chyba. Nejlepší školou jsou právě venkovská zájezdová divadla. Samozřejmě z talentu vytváří skutečného herce také repertoár a režisér. Velcí režiséři vždy dovedli najít své herce a dát jim tvůrčí úkoly.

Zapomíná se, jak důležitou složkou hereckého výkonu je dokonalé zvládnutí těla. Míla Pačová denně poctivě cvičí. Hercovo tělo musí být zvyklé na námahu. Divák ve výkonu pak nesmí postřehnout námahu, nesmí být v zážitku rušen soucitem nad silácký vypětím herce.

Paní Kalafová

Za alfu a omegu herecké práce považuje Míla Pačová charakterní herectví. Charakterní herec — podle jejího názoru — je jakýmsi divadelním polyglotem; musí umět ztvárňovat všechny psychologické typy. Proto ani mladí herci se nemají vyhýbat starým postavám. Míla Pačová hrála už ve 24 letech roli, kterou předtím mnohem starší herečka vrátila s výmluvou, že by nedovedla pochopit postavu v jiném fysickém stáří.

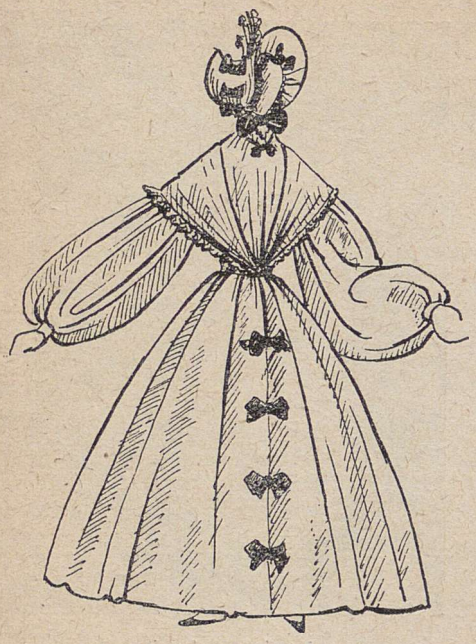
Láska k divadlu — to je láska k životu, k člověku, schopnost vidět jeho mnohotvárnost ve všech barvách a odstínech. V každé roli je možné zachytit základní lidskou notu a z ní vytvářet postavu živého člověka. Bez tohoto chápání smyslu herecké práce není ani tvůrčí radosti. Tak zní herecké kredo Míly Pačové.

Vinohradská inscenace Gorkého Na dně (zleva: Plachý, Majer, Štěpánek, Smolík; uprostřed Pačová — Nasťa)

KAPITOLKY Z DĚJIN KOSTYMU

JAN KROPÁČEK

14. LEKCE



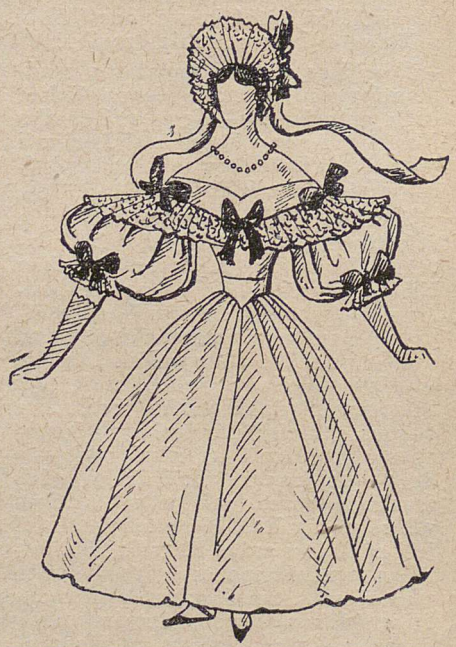
V minulé lekci jsem se zabýval empirem, to jest začátkem XIX. století. Vychvaloval jsem empire a odsuzoval jsem dobu následující — biedermeier. V Naučném slovníku najdeme, že „... biedermeier jest úsek německých dějin, ohraničených zhruba rokem 1815 a 1848, kdy Německo, ač vyšlo vítězně z napoleonských válek, přece jen zchudlo a jeho obyvatelstvo muselo ze svého života vyloučit přepych, jehož místo zaujala prostota středních vrstev, stávajících se těžištěm společnosti...“ Tuto zprávu nutno doplnit tím, že biedermeier není úsek pouze německých dějin, ale i říše Rakousko-Uherské, rozšiřuje se na východ i západ, i když tam snad nazývají toto období jinak. Dále bych poznamenal, že nikoliv prostota středních vrstev, ale velmi často nevkus středních vrstev. Je to vysvětlitelné tím, že zdobení nábytku, pokojového zařízení, ba i oblečení bylo svěřeno domácí výrobě nic nedělajících dcerušek. A tyto dcerušky bez výtvarného smyslu jak pro tvar, tak pro ornament háčkovaly, paličkovaly, pletly, vyšívaly a nemilosrdně zdobily kdejaký kousek místečka v pokoji, aby tím zakryly nábytek, který býval již z podřadnějšího dřeva než v dřívější době. Dubový nábytek, velmi často umně vykládaný, se jim zdál špatný. Snad proti dřívějším drahým dřevům a zlaceným ozdobám to bylo prostší, ale vyšívanou dečkou nábytek krásy nenabyl. Únava z napoleonských válek, strach z revolucí, pád feudalismu a růst kapitalismu, to vše nutilo prosté měšťáky k umělému klidu a vyumělkované zábavě. A toto uklidnění snad nacházeli v oněch dečkách a výšivkách. Takový vyzdobený, papírovými tapetami vylepený byteček jim dodával pocit moci a panskosti, jíž se snažili napodobit chudnoucí šlechtu. A aby tuto šlechtu napodobili úplně, vrátili se v módě ke krinolinám, jaké se nosily v rokoku. Nebyly to tytéž krinoliny jako v rokoku, nebyly ani z téhož materiálu; byla to pouze napodobenina, místy trochu násilná a nevkusná. Ale i tato násilná móda se časem vytříbila a nakonec nebyla tak nejhorší, jak by se zdálo a jak z mých řádek až dosud vyznívá. Chyba, kterou vytýkám této módě, je ta, že se, a to hlavně ženy, již jednou zbavily nepřirozených tvarů v módě, že již jednou odhodily korsety, těžké bokovky a ráfy, že rozpustily své vlasy a zrušily umělé účesy. Empire tuto výhodu a pohodlí ženám nabídl a ony jí využily. Biedermeier předepsal novou módu a ženy ji začaly nosit. Zda s lítostí nebo ne, to nevíme, ale jisté je, že znovu začalo pracné a nepohodlné šněrování do korsetu, strhané ledviny od těžkých kovových nebo rákosových ráfů

a ve stáří řídké vlasy, zničené od častého pálení a utahování do umělých účesů.

Slovo biedermeier znamenalo původně výčitku zaostalosti, teprve později stalo se slovem znamenajícím srdečnou prostotu a útulnost. Ono to lépe znělo a tak se toto vysvětlení biedermeierovského slohu udrželo i nadále.

Nemůžeme však tento úpadkový sloh pominouti, nýbrž naopak, je nutné důkladně tento módní sloh probrati. Do této doby totiž spadají většinou hry V. K. Klicpery a J. K. Tyla. Oba autoři, vlastně současníci, napsali celou řadu vám jistě známých her, odehrávajících se v jejich současné době, to jest v biedermeieru. V. K. Klicpera se narodil roku 1792 a zemřel 1859. Tedy své hry začal psát kolem 1815 (začátek biedermeieru) a poslední jeho hra je z roku 1858 (konec a dozvuky biedermeieru). Zrovna tak J. K. Tyl 1808—56. Jeho první hra je asi z roku 1832 (rozkvět biedermeieru), a Tyl umírá v době konce biedermeieru. — Znalost biedermeieru je tedy pro nás nezbytná.

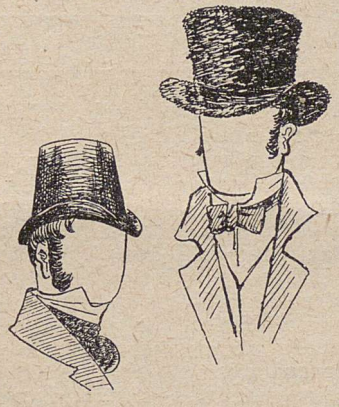
Bohužel není z této doby mnoho malířů, z nichž bychom mohli čerpat potřebný materiál. Malíři v této době se zabývali romantismem a módy si mnoho nevšímali. Snad pozdější ilustrátoři se vraceli k této době, ale i ti poskrovnu. Český biedermeier, který se liší od německého hlavně prostotou, je hezky zachycen významným naším malířem Adolfem Kašparem. Jinak zase je z této doby zachováno již množství módních obrázků, většinou ale německých, a ve všech knihách o divadelním kostymu najdete tuto dobu bohatě zachycenou. Tyto knihy jsou ale zase většinou německé a pro hry Klicperovy a Tylovy nutno kostymy přizpůsobovat a oprošťovat od zbytečného přeplácání a nevkusnosti. Nesmíte zapomenout, že česká měšťanská třída byla daleko chudší než vídeňská a německá. Mimo to Pražané a měšťané ostatních českých a moravských měst úmyslně nekopírovali vídeňský dvůr a vedli celou domácnost k umírněnosti. Čeští vlastenci vytvořili dokonce vlastní druh módy (čamara) a drobní řemeslníci měli rovněž řadu vlastních nápadů, které se v cizích zemích nenosily. Nutno tedy rozlišovat dva biedermeiery: „německý“ a „český“. — V dnešní lekci si projdeme první část, to jest biedermeier mimo české krajiny, a v příští lekci oproštěný biedermeier, který potřebujeme pro hry J. K. Tyla a V. K. Klicpery.



Jak jsem již prve řekl, je tato doba dobou domácí výroby a ručních prací. U dámského kostymu se to obráží nejen v oblečení, ale i v účesech. Vzniklo veliké množství účesů často se hodně odlišujících. Byly to hladké účesy s pěšinkou uprostřed, sčesané na uši, po stranách s hroznem kudrlinek a loken, byly to účesy vyčesané vzadu do malého drdolku, na vrcholu hlavy z krátkého, staženého cůpku tryskal další hrozen loken, byly zde různě kladené drdolky a drdoly, dále se nosily jitrnicové lokny, splývavé až na ramena atd. Do účesů se vplétaly stuhy, kytky, falešné šperky, velké mašle nebo malé mašličky a někdy i kusy krajek. Každý z těchto účesů byl nesmírně pracný. Samozřejmě, že se používalo množství příčesků, neboť tolik vlasů žádná žena neměla. Tyto účesy se přikrývaly mohutnými klobouky, které se přivazovaly pod bradu širokými stuhami. Klobouky byly zase zdobeny krajkami, stuhami, květinami a jinobarevnými podšívkami. Celá hlava byla jakousi napodobeninou někdejšího rokokového účesu. Jenže tenkrát to byla paruka, kterou kadeřník upravil doma a pak dámě posadil na hlavu, ale nyní musela měšťačka pěkně sedět a dát se upravovat. Snad při tom vyšívala a jistě vyšila hodně, uváží-li se, o jak nákladné účesy někdy šlo. Velký klobouk pak chránil tento účes před

větrem a deštěm a možná, že někdy zakrýval nedostatečné učesání a budil pouze zdání nákladného a vysokého účesu.

Přes těsný korset a plátěné prádlo, samozřejmě zdobené šikovnou rukou hospodyňky, se začátkem biedermeieru bralo množství plátěných a opět vyumělkovaně vyšitých, háčkovaných, domácími krajkami zdobených spodniček. Nakonec šaty, jež byly z trvanlivějších materiálů, suken, pravého hedvábí, taftu, ripsu a pod. Základní



tvar nebo charakter těchto šatů byl asi tento: Úzký pás, jejž bylo nutno nějakým způsobem zdůraznit. Jelikož byla současně v módě dlouhá, úzká, skoro flaškovitá šíje, nešlo pás zdůraznit umělým rozšířením ramen, neboť by se tím zase zkrátil krk. Mimo to se ramena nosila často obnažená, zvláště u večerních šatů. Bylo proto nutno najít nějaký kompromis. Proto se mimořádně široké, kulovité rukávy nasazovaly až pod rameny a od lokte dolů se zase zužovaly do úzkého, těsného rukávu. Někdy také u lokte kulovitý rukáv končil. Ona „pufna" místo rukávu ruku skreslovala a zkracovala, ale zato nesmírně rozšiřovala hrudník. Tím způsobila dojem štíhlého pasu, který býval přepásán hladkým páskem, ne moc širokým a nasazeným trochu nad normálním pasem. Na prsou se aranžovalo množství látek tak, aby vznikl dojem většího poprsí a aby se zdůraznila štíhlost pasu. Místo pásku v pase se někdy nosil živůtek prodloužený do špičky, jako v rokoku. V pase se nasazovala široká sukně, která nebyla až na zem. Střevíčky bylo většinou vidět. Množství spodniček a později i ráfy zvedaly sukni do mohutné šíře, a tím se opět zdůrazňoval štíhlý pás. Takto oblečená dáma působila poněkud divným dojmem. Vypadala jako mohutná, baňatá kulička, uprostřed přeštípnutá jako mravenec. Tedy, až na pás, je naprosto porušena přirozená linie těla. Když se ještě svrchu popsané šaty ozdobily množstvím stuh, mašliček, nebo krajkovými límci, háčkovanými rukavicemi bez prstů nebo s prsty, vyšívanými kabelkami a pod., spatříte před sebou ozdobené kanape a ne ženu. Ale byl zde jeden přínos, a ten právě činí biedermeier nakonec hezkou módou. Začaly se nosit květované látky. A toto květování činí z neforemných šatů celkem rozkošné a veselé šaty, a byly-li tyto šaty s vkusem dozdobeny, nepůsobily tak hrůzně, jak by to dle mého popisu vypadalo. Takový je základní charakter dámských šatů. Je opět samozřejmé, že bylo množství rozdílů a vlastního vkusu, který šaty různil a odlišoval.

Na nohou se nosily střevíčky bez podpatků, úzké, špičaté a zavazovaly se tkaničkami kolem kotníků. Většinou byly střevíce černé. Punčochy se nosily bílé.

Některým z vás je možná známa móda biedermeierovská s kalhotkami, vyčnívajícími zpod sukní. Tedy kalhotkami, dlouhými až na botky, zdo-

benými mašličkou a krajkovým volánkem. Tato móda se skutečně vyskytovala, ale jen u dětí. Snad to nosily některé mladé slečny, ale spíše z koketerie, než že by to byl módní výstřelek. Jelikož prádlo bylo většinou z plátna a dosti hrubé, ozdobené jen neumělou rukou hospodyňky, nevím, zda by se ženy tím nějak chlubily, že mají tak obyčejné prádlo. Spodní kalhotky se nosily delší, pod kolena nebo i více, ale u starších osob nekoukaly zpod sukní. Jedině při zvednutí sukně je snad bylo vidět. — Biedermeier je doba cudná, velmi maloměšťácká a ukazování prádla není na místě.

Na rozdíl od dámské módy, pánská móda nedělá ústupků, ba naopak, pokračuje ve vývoji, který v empiru tak zdárně začal. Udržel se cylindr, jenž dostal nové tvary, trochu koničtější; udržel se frak, ale má delší krovky a vyskytuje se i jednořadový; pestrá vesta ztratila velké klopy a i ta se objevuje jednořadová, a lakové střevíce, zdobené mašličkou, se rovněž udržely z empiru. Podstatné změny nastaly v účesu. Páni opět začali „používat hřebenu", hodně se kadeřili, nosili menší licousy a objevil se knír. Druhá změna nastala ve vázání kolem krku, kde páni nosili šité mašle různobarevné, ale košilové límce, vystrčené směrem do obličeje, zůstaly, i když se špičky zmenšily. Nejmarkantnější změna nastala u kalhot. Do módy přišly dlouhé úzké kalhoty, samozřejmě bez puků, které byly dole na gumu pod šlapku. Tato guma kalhoty neustále napínala a činila z nich tak zvané „šponovky", jak jim také dodnes říkáme. Materiálem, z něhož se šily fraky a kalhoty, bylo sukno. Jiná látka se v biedermeieru téměř nevyskytla. Ani zdobení límců sametem se již nepoužívalo. Holinky z normálního oblečení téměř úplně zmizely a braly se jen k jízdě na koni. Zmizely i několikalímcové peleriny a místo nich se objevily buďto šosaté převlečníky nebo peleriny nanejvýš s jedním velkým límcem. Ale ani to někdy ne, mnohdy mívaly u krku normální límeček, jako u fraku. Fraky se nosily jednobarevné, nelemované již sametem, a většinou tmavších barev. V pozdějších letech biedermeieru se objevily místo fraku dlouhé šosaté kabáty, které byly v pase přestřiženy a bývaly jedno i dvouřadové a opět soukenné. Kabáty bývaly asi ke kolenům dlouhé, do zvonu střižené a časem se staly oblíbenějšími než fraky. Z fraku se pomalu stal pouze večerní oblek.

Biedermeier je barevně střízlivější než předcházející doby. Dalo by se říci, že je barevně solidnější. Přesto se stále ještě nosily barevné fraky, dlouhé kabáty a kalhoty jiné barvy. Snad jedině u černého fraku se nosívaly také černé kalhoty. Teprve po čtyřicátých letech minulého století se vyskytly u pánů kostkované kalhoty. Někdy bylo kostkování velmi divoké co do tvaru, ale barevně zůstaly kalhoty i nadále střízlivé. Také místo pánských lodiček se objevily šněrovací polobotky a perka. Obuv byla v mnohém podobná obuvi dnešní, jen byla špičatější a často laková.

Pánská móda se pravidelně vyvíjela již od doby rokoka až po dnešní dobu. Příchodem dlouhých kalhot právě v biedermeieru nastal ještě ustálenější vývoj. Zachovaly se pouze fraky a šosaté kabáty, měnilo se vázání u krku a dlouhé kalhoty se ponenáhlu rozšiřovaly. Jiné změny nenastaly. U dámské módy došlo ještě k velkým převratům a základním změnám, o nichž se dozvíme až příště, v posledních čtyřech lekcích.

CO NÁS PÁLÍ

TRIBUNA OCHOTNÍKŮ

V posledním čísle Ochotnického divadla otevřeli jsme tuto rubriku, abychom všem poctivým ochotnickým pracovníkům dali příležitost otevřeně a kriticky se vyslovit k palčivým problémům současného ochotnického života. Dnešní rubriku zahajujeme návrhem Krajského poradního sboru pro divadlo (kraj Ostrava), který vznikl už před XXVI. Jiráskovým Hronovem, který však neztratil aktuálnost ve své výzvě k diskusi. Rovněž diskusní příspěvek P. Holce vznikl před Hronovem a byl po hronovském aktivu autorem doplněn a rozšířen. Soudruh Holec současně vypsal podrobně rozpracovaný návrh, jak by si představoval praktické provádění při ustavení ochotnické organisace. Tento návrh spolu s dalšími projednává komise při ministerstvu školství a kultury. Vyzýváme čtenáře, aby podobné návrhy zasílali této instituci k rukám s. P. Vavrucha, nebo našemu časopisu, který je příslušné komisi předá. Všechny návrhy jsou poctivě váženy, i když často nejsou proveditelné (viz o tom zásadní slova v úvodníku minulého čísla časopisu), ale svědčí o dobré vůli svých autorů pomoci věci. To je i důvodem zveřejňování těchto diskusních hlasů v našem časopisu. — Nepálí nás však jenom problémy organisační. Proto i v dnešní rubrice uveřejňujeme jiný kritický hlas, namířený — zcela oprávněně — proti největšímu nedostatku našeho časopisu. Se všemi body diskusních příspěvků nesouhlasíme a stanovisko zaujmeme v příštích číslech. Redakce

NÁVRH OSTRAVSKÉHO KRAJSKÉHO PORADNÍHO SBORU

Stav, ve kterém je československé ochotnictvo, jistě není neutěšený, spíše naopak. Ale přiznejme si upřímně: nemohl by být ještě daleko lepší? Je forma a způsob, jakým je v současnosti řízeno a organisováno ochotnické hnutí, nejvhodnější formou k rozvíjení lidových talentů?

Soběslavský plán, který doporučil přičlenění divadelních ochotnických souborů k závodním klubům, organicím ČSM, JZD a Osvětovým besedám, se zasloužil o to, že celé řadě souborů se dostalo řádné základny, dokonce i hospodářské. I v jiných směrech se tato reorganisace projevila jako větší či menší přínos. Přesto však po vyhlášení Soběslavského plánu nedošlo k dalšímu rozšíření ochotnického divadla v takovém rozsahu, jak se předpokládalo, protože mnohé soubory přestaly činnost vyvíjet.

Největším nedostatkem, který ze Soběslavského plánu vyplynul a který se zvlášť kriticky projevuje v současnosti, je organisační roztříštěnost.

Ochotnické hnutí není dostatečně řízeno, organisačně vůbec ne a jeho hlavní směr je silně ovlivňován zájmy jednotlivých úseků, pod kterými základní zařízení (t. j. závodní kluby, osvětové besedy, požárníci, SRPŠ atd.) pracují. Poradní sbory v krajích jsou nejvyššími složkami. Ústředně řízeny již nejsou vůbec, pouze usměrňovány po stránce methodické práce. A přece právě tyto poradní sbory, nadané větší pravomocí, složené z volených ochotnických zástupců a opírající se o pevný organisační řád, mohly by být základem dobré příští ochotnické organisace. Koordinační orgány, ve všech složkách — ústřední, krajské, okresní jsou zařízením naprosto formálním, nemajícím mnohdy ani k ochotnickému divadlu nejzákladnější vztah a poměr. Soutěž je proto výhradně v rukou poradních sborů, i když podle směrnic tyto sbory mají úkoly poněkud jiné.

Divadelní ochotnictví je založeno na podkladě nejryzejší a nejčistší dobrovolnosti. Touto činností vytvořilo v minulosti a pochopitelně i dnes hodnoty, které mu dávají prvořadý politický význam mezi všemi obory LUT. Již proto si ochotníci zasluhují, aby se mohli na řízení a usměrňování své práce podílet daleko intensivněji, a aby své úspěchy mohli stále více rozšiřovat.

O návrhu organisačního řádu se mezi ochotníky i na ústředních úřadech hovoří hodně dlouho. Někdy skoro illegálně — ke škodě věci samé. Je třeba, aby zástupci ochotníků a ochotníci sami přednesli své zkušenosti, návrhy a připomínky, podložené plánem, jak situaci řešit.

Ochotníci kraje Ostrava obracejí se proto na ochotníky všech ostatních krajů, aby zvážili své zkušenosti a připravili pro celostátní schůzku ochotníků takové diskusní příspěvky, které by daly podnět k odpovědnému — při tom však zároveň urychlenému vydání organisačního statutu.

JEDNO POTŘEBNÉ

Je to vytvoření organisace divadelních ochotníků. Takové, která by byla skutečně jejich — ve které by se cítili „doma" — kde by nebyli pasivním činitelem přejímajícím jen pokyny, nařízení, dekrety, instrukce a „porady" úředních činitelů profesionálních — ale kdy by sami opravdu činorodě hovořili o své práci, kde by vycházeli ze svého vlastního vnitřního života a zase se do něho vraceli ku prospěchu ochotnického divadla i nejširších lidových mas, kterým divadlo slouží!

Širokou a hlubokou důležitost i význam funkce pracovníků ochotnického divadla právě v naší společnosti nemusíme už zdůvodňovat. Vždyť to jsou ti neznámí, po celém státě až do těch nejzapadlejších a nejmenších obcí a závodů rozptýlení nadšení a obětaví pracovníci — po nichž se už delší čas se všech stran volá! To jsou ti, kteří mohou nalít oživující krve do žil často živořících společenských organisací našeho veřejného života! A jestli sem tam kdysi chybovali — jestli nenašli zatím ještě své pravé zařazení do našeho kulturně politického dění — není, myslím, vina tak v nich, jako v tom, že byli ponecháni většinou sami sobě! Chybu hledejme také u těch, kdo se měli o ně starat, kdo je měli vést!

Pravda: máme po okresích odbory kultury, zřizovaly se poradny LUT, Domy osvěty — ale tady bude nutno vzít v úvahu to, co k práci společenských organisací říkají referáty a usnesení poslední celostátní konference KSČ: „... o zkvalitnění kádrového složení ke zvýšení úrovně práce... odstranit vše, co brzdí náš postup vpřed . . .!" A právě na práci souborů LUT a všeho, co kolem nich se děje, bylo by velmi účelné se zaměřit právě s hledisek dále na konferenci uplatňovaných i v usnesení zařazených: „... prozkoumat celý systém organisační práce ... vrátit se i k některým neprávem opomíjeným a osvědčeným pracovním methodám... především široce rozvinout práci... s aktivem..." — „... při vytváření nových zásad práce... nastoupit cestu aktivisace, jejíž podmínkou je decentralisace, odbyrokratisování a nejširší dobrovolná činnost..." — „... toto opatření zvýší přitažlivost všech společenských organisací pro nejširší vrstvy lidu. Tím se vrátí jejich vliv v masách a jejich účinnost při vytváření socialistických společenských vztahů . . ."

Pravda, nikde se zde nehovoří přímo o ochotnících — ale na první pohled je zde patrna cílevědomá péče strany: probouzet, zvyšovat, rozšiřovat život i práci společenských organisací. A je-li to přímo zaměřeno na odbory, tělovýchovu a ČSM — můžeme to stejně aplikovat na lidovou uměleckou tvořivost a především na divadelní ochotníky!

Dříve jsme měli několik ochotnických organisací. Plnily svou funkci jak uměly i — mohly. Fakt je, že už ony vedly ochotníky k divadlu dobrému, životnému, uměleckému — že ochotníky školily — zvykaly na soutěžení! Nikdo nemůže říci, co bychom dnes asi měli, kdyby bývalá ÚMDOČ nevybudovala hronovské festivaly! Při tom na ně od nikoho nedostávala žádné úhrady — ale naopak: z výtěžků se uplácel dluh na hronovské divadelní budově a schodek časopisu „Československé divadlo", který se všem organisovaným souborům posílal zdarma! *(Pozn. red.: Nikoliv zdarma, nýbrž v rámci ročních příspěvků souborů organisací.)* — Se všemi klady i chybami své práce vedly a řídily nám tehdejší organisace soubory a vytvářely solidní základny divadelního života ochotnického. Na jejich pracovních výsledcích dnes můžeme budovat dál a dohonit, co jsme zameškali, když jsme v padesátých letech organisace rozpustili. Pravda, předpokládali jsme, že masové složky, na něž se ochotníci převáděli, budou pokračovat v dřívější práci, že jí dají lepší náplň i směr — ale zklamali jsme se! Zatím jsme „vylili vaničku i s dítětem"! Proč bychom před tím zavírali oči?! Subkomise a komise LUT v okresech, později poradny, Domy osvěty a celý ten profesionální zaměstnanecký aparát nám ochotníky organisovat neměly, v mnohých případech ani nedovedly a nechtěly. Poradenství a úřední aktivy — nemohly nahradit dřívější živou organisovanost! Pro masové složky pak bylo ochotnictví (divadelní odbory) — pokud od nich neočekávaly finanční přínos pro svou činnost — příliš málo důležitou součástí práce jejich dílčích orgánů, než aby se jí více zabývaly nebo věnovaly. Oč tedy dnes jde? Jde o pomoc oživení zájmu souborů divadelních zřízením ochotnické organisace — organisace, u níž by všichni divadelníci cítili, že je jejich a pro ně. Zkušeností máme dost: kladných i záporných. Teď by záleželo jen na tom: využít a spojit osvědčené tradice v organisování divadelních ochotníků s potřebami dnešní společnosti, s vytvářením a posilováním všech těch nových vztahů společenských, jak se u nás dnes formují. Vytvořit organisaci, v níž bychom plně uplatnili zásadu nejširší účasti dobrovolných pracovníků, čímž právě by tato organisace se stala lidem opravdu blízká. Při tom dalo by se pro administrativu dobře využít stávajícího placeného aparátu jak v Domech osvěty, tak na odborech kultury.

Představuji si to asi tak: Podle zákona o národních výborech mají se při odborech kultury zřizovat pomocné komise aktivistů odborníků — v tomto případě pro otázky divadelní. Podle statutu pro Domy osvěty — mají se při nich vytvářet z dobrovolných pracovníků a odborníků odborné poradní sbory — v tomto případě také pro divadelní ochotnickou práci. Tyto orgány ve většině případů buď málo existují nebo nefungují. Okresní poradenství se zpravidla scvrkává na t. zv. „methodickou" pomoc „uměleckého vedoucího" — který však dělá často všecko možné a nejmíň LUT. Můžeme zde však mít nutný zákonný organisační podklad pro vytvoření ochotnické organisace! Oba uvedené orgány bych sloučil v jednu komisi, společnou jak pro Dům osvěty, tak pro odbor kultury. Provedl bych to v okresech i v krajích. Členové těchto komisí by byli voleni z řad divadelních pracovníků celého okresu. — K nim by se přiřadil zástupce Domu osvěty nebo poradny LUT a zástupce odboru kultury z titulu své funkce.

Poznámka redakce: V dalším píše s. Holec podrobný návrh, jak by se prováděla volba členů, jaká by byla náplň celookresního plenárního zasedání, jak by měly být složeny okresní, krajské i ústřední ochotnické organisační orgány, jaká by byla jejich pracovní funkce atd. Pro nedostatek místa nemůžeme tyto partie otisknout, ale zmíněné komisi je předáváme. Uveřejňujeme ještě závěr příspěvku:

Vím, že takto navrhovaná organisovanost není do puntíku v souladu s řády a statuty masových organisací, podle nichž kroužky nemají být žádnou zvláštní samostatnou organisační jednotkou — ale užitek, který by nám důsledné provádění tohoto návrhu přineslo, jistě by stál za to, aby se určité ústupky a změny ve strohých, stejně jen rámcových předpisech udělaly!

Navrhovaná nová organisovanost by nebyl krok zpět, ani žádný návrat k dřívějšímu planému spolkaření. To špatné, co u dřívějších spolků bylo — to nebylo organisování jako takové, ale pochybená náplň, která se tomu dávala. Postarejme se o náplň novou, průbojnou, aktuální, využijme organisačních schopností dřívějších organisátorů a jistě poznáme dobré důsledky naznačeného. Ochotníci skutečně potřebují možnost, aby si mohli vzájemně sdělovat své problémy a praktické zkušenosti, aby si mohli pohovořit o své práci bez obalování a bez růžového lakování, ale v plné nahotě těžkostí i zase v radostech z úspěchů! Chtěli by si upřímně pohovořit s těmi, kteří o nich často rozhodují — ale neznají je, neslyší je! Oficiální aktivy, konference, semináře, manifestační shromáždění atp. nic takového neumožňují! Těžko lze spoléhat na to, že za nás někdo někde „nahoře" něco kloudného vymyslí! Vždyť denně si naříkáme jak v těch „úřadech" málo znají tu pravou ochotničinu do všech podrobností, v plné šíři a hloubce — ne jen podle úředních hlášení profesionálních zaměstnanců, kteří přece nebudou psát o své práci, že ji dělají špatně — ne jen u těch několika desítek souborů, které si čas od času zaparádují na přehlídkách či v Hronově — ale u těch tisíců neznámých, bezejmenných, o nichž se nepíše, neví — ale kde nadšení a obětaví lidé hrají to nejlidovější divadlo těm nejširším vrstvám a v nejzapadlejších obcích! Kde nemají honosná jeviště, světelné parky a kdo ví co všechno — ale jen

pár zvetšelých kulis a nadšená srdce!

Samozřejmě, že si při tom všem nebudeme dělat iluse, že jakákoliv organisace nám naráz rozvíří silný, činorodý život mezi ochotnickými divadelníky! To by byl omyl — ale že může hodně pomoci, dát silnou oživující injekci — je víc než jisté. V některých krajích už vytvořili určité organisace pro lidové hudebníky — v šestém čísle Loutkáře se o organisaci hlásí loutkáři — v šestém čísle Divadla hlásí se už přípravný výbor divadelníků-profesionálů k životu — i v Ochotnickém divadle jsou hlasy, volající po organisování ochotníků. Stejně tak ozývají se fotoamatéři a výtvarníci. Je vidět, že je to něco, co už dávno visí ve vzduchu a věřím, že je to odezva jak významného usnesení XX. sjezdu KSSS, tak naší celostátní konference KSČ! A tak všecky příznaky mluví shodně, že vytvoření určité ochotnické organisace je dnes vskutku jedno potřebné!

Dodatek: Tento článek byl napsán dávno před hronovským „Aktivem ochotnických pracovníků". Na základě tamního jednání doplňuji ještě toto:

Soudruh Semrád v Hronově doporučoval při organisování ochotníků vycházet z nynějších koordinačních orgánů LUT. Myslím, že tady by nebyla spolehlivá základna pro živou organisační složku. Koordinační orgány LUT jsou složeny ze zástupců korporací, které nemají leckde k ochotnickému divadlu žádné vztahy. Proto jejich práce snad ve všech okresech a i ve většině krajů byla špatná! Základní koordinace kulturní a osvětové práce je uložena stávajícími předpisy a zákony lidové správě a sotva lze pro budoucno počítat s jiným řešením.

Zárukou činnosti budoucí ochotnické organisace mohou být jen ochotníci sami! Kromě toho celý organisační systém musí mít nějaký jednotný, zákonný podklad, vyplývající z dnešních předpisů, neboť nechceme vůbec křísit k životu nějaký nový zákon spolkový. Řešení, které výše navrhuji, má všecky nutné předpoklady: a) vychází z dnešních zákonů a předpisů, b) počítá s účastí těch, kteří ochotnické divadlo přímo vytvářejí, mají tudíž na něm nejživější zájem, jsou s ním nejtěsněji spjati, c) využije i stávajícího profesionálního osvětového aparátu odborů kultury, Domů osvěty (LUT).

K námitce s. Kubra, že je sotva možné na příklad divadelní kroužky ZK ROH nebo ČSM organisovat ještě v některé jiné organisaci, se ptám: Proč? Proč se toho bát?! Nikdo přece nebude tím vyjímat z pravomoci základních organisací divadelní kroužky či odbory! Naopak: pro ústřední organisace by to bylo jen úlevou, kdyby se utvořil výbor, sekce, orgán — který by po divadelní stránce jejich soubory vedl. Cožpak ve sportu, v tělesné výchově něco obdobného vadí? Vždyť víme dobře, jak uvedené ústřední organisace těžce zápasí o provádění své vlastní základní činnosti, jak těžce shánějí lidi na základní organisační funkce — i jak málo péče věnují právě práci divadelních kroužků, poněvadž jim na to pro ostatní úkoly nezbývá čas, poněvadž nemívají ani schopné pracovníky pro tyto účely. Základní funkční činnost by dále vedla, řídila a usměrňovala u všech svých nejnižších organisačních složek dosavadní ústřední organisace (na příklad: ROH ČSM) — v divadelnictví by ji pak prováděla — vlastně doplňovala a pomáhala — organisace divadelní. Vždyť i dříve jsme měli nejrozmanitější divadelní odbory v bývalých divadelních ústředích — a žádnému odboru to nebylo na škodu, ale jen ku prospěchu! Jen když dobře plnil všecky pokyny a řídil se jimi! A tento užitek nakonec cítily i základní ústřední organisace dotyčných odborů!

Mimořádně živý zájem i vysoce kladný ohlas, který na hronovském aktivu ochotnických pracovníků vzbudily zmínky o vytvoření ochotnické organisace, jsou dokladem, že jde o věc skutečně živou a vysoce aktuální. Zároveň pak to poskytuje i naději, že využije-li se dobře tohoto spontánního ochotnického zájmu — může to přinést znamenitý vzruch i oživení do našeho amatérského divadelnictví. A to je to hlavní, oč nám musí jít všem!!

PAVEL HOLEC

CO NÁM CHYBÍ V ČASOPISU

Působím jako ochotník na malé vesnici, ve Vrčni v západních Čechách. Váš časopis čtu vždy od první do poslední stránky, a tu jsem zjistil, že dopisovatelů z našich vesnických souborů je velmi málo. Zprávy o ochotnickém dění na vesnicích nejsou skoro vůbec žádné. Je to snad tím, že lidé z venkova neradi o sobě píší a příslušné korporace a organisace jeví o jejich život malý zájem? Ať už je to tak či onak, fakt je ten, že dokud venkovské soubory nebudou podávat o sobě kratičké zprávy a vyměňovat prostřednictvím časopisu své zkušenosti — a hlavně řešit vzájemně své těžkosti, budou ochotníci na venkově i nadále zápasit se svými problémy osamoceně a nikdo jim nepomůže. V neposlední řadě přispívá k těžké situaci ochotníků na vesnici nedostatek organisovanosti a řízení celého dění. Divadelní ochotnictví je masovou složkou jako tělovýchova a má být rovněž řízeno na základě dobrovolnosti zdola. Ochotníci musí řídit své záležitosti sami v okresech, krajích a celostátně prostřednictvím svých volených orgánů a nikoliv prostřednictvím úřední administrativy, která v podobě okresních a krajských domů osvěty zabředla do papírování a úřadování.

Jsem příslušníkem vesnického souboru, u kterého se náhodou nahromadily všechny překážky, které se jen mohou vyskytnout: není jeviště — musí se vždy postavit; není vlastní místnost — zkouší se i v zimě v sále hospody; není vybudováno elektrické osvětlení, není skladiště, nejsou kulisy a rekvisity — všechno hnije v úplně mokré místnosti. Je zde jen několik nadšenců pro věc, kteří všechny obtíže překonávají, ale zároveň vidí, že pomoc odnikud nepřichází a hraní divadla je spojeno čím dál víc s takovými potížemi, že je jejich nástupci nebudou moci a chtít překonávat.

Alex. Veličkin

*

Ještě řada našich dopisovatelů a spolupracovníků vyjádřila v diskusi o organisačních problémech své názory redakci. Předseda poradního sboru pro divadlo v okrese Vsetín *Emil Berg* shrnul své své návrhy do těchto bodů:

1. K zajištění úrovně ochotnických představení nechť je podmínkou, aby každý soubor měl školeného režiséra — jinak může být jeho představení konáno jen po předchozím zhlédnutí (ve zkouškách) a schválení členem poradního sboru nebo soutěžní poroty. — 2. Poradní sbory na okrese nechť jsou vybaveny pravomocí schvalovat výběr her jednak s hlediska jejich vhodnosti, jednak únosnosti pro soubor. Bez předchozího svolení nesmí soubor začít zkoušet. — 3. Poradní sbory ať jsou rozšířeny o zástupce všech masových složek, které mají činné soubory. — 4. Je nutno stanovit podmínky používání jediného jeviště na vesnici, které vlastní jedna složka (na příklad závodní klub), pro složky ostatní.

Z příspěvku našeho dopisovatele *Josefa Zenkla* z Tábora vyjímáme: Národní přehlídky našich lidových divadelních souborů prokázaly nejednou jejich vysokou uměleckou úroveň. Objevily se také nedostatky, především ideové. Namnoze se projevuje odklon od politického poslání divadla, které mělo už od dob Tylových. Odtud mnohá nedorozumění našich ochotníků s nadřízenými kulturními orgány. Jejich kořen je v nedostatku pevného dramaturgického plánu (výběr her je často náhodný, podmíněný soukromými zálibami bez ohledu na skutečnost, kterou prožíváme), ale také v nedostatku *jasné* organisační základny. Přičlenění bývalých spolků na masové organisace bylo dobře míněno: ochotnické divadlo mělo proniknout do nejširších vrstev pracujících, sžít se s obrodným procesem přestavby starého společenského řádu v řád socialistický. Zdaleka ne všichni ochotníci tuto skutečnost správně chápou. Ale nepochopily ji všude ani masové složky, na příklad soubory na závodech jsou často pouze trpěny. Chyby jsou na obou stranách — odstranit je spočívá v lepší organisaci společné práce. Mnohými navrhované zřízení ochotnických sekcí od okresů po ústředí může mnoho prospět. Vyřešit organisační problémy, to je víc než jeden z našich úkolů, to je nezbytná potřeba, volající po neodkladném řešení.

NA POMOC VESNICKÝM SOUBORŮM

UČITEL A OCHOTNICKÉ DIVADLO

Dvaašedesát našich starších i nových dopisovatelů soutěžilo pod tímto názvem v letošní dopisovatelské soutěži našeho časopisu. V soutěži zvítězila, jak jsme již oznámili, naše dopisovatelka Jarmila Hanzálková, kterou redakce vyslala zdarma na XXVI. Jiráskův Hronov. Dnes uveřejňujeme některé z dalších příspěvků.

REDAKCE

Hned v úvodu bych chtěl říci, že tito dva činitelé mají k sobě velmi blízko. Proč? Z několika důvodů. Jsou oba blízko sebe, jejich poslání na sebe přímo navazuje a učiteli samotnému je pak znalost ochotnické práce i vlastní ochotnická činnost jistě na prospěch při jeho práci školní. Není tedy divu, že se téměř při každém našem učitelském shromáždění živě diskutuje, ne-li veřejně, tedy aspoň někde v hloučku, o divadelnictví, sdělují se vzájemně zkušenosti a úspěchy, vyměňují či půjčují hry a pod. Sám jsem pracoval již od studentských let v divadle, a když bylo rozhodnuto, že budu učitelem, svou činnost jsem znásobil. A nelenili jsme i při časném ranním odchodu do školy pobýt večer na zkouškách v 3 km vzdálené obci často přes půlnoc.

A když jsem po osvobození otvíral v našem pohraničí českou jednotřídku spolu s několika prvými osídlenci, bylo jedním z prvých našich činů vyklizení sálu, oprášení starého jeviště na půdě hostince a ustavení ochotnického kroužku, který již v roce 1945 úspěšně zahájil činnost. Cítili jsme všichni, jak nás tu cosi pojí, táhne dohromady a jak se celá naše zprvu tak různorodá společnost pomalu vyrovnává a sbližuje. Počátky byly ovšem těžké, poměry primitivní, ale postupně jsme se zařizovali a celou svou práci zlepšovali, takže při mém odchodu na nové působiště po dvou letech byl kroužek v plné činnosti k radosti všech vesničanů. V novém působišti se starou ochotnickou tradicí jsem již vstoupil přímo doprostřed práce. S radostí jsem to konstatoval a s nemenší radostí jsem byl přijat. Radostná práce se rozvíjela i tu, ač byly i chvíle zklamání, zejména osobních sporů, potíže s místnostmi atd. Na učitele čekala i jiná práce. Veřejné funkce, práce v MNV, zakládání JZD; a já jsem se smutkem v srdci musel své divadlo dočasně opustit.

Po přesídlení do malebného zákoutí Českomoravské vysočiny před dvěma lety jsem se opět mohl vrátit ke své lásce, divadlu. Divadlo hrát a divadlo také řídit. Již při samém příchodu jsem cítil opět tu nutnost, aby tu bylo a abych v něm pracoval. A tak se radostná společná práce rozvinula opět. Zdálo se mi, že je to samozřejmé i těm, mezi něž jsem přišel, že budu hrát, že budu vést. „Přece učitel, ten tomu rozumí, ví si rady" — tak mě vítali. Šel jsem, a nejen hrát, ale i získávat lidi, budovat kázeň v práci souboru a dělat to, co bylo třeba, nevyjímaje ani zametání a topení. Vždyť to vše patří k věci a pak — musím jít příkladem! Dnes mám kolem sebe dobré spolupracovníky, oddané přátele a práce se daří. A věřím tomu, že se bude dařit všude, když se učitel s celou svou osobností, schopnostmi a hlavně srdcem postaví v její čelo. Vždyť jsem poznal takových příkladů nemálo. Je ovšem námitka, že snad každý schopnosti nemá. Já však vždy říkám: učitel by měl být zkoušen i z herectví jako důležité složky pro svou budoucí praxi. Vidím totiž denně při vlastní práci, jak mi moje divadelní schopnosti pomáhají. Vždyť čím dosahuji u dětí nejvíce úspěchů? Živým slovem, zajímavou mluvou, dramatickým líčením a vyprávěním, spojeným s gestem a mimikou! To je kouzlo pedagogického mistrovství, které pomáhá získat divadlo. A život školní sám? Co tu dramatisací, výstupů, rozhovorů a četby, vše spojeno s divadlem.

A ještě o jedné věci bych chtěl mluvit; o tom, jak si vychovávám nové herce. Každý rok uspořádáme aspoň jedno školní divadelní představení. I když naše jednotřídka poskytuje pramálo hereckého materiálu, pomáhají mi i žáci střední školy. Tak probouzím a objevuji herecké schopnosti již v počátcích a připravuji nové síly pro náš soubor. I tuto činnost pokládám za velmi důležitou. A navíc? Plním tím jednu ze základních směrnic naší nové školy: organisovat co možno celý život žáků. Místo bezúčelného pobíhání po vsi a často pochybných zábav shromažďují se děti po vyučování spolu s těmi staršími ve škole a prožijí tu veselé a užitečné chvíle při nácviku her. Věřím, že při takovéto soustavné práci vyrostou našemu souboru nové zdatné síly se zájmem o ochotnickou práci a že tím živý kulturní ruch obce stále poroste.

J. MARTÍNEK

PODMÍNKY DOBRÉ PRÁCE VENKOVSKÝCH SOUBORŮ

Čelné místo v dnešním ochotnickém dění zaujímají soubory závodních klubů. Není tomu tak dávno, co jejich první pokusy byly provázeny skeptickými komentáři a proroctvími mnohých zkušených divadelních veteránů, kteří nemohli pochopit, jak se může ochotnictví vyvíjet i mimo oblast tradičních divadelních spolků. A přece správně vedený závodní divadelní soubor má dnes nejlepší možnosti a předpoklady. I když nechceme tvrdit, že každý z nich může dosáhnout úrovně hronovských vítězů, přece jenom stmelující prvek zaměstnaneckého kolektivu, širší možnosti výběru, většině vyhovující termíny zkoušek a jiné organisační i technické výhody jsou činiteli, které ostatní soubory často bolestně postrádají.

A snad tyto okolnosti jsou příčinou, proč vesnické ochotnické soubory zůstávají pozadu a proč tento základní rozpor ve výkonech městských (závodních) a venkovských ochotnických divadel se nám stále prohlubuje. Dnes již u ochotníků daleko nestačí pouze dobrá vůle hrát divadlo jako před nedávnými roky. Není již možno hrát sporadicky, když je k tomu náhodou chuť, nebo je podnětem jistá okolnost, třeba v podobě nějakého jubilea nebo prázdné spolkové pokladny. Je nutné, aby i vesnický ochotnický soubor rozvíjel svou činnost plánovitě a po celou sezónu. Proč se tak dosud na našich vesnicích a v menších městech neděje?

Především proto, že u největší části souborů je vedení kolektivu a jeho další osud stále ještě záležitostí jedince. Divadlo bývá zpravidla výsledkem jeho nadšení a mnohdy až neuvěřitelné obětavosti. Vždyť tento režisér, inspicient, malíř scény a herec v jedné osobě obstarává zpravidla ještě všechny další funkce a povinnosti, spojené s uskutečněním představení. Ostatní jsou pouze ochotni s určitou blahovůlí mu občas vypomoci. Není proto div, že tento přetížený obětavec nemůže ani při nejlepší snaze zajistit plynulou práci souboru po celou sezónu, a když je snad zaneprázdněn rodinnými nebo jinými veřejnými povinnostmi, tedy divadelní činnost na kratší nebo delší dobu umlká docela. A přece je nejzávažnějším předpokladem úspěchu každého ochotnického souboru, aby všichni jeho členové byli v neustálé činnosti, aby v zimních měsících tvořily divadelní schůzky a zkoušky podstatnou náplň jejich volného času.

Tím ovšem ani zdaleka není míněno, aby soubor překotně chrlil jedno představení za druhým. Právě naopak. K divadlu se má přistupovat až jako ke konečné a výsledné fázi celé činnosti. Tak na příklad jedním z největších nedostatků vesnických ochotníků je výslovnost a jevištní mluva vůbec. A přesto velmi málo slyšíme, že by vesničtí ochotníci pořádali recitační večery. Málo jich bývá přihlášeno do recitačních soutěží LUT, ačkoliv by mohl právě tento obor být jejich doménou. Další důležitou výplní souborové činnosti může být pořádání besed, na nichž by se mimo jiné uplatňovaly také malé jevištní

formy. Stále zajímavé a veselost budící jsou pantomimické scénky, kdy herec, aniž by směl cokoliv promluvit, předvádí určitý divadelní děj (duševní stavy — nuda — příprava na schůzku a pod.) a ostatní hádají a vykládají obsah děje. Velký ohlas mají také soutěže v maskování. Technická důležitost a praktický význam všech těchto zábav je jistě jasný.

Zásadní chyba však je, jestliže vedoucí vesnického souboru (režisér) pohlíží na celou ochotnickou práci pouze jako na určitý druh rekreační zábavy. Vždyť ochotnické divadlo je daleko více než pouhé ukrácení dlouhé chvíle a příležitostná zábava jeho provozovatelů. Jestliže se někdo rozhodl divadlo pěstovat, tedy to znamená, že musí mít zájem dle svých sil si osvojit a sledovat problematiku herectví, theoreticky i prakticky se v ní vzdělávat a tak přispět k úspěchu kolektivu.

Velmi choulostivý a pro činnost ochotníků závažný je postoj funkcionářů místních a okresních národních výborů k ochotnické činnosti. K většině neshod a neprospěšných zásahů nedochází přitom ze zlé vůle nebo neochoty, ale převážně z neinformovanosti, nezájmu a často též z přehnaného byrokratismu. Když budete hovořit o této otázce s venkovskými ochotníky, tedy v 70 procentech uslyšíte asi tuto odpověď: „Naše práce naprosto není národními výbory uznávána, ale spíš tak nějak blahovolně trpěna". Každý, kdo poznal ochotnickou práci, ví, jak je náročná a kolik spotřebuje volného času. Příprava dobrého představení, včetně jenom trochu složitější výpravy, dovede roztočit všechny schopné činovníky. A snad tato obětavost podněcuje rozhodující místní činitele k tomu, aby takovému „zdatnému funkcionáři" urychleně dali také několik dalších funkcí, podle právě akutní místní potřeby. „Máš čas dělat divadlo, tedy dělej také něco pořádného."

Je smutnou skutečností, že provozování ochotnického divadla je v mnoha našich venkovských obcích považováno za něco, s čím si dobrý funkcionář nemůže zadat, co je nutno posuzovat s usměvavou blahovůlí. O potřeby a potíže divadelních souborů se obdobní moudří obecní představitelé nemají čas starat a do svých schůzí volají vedoucího divadla pouze tehdy, když před 1. májem je zapotřebí provést někde výzdobu. V tom přece divadelníci mají praxi. Tento nedostatek v chápání a podpoře činnosti našich ochotníků markantně vynikne, srovnáme-li jej s péčí, jaká je věnována na příklad tělovýchově. I při všech různorodých základních předpokladech obou těchto složek je chápání jejich důležitosti pro vesnici a z toho vyplývající postoj činitelů lidové správy zarážející.

Velmi nepříznivě pro rozvoj venkovských divadel se projevují mnohé, snad ve své původní podstatě i dobře myšlené nové zásady organisační. Na venkově jsou jiné poměry než ve městě. V daleko větší míře se zde projevuje vliv tradice a vše nové se přijímá opatrně a s nedůvěrou. Po vyhlášení Soběslavského plánu se jeho dobře míněné snahy projevily jako poručníkování, komandování a násilné stmelování v organisace, které neměly nejmenších předpokladů pro další rozvoj. Staré a tradiční divadelní skupiny byly bez uvažování rozbity, mezi ochotníky vznikla zbytečná roztrpčenost — a výsledek zpravidla byla přestávka v divadelní činnosti, která trvala často i několik let a v mnoha případech je dodnes.

Ve vzájemném vztahu ochotníků a funkcionářů národních výborů je třeba oboustranně lepšího pochopení, je třeba, aby ten, kdo za národní výbory s ochotníky jedná, měl k divadlu vztah a alespoň minimální literární přehled a znalost ochotnické problematiky. Je třeba venkovskou veřejnost všemi prostředky informovat o společenském významu divadla, je třeba, aby se zájem okresních a národních výborů o vesnické ochotníky neprojevoval jen administrativně — a hlavně je třeba, abychom v jubilejním Tylově roce měli více pochopení pro potíže „zapadlých štací", protože i tam a právě tam plní ochotnické divadlo nejskromnějšími prostředky své poslání při přerodu dnešní společnosti.

M. JURÁK

OCHOTNICKÉ DIVADLO - DŮLEŽITÝ ČINITEL OSVĚTOVÉ PRÁCE

To jistě všichni víme; je jen třeba, abychom z toho vyvodili důsledky — abychom podle toho činnost ochotnických divadel řídili. Náš kulturní život nepůsobí jistě dojmem jednoduchosti; v každé obci je — nebo má být — osvětová komise MNV, Výbor žen, místní lidová knihovna, odbočka SČSP, při školách SRPŠ a několik dalších institucí a v městech okresních se tento počet osvětových zařízení patřičně zvyšuje. To všecko je nám známo — je jen otázka, jestli uvažujeme o vztazích našeho ochotnického souboru ke všem těmto větším i menším organisacím.

Kalendářní i školní rok přináší všem osvětovým složkám nejrozmanitější úkoly, spojené se státními svátky, význačnými daty i politickými a kulturními aktualitami. A co vidíme? Většinou pracuje každá z těchto složek na vlastní pěst („po své linie"); tak jsme svědky drobných oslav, na které přijde deset posluchačů (včetně účinkujících), velké myšlenky se v ústech drobných funkcionářů mění ve fráze, recitátor nerozumí dobře textu své básně atd.

Jak jsme došli k této roztříštěnosti naší osvětové práce? Je to proto, že pod dojmem splněného úkolu rozumíme, že příslušná složka svolá *své* členy do *své* spolkové místnosti a předvádí program, který připravila *svými* silami. Klad takového podnikání je často jen v tom, že vedoucí funkcionář může druhý den „hlásit nahoru", že úkol splnil... A teď si představme, jak by to bylo pěkné, kdyby se v obci konala oslava (nebo vzpomínka, beseda, schůze atd.) jen jedna, kdyby na ní účinkovali ti osvětoví pracovníci, kteří na ten úkol stačí — a práce všech ostatních činitelů by záležela v tom, že by 1. sami na tuto oslavu přišli, 2. věc řádně a včas propagovali mezi svým členstvem. Výsledek by byl jistě potěšující: 1. podnik by vyzněl důstojně, 2. početná návštěva by zapůsobila na ty, kteří se takovým akcím dosud vyhýbají, 3. všecky zúčastněné složky by mohly „hlásit nahoru", že se uloženého úkolu zhostily . . .

Tolik úvodem. A teď k vlastnímu tématu: Co to znamená pro ochotnická divadla? Podle našeho názoru dvě věci. Jednak je třeba, aby ochotnický soubor dělal svůj — sebejednodušší — dramaturgický plán tak, aby byl ve shodě s kulturními potřebami obce a okresu a s celkovou linií daného roku. A jednak: nechť si soubor — zase v rámci svých možností! — vychovává nejen herce, nýbrž také recitátory, předčitatele, řečníky, hudebníky, zpěváky a tanečníky, kteří by byli schopni a ochotni působit všude tam, kde by je obec a okres potřebovaly. Takový soubor musí ovšem také vědět, co obec a okres po kulturní stránce plánuje; je proto třeba, aby měl zástupce ve všech ostatních osvětových zařízeních, především v osvětové komisi MNV, po případě ONV.

Dalším důležitým úkolem ochotnického divadla je, aby zajížděl do těch obcí, v kterých dramatický soubor není, nebo aby aspoň občany takových obcí na své podniky včas a soustavně zvalo. Nejlepší soubory na okrese nechť pořádají instruktáže pro ochotníky divadel začínajících nebo méně úspěšných. Velmi potřebné jsou též správně chápané soutěže.

Jen to ochotnické divadlo, které takto chápe své úkoly, které má takový rozhled po potřebách obce a okresu, které má jasnou perspektivu do své budoucí činnosti, vytěží ze své práce všechny hodnoty, jež v ní jsou. — Osvětové práce je u nás tolik, že kdybychom se všichni snažili ještě několikrát více než dosud, stále bychom všecky možnosti nevyčerpali. Jde však o to, že často děláme opravdu tolik, kolik je v našich silách, že si však v té práci navzájem překážíme, že jen podporujeme tu roztříštěnost, do které jsme se v posledních letech dostali. Jen společnou dohodou a společným plánováním najde každá kulturní složka správné uplatnění. Divadla tu mají úkol zvlášť velký už proto, že divadelní hra je prostředek nadmíru účinný. Jen srovnejte zájem o MDŽ, MDD nebo jinou oslavu ve dvou obcích, z nichž jedna má v tento den na programu „divadlo!".

Rozdělme si proto osvětovou činnost v každé obci tak, aby bylo *méně* schůzí a oslav i besed, zato však aby byly *kvalitnější*. Ušetříme tím mnoho energie a naše podniky budou mnohem přitažlivější. V. ŠANDEROVÁ

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

Z hudebně scénického pásma „Peer Gynt“

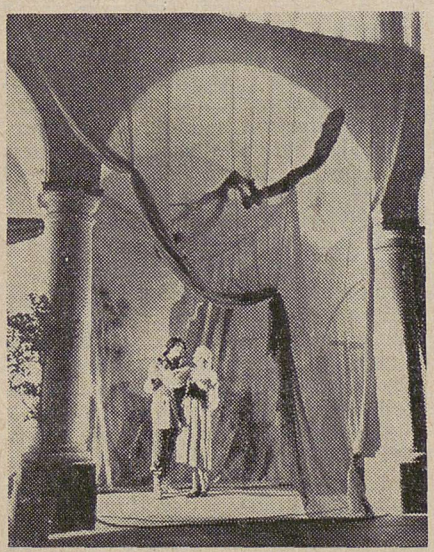
NOVÁ FORMA OCHOTNICKÉ PRÁCE

Loňské celostátní soutěže LUT se zúčastnilo rovněž Královopolské divadlo hudby (ZK Královopolské strojírny v Brně) dramatickým pásmem svého režiséra Otakara Blažka — Peer Gynt. Do dosavadního pojetí pořadů divadel hudby přinesl ochotnický soubor řadu nových prvků. Jejich večer byl jednak informativní vzpomínkou na Ibsena, v hudební části to byla přehrávka děl Edvarda Griega (nejen jednotlivých částí suity k Ibsenově dramatu) — ne však přehrávka v původním smyslu slova, protože zde hudba měla funkci posilovat význam a náladu mluveného slova. Ve večeru přímo vystupovaly některé postavy dramatu, s jinými se diváci seznámili jen prostřednictvím mikrofonu. Hlavní předností celého provedení byla dokonalá souhra všech složek (včetně výtvarné). Nová forma této umělecké práce využívá všech technických možností a dává souboru velkou příležitost k tvůrčí práci v pravém smyslu slova. Jsme přesvědčeni, že rozšíření takovýchto hudebně scénických pásem je třeba podporovat. Královopolský kolektiv, který je v tomto směru průkopníkem, měl by své zkušenosti prostřednictvím časopisu odevzdat dál! *M. J.*

*

TYL A BRNO

„Co dělá Brno, často na ně vzpomínám“, čteme v úryvku Tylova dopisu brněnským přátelům na výstavě „Josef Kajetán Tyl — buditel a jeho místo v moravské divadelní tradici“, instalované v září v Uměleckoprůmyslovém museu v Brně. Brno vděčně vzpomíná zakladatele českého divadla, prvního velkého českého dramatika Josefa Kajetána Tyla, jehož všechny kroky trudným životem vedla láska k národu a jeho štěstí. — Počátkem tohoto roku byla v Brně vytvořena komise ze zástupců profesionálních divadel, kulturního odboru rady městského národního výboru, zástupce Krajské odborové rady a lidové umělecké tvořivosti. Komise připravila v Tylově roce řadu akcí. Myšlenka na rozsáhlejší oslavy vznikla v Divadle bratří Mrštíků. V dubnu se konal aktiv divadelních ochotníků, kde Alena Růžičková, herečka Divadla bratří Mrštíků, zhodnotila Tylův vztah k Moravě a k Brnu. V září byla zahájena rozsáhlá výstava v Uměleckoprůmyslovém museu, která sleduje Tylovu cestu z Kutné Hory do Prahy a Hradce Králové jako studenta, jeho dráhu spisovatele, která je zakončena poutí potulného herce. Výstava zachycuje buditelský význam Tylových her ve změmčeném prostředí Brna v minulém století, kde byly hrány stálou scénou U bílého kříže, U bílého beránka, v Besedním domě, u Mondšajnů, ve Starém divadle na Veveří, které je už také zrušeno. I nejstarší brněnské spolky ochotnické v dělnických předměstích hrály Tylovy hry, rovněž kočující společnosti, jejichž členem byla také Tylova dcera Eliška Tylová-Forchheimová. Na výstavě je stará opona z „Obecníku“ ve Velkém Meziříčí: Tyl hledí na město, i opona starého zrušeného divadla na Veveří. Veliké množství fotografií dokumentuje činnost nejstarších ochotnických souborů v zemi Moravskoslezské i nové inscenace profesionálních divadel v Brně. 29. září byla zahájena přehlídka Tylových her zasloužilou umělkyní, herečkou Státního divadla Jarmilou Kurandovou a představením Strakonického dudáka v Divadle bratří Mrštíků. Hry pokračovaly ve Státním divadle Jiříkovým viděním, Paličovou dcerou a Paní Marjánkou, matkou pluku, Divadlo Julia Fučíka zahrálo Čerta na zemi a z ochotnických souborů představily se na jevišti Divadla bratří Mrštíků ty soubory Brněnského kraje, které v soutěži Tylových her (pořádané v tomto roce samostatně vedle normální soutěže) vyšly vítězně. Jsou to: ZK Chirana „Kutnohorští havíři“, ZK Adamovské strojírny „Fidlovačka“, ZK Železnice „Pražský flamendr“, OB Žabčice „Kutnohorští havíři“. ZK Závodů Jana Švermy Svatoboj s „Chudým kejklířem“ a OB Vyškov s „Paní Marjánkou, matkou pluku“ nemohly se přehlídky zúčastnit pro výměnu herců. Nad ochotnickými soubory převzaly patronát svazy Krajské rady odborů, které pomáhaly v předprodeji lístků a uvítaly soubor spolu s herci Divadla bratří Mrštíků na jevišti. Každému souboru profesionálnímu i ochotnickému byl jako upomínka na účast při oslavách odevzdán věnec se stuhami — dar městského národního výboru. Tyla oslavují Brněnští také sborníčkem „Setkání s Josefem Kajetánem Tylem“. Jsou to vzpomínky brněnských profesionálních i ochotnických umělců na inscenace Tylových her. Drobnou knížku vyzdobil vkusně dřevoryty i poprsím Tylovým Bohdan Lacina, vydal ji Dům umění města Brna. Návštěvníky celostátní výstavy čs. strojírenství upozorňovala na brněnské oslavy na vývěsních tabulích výrazná Tylova hlava, obraz akademického malíře Vojtěcha Štolfy, i řada plakátů, oznamujících jednotlivé akce. Mnozí z návštěvníků II. strojírenské výstavy z různých krajů republiky osobně i písemně žádají o zaslání Tylova plakátu. — Právě to, že profesionální i ochotničtí pracovníci podali si v této tylovské akci ruce, přispělo k úspěchu těchto oslav, kterými jsme v Brně položili kytičku na hrob Josefa Kajetána Tyla. *Em. Adámková*

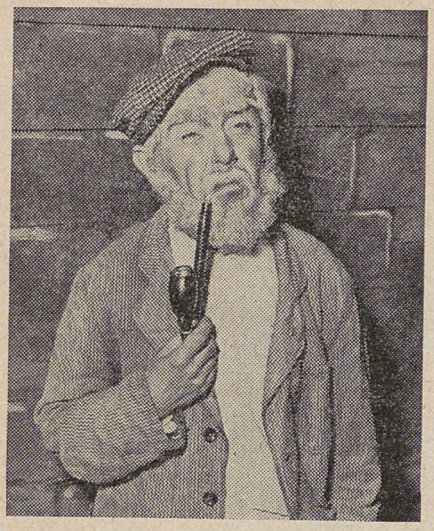


Královopolské divadlo hudby: Záběr z dramatického pásma O. Blažka „Peer Gynt“

*

50 LET S. CÓNA

Rakovnický režisér, herec a organisátor lidové umělecké tvořivosti Sláva Cón — dožil se dnem 9. října letošního roku svých padesátin. Není tomu dávno, co bylo v Rakovníku vzpomenuto třicátého výročí jeho divadelní práce, kterou začal v patnácti letech svého života a které už zůstal věren. Má všecky předpoklady, aby vnesl nový a bohatý život do souboru, jehož je členem. V Rakovníku je činný letos právě deset let a charakteristické je, že za těchto deset let bylo v Rakovníku dáváno více ochotnických divadelních představení, nežli za předcházejících 125 let českého divadla v Rakovníku dohromady; v tom se nejlépe jeví jeho poctivé



Šefl (Z. Lokaj) z Čapkova Loupežníka v provedení železnobrodských ochotníků

ochotnické úsilí. Než nejen kvantitou, ale také kvalitou je práce jeho pozoruhodná; pod jeho vedením rakovnický „Tyl" třikrát čestně soutěžil na Jiráskových Hronovech a vždy dobře se umístil v soutěžích Pražského kraje. Byl uznán nejlepším pracovníkem lidové umělecké tvořivosti v okrese, vyhodnocen mezi zaslouženými ochotnickými pracovníky na XXV. jubilejním Jiráskově Hronově, letos dostal v rámci kraje Praha čestnou odměnu za režii a organisaci Tylovy Fidlovačky v původním jejím slovesném i hudebním tvaru. Je mimořádně výkonný a samostatný pracovník, nebojí se žádné nevyzkoušené věci, nespoléhá na tradici a pomoc jiných, rolí velkých i menších, jak jich bylo pro úspěch kolektivu zapotřebí, vytvořil bezpočet. Svého ocenění již došla jeho iniciativa při festivalech Klicperova Chlumce, Rakovnických Wintrových her, Křivoklátského divadelního léta, při žňových brigádách a dočesných slavnostech chmelových v rakovnickém kraji. Do další padesátky pevné zdraví a dobrou pohodu mysli mu přejí všichni, kdož pod jeho vedením pracovali a kdož ho znají.

*

JUBILEJNÍ LÍSTEK Z TÁBORA

Začalo to s aktovkami a večery recitací. Vedle Spolku divadelních ochotníků vznikalo ve městě nové sdružení. Sešlo se z počátku jen několik nadšenců, dychtivých hlavně nového obsahu a modernějšího nazírání. Vybočit z vyjetých kolejí a dát se novými, byť méně schůdnými cestami. Být průbojní a snést nějakou tu ránu, třeba i zezadu. Nové nebývá vždy vítané. Tak začínala táborská Intimní scéna. Bez haléře a bez vlastního jeviště uchýlila se do sálu někdejší Přehořovky. Té obětavosti a tomu duchovnímu společenství všech, ať hráli nebo jen pomáhali, patří nejkrásnější vzpomínky. Netrvalo dlouho a Scéna se vrátila do městského divadla, aby v něm po nějaké té dřívější šarvátce svorně působila vedle Spolku divadelních ochotníků. Později hrála v kině Lucerna (nyní Svět). Tábor byl už dávno městem, které mohlo návštěvou uspokojit oba spolky. Vzájemná soutěživost jen prospívala. Nadto z obou spolků získala i tehdejší okrsková organisace ochotníků schopné spolupracovníky pro práci na venkově. — A divadelně? Vycházelo se hlavně z cizí klasiky (domácí pěstoval Spolek ochotníků) a holdovalo se tenkrát oblíbené společenské komedii. Často se recitovávalo z naší i cizí poesie. Nescházely ani verše tenkrát nejmladších, Wolkrovy, Seifertovy, Bieblovy. Nacistickou okupaci přežila Scéna se ctí, jejímu repertoáru z té doby nelze nic vytýkat. Po začlenění do odborového hnutí stala se Scéna dramatickým odborem ČSD. Hrát dál dobré divadlo, na tom úkolu se nic nezměnilo. Počáteční repertoárové obtíže nemohly oslabit lásku, jež dávno zapustila hluboko své kořeny. Soubor se často velmi čestně umístil v soutěžích. Nebylo vždy jeho vinou, že se nesetkal ve svém kraji s nezaujatým porozuměním, aby dosáhl v soutěži nejvyšších met. Letos v listopadu vzpomíná táborský soubor ČSD svých třiceti pěti let. Nezdá se to být mnoho — a přece to znamená bohatě činné údobí skoro jedné generace. Generace, která měla své výhry a prohry, ale také mnoho prožila. Tím víc se může ze své pilné a poctivé ochotnické práce těšit. A pokračovat a hlavně stále zlepšovat. Už proto, že soubor měl od svého vzniku tak solidní základy: být novým a průbojným. Neboť vždycky bude mít tato mince svou cenu. *Josef Zenkl*

*

O PRÁCI JEDNOHO SOUBORU

Dnešní divadelní soubor Osvětové besedy v Želeticích u Znojma vznikl v roce 1947 ze souboru ČSM. Začátky byly těžké. Jeviště postavené na sudech od piva v malém hostinském sále, vypůjčená opona, výpravu tvořil zadní malovaný prospekt a několik rámových polepených kulis. Osvětlení obstarávalo několik žárovek u stropu. Ale hrálo se... Je pravda, že hry neměly literární hodnotu, že i herecký projev byl velmi skromný a výprava zcela primitivní. Ale i tak dovedl soubor vzbudit zájem o divadlo. Byla to jistě i zásluha ochotníků, že MNV uznal potřebu osvětového střediska a přikročil k adaptaci bývalého hostince na kulturní dům. Byl zřízen sál, který pojme 500 návštěvníků, a prostorné jeviště. A již v lednu 1950 hrají želetičtí ochotníci, spojeni s divadelním odborem TJ Sokol ze sousedních Horních Dunajovic Jiráskovy Psohlavce a vzápětí Lucernu. Z výtěžků divadelních představení i z obětavé práce členů souboru byly pořízeny nové kulisy i osvětlovací zařízení, zakoupena sedadla do sálu a jiné věci potřebné pro divadlo. Také po stránce herecké se mnoho změnilo k dobrému. Přestalo šmíraření a nastoupila poctivá a cílevědomá práce. Rovněž v repertoáru bylo jasně viděti novou práci. Mimo jiné s úspěchem uvádí soubor Tylovu Tvrdohlavou ženu, hry G. Preissové Gazdina roba a Její pastorkyňa, Jizerského-Turečka Sládky a k Tylovu jubilejnímu roku Strakonického dudáka. Právě na této hře je vidět všechna práce, kterou soubor za dobu své existence udělal. Jak po stránce herecké, tak technické. Je to především obětavost a nadšení členů souboru, které pomáhá překonávat všechny překážky. Je to přesvědčení, že práce, kterou soubor koná, je dobrá. Což je lepší odměnou pro ochotníka, než vědomí, že spoluobčané-diváci mají o jeho práci zájem? A herec-ochotník nechce své diváky zklamat. Proto se usilovně snaží, aby od představení k představení úroveň jeho hereckého projevu stoupala, aby i ve výpravě projevovalo se více věrohodnosti i umění. Veden touto snahou dokázal soubor od primitivních začátků dojíti k úspěšné inscenaci Strakonického dudáka. Dlouho zůstane v naší mysli s citem podaná Rosava Liby Hofštetrové, rozmazlená Zulika Jarmily Buchtové, dobrácký Kalafuna Leoše Fialy, zvláště krásně zazpívaná píseň „Na tom našem dvoře", a Vocilka v podání H. Sovy. Na Šavličku bude jistě dlouho vzpomínat jeho představitel František Jedlička, stejně jako J. Vala na svého Trnku a Božena Svobodová na roli Dorotky. Příkladem ochotnické obětavosti zůstane nám rodina Šálkova. Jan Šálek mimo uznáníhodnou práci na výpravě scény vytvořil postavu rychtáře Koděry, B. Šálková dobře podala hašteřivou a přece milující Kordulu. Starší syn doprovázel krále Alenorose, dcera Dana vystoupila jako Bělena, Milan Šálek jako Honzík a malá Boženka v úloze Kačenky. Nutno se také zmínit o záslužné práci technické skupiny, která v této výpravné hře jistě si přišla na své. K úspěchu představení přispěla také hudba řízená F. Hofštetrem. Šestkrát se hrál Strakonický dudák, doma i na zájezdech a stále s nadšením a stejným vzrušením jako při premiéře. A když jsme dohráli, opakovali jsme si slova šumperského ochotníka:

Do Tvých dud, Švando, zpěvy
vdechla víla,
a nám Tyl zas lásku do srdcí.
A ta již nezhasne!

J-l

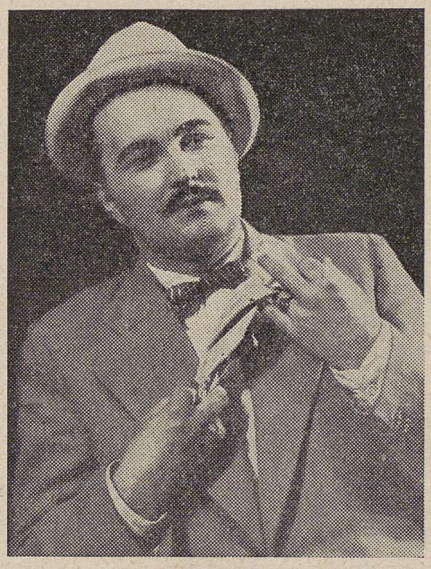
*

DOBRÉ PŘEDSTAVENÍ „KUTNOHORSKÝCH HAVÍŘŮ"

Bylo jistě zapotřebí značné odvahy a stejné dávky důvěry ve vlastní síly, když se ochotnický soubor ZK Vagonka Tatra rozhodl, že na svém pěkném, ale malém jevišti uvede tak náročnou hru, jakou nesporně je Tylovo historické drama „Kutnohorští havíři". Více než třicet postav, deset obrazů (z toho devětkrát se staví), pět různých dekorací, historické kostymy — to je stručný výčet technické náročnosti této hry. A k překonání těchto nemalých problémů přistoupilo umělecké ztvárnění nesnadného úkolu. „Kutnohorští havíři"

jsou první českou hrou se sociálním námětem a správné zdůraznění vysoké ideovosti díla, které zase přináší nebezpečí, že se představení stane tribunou patheticky přednášených myšlenek a idejí — to byl snad ještě větší problém než technické zvládnutí úkolu. S prvním problémem si poradili smíchovští ochotníci vcelku dobře. Měli dobrého výtvarníka ve Fr. Ježkovi, který postavil nejen výtvarně zajímavou, ale i účelnou scénu, jejíž přestavby byly velmi rychlé a neprodlužovaly představení. Rovněž kostymy podle návrhu V. Lepšího zachovávaly dobovou věrnost a až na několik málo drobnějších nedostatků působily přirozeně a přispěly k malebnosti a přesvědčivosti inscenace. Kamenem úrazu ochotnických představení bývají zpravidla davové scény. Tentokrát byly režisérem J. Vojtíškem dobře připraveny, byly živé a věrohodné a staly se tak významnou dramatickou složkou hry. V početném obsazení si zahráli všichni členové souboru. Za vedení režiséra se jim podařilo překlenout druhé úskalí dramatu. Vytvořili poutavé, výrazně dramaticky vypointované představení, které v celkové koncepci režijního pojetí dosahovalo maximálního ideového účinu Tylovy historické hry o prvním dělnickém revolučním povstání v českých dějinách. Konflikt dvou společenských sil je ve hře promítnut do střetnutí úplatného a věrolomného mincmistra Vaitminara s vůdcem havířů hutmanem Opatem. Obě tyto postavy obohatil J. K. Tyl pevnou charakteristikou a vnitřním citovým životem, takže se staly velkými a herecky vděčnými rolemi. V premiérovém představení, bohužel, nebylo v interpretaci dosaženo rovnováhy. R. Moučka jako vznešený a sebejistý mincmistr dominoval ve svých scénách mimicky střídmým a hlasově dobře vyváženým hereckým výkonem, zatím co Opat A. Hájka nebyl na výši. Vinou Hájkovy indisposice vyznívaly scény na vlašském dvoře uceleněji a přesvědčivěji, zvláště když mincmistr-Moučka měl znamenitého partnera v J. Šottovi, dávajícím svému písaři Rekordatovi všechnu mazanost, úlisnost a nenávistnou zlomyslnost člověka, který se mstí a neštítí se žádné krutosti, jen aby vybudoval svou kariéru. K nejlepším výkonům představení se řadí dvojice Vít — Anežka (Fr. Laurin a Z. Musilová). Zvláště Laurinův mladý bouřlivák by mohl být vzorem, jak hrát t. zv. kladného hrdinu. Ačkoliv v jeho roli je několik míst patheticky deklarativních, herec vždy zdůrazňoval Vítův zápas za osobní štěstí, který je u něho nerozlučně spjat s velkým bojem společenským. Anežka Z. Musilové byla milující dívkou a poslušnou dcerou, z jejího výkonu však trochu unikalo její poslání společenské. A právě u Tyla bývá žena stejně statečnou spolubojovnicí muže. Alespoň se zmiňme o pěkné figurce staršího Kroupy (K. Veselý), havíři Šimonovi, kterého si v pěkné charakteristice zahrál režisér Vojtíšek, a o mladém perkmistrovi J. Bartoše, jehož nedostatky v dikci lze jistě odstranit. Jako celek vytvořili ochotníci ZK Vagonka Tatra představení podnětné, které může být pro svou odvahu, pečlivost a pochopení smyslu díla vzorem.

K. Nešvera, dopisovatel



Soubor DO Nový Bydžov uvedl Hikmetovu satiru Byl Filip Filípek nebo nebyl. K. Kysela v roli Muže se slaměným kloboukem

K 160. VÝROČÍ OCHOTNICKÉ ČINNOSTI V HRADCI

Královéhradečtí oslavují v letošním roce významné výročí: 160 let ochotnické činnosti v Hradci Králové. České ochotnické divadlo se zde začalo hrát rokem 1796. Tato doba představuje záslužnou buditelskou, uvědomovací a vlasteneckou práci prostých řemeslníků, občanů, dělníků a studentů, kteří s divadelních prken šířili živé myšlenky své doby. U zrodu prvního českého ochotnického měšťanského souboru stál i knihtiskař Jan Hostivít Pospíšil. Největšího rozmachu dosáhl ochotnický život v Hradci za působení otce a zakladatele české veselohry, profesora V. K. Klicpery. V roce 1819 byla zde uvedena i první Klicperova veselohra „Lhář a jeho rod". Z vděčnosti na působení Klicperovo v Hradci byl pojmenován v pozdějších letech tento ochotnický soubor jménem Klicperovým. V našem století hradecký „Klicpera" patřil k význačným souborům v kraji. Nebylo hry, která by se hned po Praze neobjevila na scéně Klicperova divadla. Hráli zde přední divadelní umělci našeho divadelního nebe. Vávra, Vojan, Hübnerová, Sedláčková, Brzková, Nasková, Dostálová, Vydra, Štěpánek, Kohout a další se vystřídali na ochotnickém jevišti v Hradci Králové. V současné době však soubor prodělává generační krisi. Staří divadelníci sice divadelní kára táhnou, ale ta jede pomalu, opatrně, setrvačně. Je třeba zmíniti se o obětavé práci veterána hradeckých ochotníků B. Steina, jemuž již táhne osmý křížek. Souboru dnes chybí dřívější pověstná tvůrčí a dramaturgická odvaha a iniciativa. Chybí zde i mladí následovníci. V souboru je jich málo a těm, kteří jsou, nedává se příležitost. Nerudův verš, „že velká doba velkých chce činů", měl by najít uplatnění i u hradeckých „Klicperáků".

Soubor, který dnes pracuje jako ZK Okresního stavebního podniku, uvedl k zmíněnému výročí Čapkovu utopistickou shawovskou komedii „Věc Makropulos". V ní Čapek oslavuje lidskou smrtelnost a pokračování života v dětech. Fantastický příběh o nestárnoucí zpěvačce má v sobě mnoho mračného nihilismu, který v životě vidí jen nudu, omrzení a milostné výboje. Smysl života přináší pouze mládí, které má víru a chuť bojovat o uskutečnění svého štěstí. Hradecké představení má zásadní nedostatek, nad kterým se nutno zamyslit. Nevynalézavá režie B. Steina nesnaží se ve své koncepci zásadně postavit do protikladu svět starých a mladých. Celé aranžmá nese stopy nepropracovanosti. Stejně tak i ironický osten měšťácké společenské kritiky nezazní v přesvědčivé a plné síle. Představení se mnoha lidem líbilo. Líbilo se především pro hloubku a krásu Čapkových myšlenek a pro podmanivý výkon hostující M. Davidové z kolínského MOD, která s výraznými podtexty zahrála Emilii Marty. Přesvědčivý byl i Zindulkův Janek. Představitel je rovněž členem KOD v Hradci. Ostatní se viditelně snažili a jejich hra uspokojila potud, pokud oba hosté byli na scéně. Konečně jsme uviděli v souboru i mladou tvář. Jiřina Holubová jako Kristina naznačila, že má v sobě talent a chuť hrát. Zatím jde o to, aby v souboru bylo více mladých a aby se příště pro roli 18letého chlapce nehledal představitel u profesionálního souboru.

Vl. Krejča, dopisovatel

*

Oprava. V úvodníku minulého čísla Ochotnického divadla byl omylem vynechán závěr třetího odstavce na str. 218. Prosíme čtenáře, aby si jej laskavě doplnili: Na druhé straně ovšem nelze přehlížet, že v podtextu některých projevů se skutečně ukazuje i nedoceňování úlohy ROH a ČSM, úzce odborný přístup a oddělování problémů ochotnického divadla od ostatních oborů lidové umělecké tvořivosti, někdy i zájmy osobní. To jsou však případy, které nelze ztotožnit se skutečnými názory a snahami drtivé většiny našich ochotníků.

*

VŠEM NAŠIM ČTENÁŘŮM!

Chcete se stát předplatitelem našeho časopisu? Chcete dále odebírat Ochotnické divadlo? Přihlášky přijímá každý poštovní úřad i doručovatel. Nezapomeňte na předplatné na příští rok! Náklad není dosud rozebrán.

OB Tyl Železný Brod: K. Čapek, Loupežník. Mimi (Rubasová), Loupežník (Haken)

NOVINKY ČDLJ

Československé divadelní a literární jednatelství, Praha II, Vyšehradská 28 (expedice Praha I, Celetná 25), rozmnožilo pro vás v uplynulém měsíci tyto novinky:

V. Višněvskij: *Optimistická tragedie.* Hra o 3 dějstvích, přeložil O. Stibor. 21 m, 2 ž. Scéna: Na lodi, bitevní pole

A. Arbuzov: *Dům na předměstí.* Drama o 4 dějstvích, přeložil F. Šec. 5 m, 2 ž. Scéna: Vnitřek předměstského domu, v továrně.

A. N. Ostrovskij: *Poslední oběť.* Komedie o 5 dějstvích. Přeložil J. Taufer. 16 m, 5 ž, kompars. Scéna: Pokoj, přepychový pokoj, pracovna, klubovní zahrada

G. B. Shaw: *Čokoládový hrdina.* Komedie o 3 dějstvích, přeložil O. Ornest. 5 m, 3 ž. Scéna: Na zahrádce, knihovna, ložnice

S. Tvarůžek: *Selská balada.* Hra o 6 obrazech. 11 m, 4 ž, kompars. Scéna: Náves, zámecké nádvoří

S. Radešínský: *Císař pán o ničem neví.* Hudební veselohra o 4 dějstvích. Hudba H. Myslík, texty písní V. Kratochvílová. 15 m, 3 ž, kompars. Scéna: Část nádvoří, zasedací síň, kuchyně věžného

J. Beneš: *Pohádka o Honzovi a princezně Zlatovlásce.* Hra pro děti o 3 dějstvích. 8 m, 6 ž. Scéna: Zámecká síň, selská světnice

Z. Sýkora: *Čertův švagr.* Pohádka o 6 obrazech na námět B. Němcové. 8 m, 5 ž. Scéna: Před hospodou, kancelář, komnata, jizba

A. Zak a I. Kuzněcov: *Pohádka o pohádkách.* Pohádka o 3 dějstvích, přeložila M. Táborská. 17 m, 6 ž, zvířátka. Scéna: Pokoj

F. Greguš: *Na zakletém zámku.* Pohádka o 3 dějstvích s prologem. Převedla O. Hlaváčková, zpěvy O. Grünwald. 9 m, 5 ž, děti a kompars. Scéna: Na královském zámku, praes s vchodem do jeskyně

R. Debnárik: *Zázračné jablíčko.* Pohádková hra pro nejmenší. Přeložil J. Horák. 10 dětí. Scéna: Lesní mýtina, v háji, příbytek ježků

*

SLOVENSKÝ KLASIK PO PRVÉ NA ČESKÉ SCÉNĚ

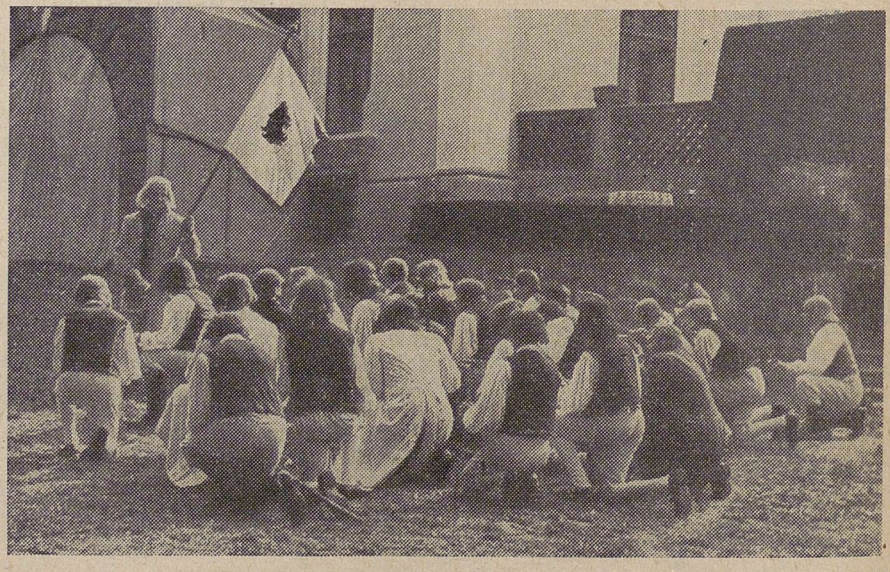
Jen zvolna a celkem pořídku pronikají dramata slovenských klasiků na české scény, ať už profesionální nebo ochotnické. J. G. Tajovský, občas Palárik, Stodola, Hollý... Přece však právě slovenští autoři psali hodně pro ochotnická jeviště, psali z lidu a pro lid; měli bychom více poznávat kulturní bohatství bratrského národa. Tím záslužnější byl dramaturgický počin nejlepšího plzeňského souboru, Divadelního studia RK Medika v Plzni, když se rozhodl uvést jako první česká scéna vesnické drama u nás dosud nehraného slovenského autora V H V (Vladimíra Hurbana-Vladimírroviče) „Závěje". Hra měla premiéru dne 15. října 1956 v Malém divadle v Plzni. — VHV pocházel ze známé slovenské hurbanovské rodiny. Narodil se roku 1884 jako syn evangelického faráře ve Staré Pazové v t. zv. dolní zemi. Sem, do Bačky, Banátu, Srieму se stěhovali Slováci z horní země od XVIII. století zejména ze sociálních důvodů. Houževnatou prací si dobývali půdu, rozšiřovali svůj majetek, bohatli. Půda se jim stala vším. Proces výstavby společenské skladby dolnozemských Slováků je velmi složitý. Slovenský člověk se tu dostal do nového prostředí, přinesl si s sebou osobitost svého kraje, těžce pracoval, aby zvítězil, přicházel do styku s novými zkušenostmi, přebíral poznatky a podněty jiných, úrodnější půda podněcovala pracovitost a sebevědomí, slovem: během generací se tu zformoval zcela nový typ slovenského sedláka. Jeho zájmy a životní otázky předznamenávaly i literární díla, která tu vznikala, a dodávaly jim zvláštní kolorit. VHV, který se stal po svém otci farářem, znal dobře svůj lid a zejména hrou „Závěje" chtěl varovat před přílišnou touhou po majetku, lpění na půdě. Věděl, že dolnozemský sedlák kalkuluje i se svatbou svého syna, že raději rozbije všechny lidské city, než by připustil rozdrobení vlastněné půdy. „Závěje", líčící tragický osud mladé ženy, která nemůže přinést domu potomky, mají silný tok spodních tónů; tragický osud hrdinů není však u VHV resignací, nýbrž protestem, krutým odsouzením společenského řádu, majetkových vztahů, které jdou ve své rozpínavosti tak daleko, že berou člověku právo na lásku, na štěstí i život. — Hru převedl do češtiny Josef Koenigsmark, který se též se souborem plzeňské Mediky ujal prvé režie tohoto jímavého a otřesného dramatu. Překladu se celkem podařilo zachovat silný a jadrný spád Hurbanovy jevištní řeči, takže kus plně vyznívá a působí. Hra je v dnešní době hrou potřebnou, která zahovoří jistě hutným dojmem na našem venkově, pro který je zejména určena. Odbor kultury rady KNV v Plzni uvažuje proto o vysílání souboru s touto hrou na vesnice v rámci zimní kampaně. Představení samo ukazovalo promyšlenou režii, která se snažila vyrovnat se se všemi situacemi a zejména s podtexty, vedoucími ke zvratům ve smýšlení jednajících postav. Také soubor vydal to nejlepší ze svých sil, hlavně si ceníme výkon s. Bedřicha Huleše v roli starého sedláka Brezovského. Výkon souboru, stavěný na vyváženém protikladu sil a na důkladně koncipovaném zrytmisování, plně zaujal plzeňské obecenstvo a lze očekávat, že hra bude mít na západočeském venkově značný úspěch. *Pk.*

*

Divadelní soubor osvětové besedy Malé Žernoseky připravuje hru Emy Řezáčové „Jana" a „Morálku paní Dulské" od Gabriely Zapolské.

*

Dramatický kroužek osvětové besedy v Břeclavi nacvičuje Ibsenovu „Noru". S tímto představením hodlá zajíždět také do sousedních obcí.



Ochotníci z Hlušic u N. Bydžova uvedli dramatisaci Jiráskových Psohlavců

Ing. arch. M. KOUŘIL:

Krátký kurs o vývoji divadelní budovy

KUKÁTKOVÝ DIVADELNÍ PROSTOR (5)

XI.

Rok 1917 přinesl též do vývoje divadelního prostoru nové myšlenky a názory. Velkou říjnovou socialistickou revolucí začala se nová epocha lidských dějin. Prostá skutečnost, že za necelých čtyřicet let stává se socialismus světovou společenskou a hospodářskou soustavou, obrovité úspěchy v rozvoji průmyslu, zemědělství, ve vědě a technice, a spolu s tím i v obecném zvyšování hmotné a kulturní úrovně lidu, dotvrzuje jeho životaschopnost a prokazatelnou spravedlivost pro široké vrstvy lidu. Během těchto čtyř desetiletí rozšířil se z území SSSR i na země lidové demokracie a další veliká území a početné národy, které se osvobozují z kapitalistického nebo koloniálního jha.

V tomto období čtyřiceti let vidíme dva proudy usilující o vyjádření soudobé společenské funkce divadelní budovy. Je to především proud vývoje nové divadelní budovy socialistické společnosti, navazující na dědictví a tradice celého divadelního vývoje za staletí; dále je to proud přinášející mnohdy samoúčelně novoty v řešení divadelní budovy, dráždivá překvapení ať konstruktivně technického rázu či individualistická hlediska režijního pojetí, v němž umělecko-technické prostředky divadla jsou nově použity.

Zabývejme se v této lekci nejprve druhým proudem, spjatým většinou se společenským systémem imperialistického kapitalismu a podejme si přehled a posouzení oněch „velkolepých možností divadla", které vnášejí do umělecko-technické práce tvůrci sloužící buď v slepé důvěře služby dobré věci, či v anarchistické víře dovolené „salonní" revolty. Obojí však se stejným výsledkem: Uskuteční se ze smělých plánů a tužeb jen to, co přinese větší zisk a zůstane prostě na papíře jako „ideový" projekt všechno, co by bylo jen nákladným experimentem.

Přehlížíme-li pokusy o nové vyjádření divadelního prostoru, zaujme nás skupina projektů, která vědomě pokračuje v tradici domýšlení antického divadelního prostoru a palladiovského prostoru renesance. Je pochopitelné, že všechny projekty přejímají z antického prostoru především základní ideu jednoprostorovosti, t. j. neděleného prostoru hlediště a jeviště, jež splývají v jeden. Nejstarší takový projekt podal architekt Behrens roku 1900. Je to nejčistší reminiscence na Palladia. Sedmiosová arkáda „portálů" uzavírá t. zv. zadní jeviště oddělované po celé šířce oponou. Před ním rozsáhlé přední jeviště, vlastně předscéna s dvěma bočnými vchody a schodišťovým nástupem z hlediště, jak jsme je poznali na případech shakespearovského jeviště. Uprostřed orchestr a před stupni schodovitého amfitheatru široká ulice, která připomíná serliovský spojovací příkop, v němž se hrálo. Celek prostoru je výškově uzavřen kupolí, jejíž střed je nad orchestrem a půlkruhem obou jevišť. Vzniká myšlenka jednotného prostoru, v němž sedí diváci a děje se život hry. I když dovedeme pochopit důvody, které vedly k neuskutečnění projektu, vidíme v tom velkou újmu, nebyl-li tento čistý prostor realisován a není-li zkušeností z umělecké práce v něm.

Přehlížíme-li jen nejvýznačnější projekty a odmyslíme-li si ty, jež eklekticky opakovaly vyslovenou myšlenku, zastavíme se u projektu Američana Normana Bell Geddese, který v roce 1924 navrhuje divadlo pro New York. Základem divadelního prostoru jsou dva stupňovité amfitheatry: Jeden pro diváky (v reprodukovaném řezu je vidět vlevo) a druhý pro hru (v obrazovém dokladu vpravo s dekoracemi fantastických špiček velehor). Musíme si uvědomit, jak tento projekt vznikl, máme-li ho vůbec pochopit. Především je čistým produktem amerického názoru na podnikání divadla. Návrh se opírá o myšlenku inscenovat Dantovu Božskou komedii a učinit z ní masové dramatické představení. Amfitheater hlediště je proto navržen v mnohatisícovém počtu sedadel, aby se vyšlo vstříc americkému podnikateli této velké podívané a bylo možné organisovat početné sbory a komparsy. Projekt je domyšlen též režijně v tom, že předurčuje stupňovitou podlahu jeviště, které je vyvinuto jako obrovské schodiště, představující cestu básníka a dávající příležitost k mnoha seskupením a zastavením ve světelně vyřezávaných lokalitách. Schodiště je zpracováno sochařsky v mnoha různě seskupených shlucích stupňů, měnících se intervalů a výšek stupňů, takže tvoří architektonickou stálou dekoraci představení. Jednoprostorovost, amfitheatrální zpracování podlahy a stálá dekorace, to jsou prvky, jež připomínají antiku a renesanci.

Další projekt hodný pozornosti, který ovlivnil myšlení a tvorbu mnoha architektů, je „Totaltheater" architekta Waltera Gropia a režiséra Erwina Piscatora z roku 1927. Je to projekt na jedné straně připomínající antiku, avšak na druhé straně přecházející do druhé skupiny projektů ovlivněných myšlenkou cirku a artistního názoru na hereckou práci, který vždy doprovázel tyto architektonické a režisérské nápady. V obrazovém dokladu jasně vidíme myšlenku kruhového uzavírajícího horizontu na volné scéně s třemi vozy, před níž byla kruhová orchestra (na obrázku je vnitřní kruh se sedadly a orchestrou otočen, takže tvoří podobu cirkusového prostoru se střední scénou manéží). Tento projekt ovlivnil řadu architektů a režisérů, v neposlední řadě i sovětského režiséra Meyercholda, třeba tu jsou jasné odchylky a nesporný

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ VLADIMÍR SEMRÁD

BARNUMSKÝ — dryáčnický, neslýchaný (P. T. Barnum, 1810—91, byl zakladatelem cirkusu, do něhož lákal obecenstvo nezřízenou reklamou)

BARON — nejnižší šlechtický titul

BARONESA — baronská dcera

BARONET — nižší anglický šlechtic

BÁRYŇA (z ruštiny) — paní

BÁRYŠŇA (z ruštiny) — slečna

BAROK (nebo baroko) — umělecký sloh sedmnáctého a osmnáctého století. Vznikl v Italii koncem 16. věku, navazuje na renesanci. Po něm následuje rokoko

BARYTON (z řečtiny) — také bastenor — mužský hlas mezi tenorem a basem; vyšší — baryton tenorový, nižší — baryton basový

BAS (z francouzštiny) — hluboký mužský hlas; bas buffo (z italštiny) — komický bas

BASA — smyčcový nástroj; v Německu kdysi nástroj na spoutání rukou a krku — odtud také vězení

BASE (z řeckého basis), čti baze — základ, základna

BASILIKA (z řečtiny), čti bazilika — druh chrámové stavby (3 lodi a apsida)

BASRELIEF (z francouzštiny), čti barelijéf — polovypouklá plastika

BASTARD (z francouzštiny) — nemanželské dítě, zmetek, kříženec

BASTONÁDA (baštonáda) — výplata rákoskou na chodidla, později také na záda (obvyklá u Turků)

BAŠIBOZUK — vojín z tureckého nepravidelného vojska; přeneseně ukrutník, divoch

BASOCHE (z francouzštiny), čti bazoš — francouzská tovaryšstva písařů, příručích prokurátorů, jež pořádala divadelní představení. Trvala až do Velké francouzské revoluce — to jest do devadesátých let osmnáctého století

BASTILLA, čti bastyla — původně středověké opevněné věže před hradbami. Tak se také nazývala pevnost v Paříži, která sloužila jako vězení. Pařížský lid dobyl Bastillu 14. července 1789. Tento den je proto státním svátkem Francie

BATON (z francouzštiny) — hůl asi 1,5 m dlouhá, které se používalo v šermu proti šavli nebo bodáku. Batonovati — šermovati holí

BAL MASQUÉ (z francouzštiny), čti bal maské — maškarní ples

BAL PARÉ (z francouzštiny), čti bal paré — veliký, nádherný ples

BALLADE-OPERA (z angličtiny), čti beledopera — lidová zpěvohra anglická, složená z lidových písní i pouličních popěvků. První takové dílo složil John Gay roku 1727 a nazval je „Žebráckou operou". Z Gayova díla vyšel také soudobý německý dramatik, básník a divadelník Bertolt Brecht při své „Opeře za tři groše", u nás uvedené E. F. Burianem po prvé za první republiky pod původním Gayovým názvem

vlastní přínos jeho i architektů (vrátím se ještě k tomuto projektu později). Snaha Gropiova a Piscatorova byla vyjádřena heslem: Co nejvíce vtáhnout diváka aktivně do hry. Mělo se toho dosáhnout rozvinutím hrací plochy kolem hlediště (jevištní vozy objížděly celý prostor), projekcemi na stěny jednotného prostoru a otáčením části hlediště s orchestrou, které mění prostor z antické podoby na cirkus. Tak jako u Geddese jde i tu o zvýtvarnění divadla, přemíru optické překvapivosti, mechanické divy a techniku. Otázkou zůstane, zda by v takovém prostoru a takové režii působila vždy myšlenka hry, zda by nebyla „přikryta" a odstrčena na druhořadé místo a zda by vždy zazněla se scény čistá poesie lyriky i tragiky života, která nás jako diváky jediná uchvátí. Je nesporné, že řada her by byla v tomto divadelním prostoru nerealisovatelná, nebo uskutečněna v podobě, kterou dramatik nezamýšlel. Tak volné nakládání s textem je však divadelnímu umění na škodu.

Zajímavým typem divadelního prostoru jsou projekty, které zdůrazňují jednoprostorovost hlediště a jeviště, budují nad celým prostorem jednotící kopuli „nebe", přecházející v jevištním prostoru do horizontu a využívající v jevištní části stolové techniky mechanické podlahy, posuvných vozů a v bohaté míře světelné techniky. Jejich nesporná poetičnost prostoru a divadelní možnosti uměleckého ztvárnění života staví je do postavení progresivních myšlenek na budování nového divadelního prostoru. Je v nich ve velké míře obsažen divadelní vývoj, jsou uzpůsobeny pro uvedení nesporné většiny dramatických i hudebně dramatických děl. Takovým řešením je projekt architekta Kurta Gutzeita, předložený roku 1935. Ukazuje prostor, v němž je amfitheater spojen prostorově s jevištěm, využívá se bohatě možností světelné techniky. Zadní scéna je pak uzavřena tříosovým systémem vchodů ze zákulisí. Podobné řešení ukazuje projekt architekta Schuberta, který je obměnou projektu Gutzeitova, právě ve využití mechanické podlahy jeviště a jevištních vozů, zejména pro velké operní inscenace. Jinak princip prostoru je týž.

Zvláštní skupinou jsou projekty navazující na prostorovou podobu cirkusu. V zásadě je to vždycky manéž, buď v plném kruhu obepnutá sedadly, nebo manéž, k níž je přičleněno nějaké jeviště a tak vyvinuta podélná osa prostoru. Do prvé skupiny patří projekt Siedentopfův a projekt Weiningrův, který představuje vrchol „domyšlení" artističnosti divadla, obracející se proti divadlu. Toto divadlo-koule s cirkusovou manéží a spirálovou „stálou dekorací" předurčovalo hru i inscenaci a nevedlo by jinam než k cirkusové a artistické podívané, která však — byť má prvky divadelnosti — není nikdy divadlem a je cizí dramatickému umění. Vidíme z toho, kam vedlo umění Bauhausu v Desavě, jak se odchýlilo od hledání poesie života a jejího zpodobení na jevišti. Po této cestě se došlo jen do slepé uličky. — Poněkud střízlivěji mysleli ti projektanti, kteří k cirkusové manéži přičlenili nějaké podium, ať v podobě kruhové výseče, jako je tomu v projektu Strotzkiho, nebo v známém projektu architekta Molnára z desavského Bauhausu. Avšak i v tomto prostoru je málo místa pro divadelní poesii, přemíra technických prostředků tísní herecké umění, vykazuje z divadla poesii výtvarné jevištní práce a „civilisuje" jeviště do studené, ztrnulé podoby, která snad hověla měšťákům Německa po prvé světové válce, dávala vzrušení vrstvičce anarchisticky smýšlejících intelektuálů, ale nebrala ohled na divadelní umění.

Podobně i sovětští režiséři Ochlopkov a Meyerchold přinesli spolu s architekty daň době třicátých let našeho století. I oni museli dojít k vyslovení svých myšlenek o novém divadelním prostoru, který se svým individualismem ostře odlišil od sovětské skutečnosti. Nebyly přijaty tyto snahy o nový divadelní prostor, viděl se v nich správně nepřijatelný odlesk kapitalistické tvorby, oslabující bojovnost sovětské kultury. Nemůžeme však vyškrtnout oba projekty z vývoje divadelní budovy a musíme v nich správně vidět negativní potvrzení zdravých sil nového socialistického divadla. Řada podrobností má pak pro divadelní vývoj positivní význam, zejména s tím spojené úsilí o nalezení jevištní poesie, která by pravdivost dramatického díla nesnižovala, ale podtrhovala a zvyšovala. V tom směru i oba projekty mají svůj kladný význam.

Experimentaci s divadelním prostorem přetrhlo období druhé světové války a vzpomenutý již přesun společenských sil ve prospěch tábora socialismu a míru přinesl i ve vývoji divadla nové požadavky. Zatím v kapitalistickém světě dále pokračuje ideový rozklad divadla a poslední realisace milánského divadla Sant' Erasmo to jen dosvědčuje. Jde totiž o divadlo, které nemá jeviště. Nahrazuje je volná „cirková" plocha uprostřed sálu, vyznačená barevně v podlaze prostoru. Na obě strany pak stoupají nespočetná sedadla dvou polovin amfitheatru. Je to divadlo oproštěné od dekorací, od iluse prostoru, jeviště-parket měšťáckých barů, na němž se přece též odbude nějaký program. Slepá ulička byla realisována. Umělci však půjdou jinou cestou.

*

TEXT K OBRÁZKŮM NA IV. STRANĚ OBÁLKY:

Nahoře vlevo projekt Behrensův, vpravo projekt Kreislingera a Rosenbauma. V další řadě vlevo projekt Geddesův a vpravo Gropiův. Ve třetí řadě projekt Gutzeitův a vpravo Schubertův. V dolní řadě vlevo projekt Ochlopkovova divadla a vpravo projekt Weiningerův.

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK II ČÍSLO 11 LISTOPAD 1956

MILOSLAV STEHLÍK:
SELSKÁ LÁSKA
SOUBOR VŽKG

VYDÁVÁ
NAKLADATELSTVÍ ORBIS,
národní podnik, Praha 12, Stalinova 46
Řídí redakční kruh
Vedoucí redaktor Jiří Beneš
Redakce: Praha 12, Stalinova 3
telefon 226145—49
Vychází v polovině každého měsíce
Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs
Tiskne Orbis,
tiskařské závody, n. p., závod č. 1,
Praha 12, Stalinova 46
Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS)
A 10594

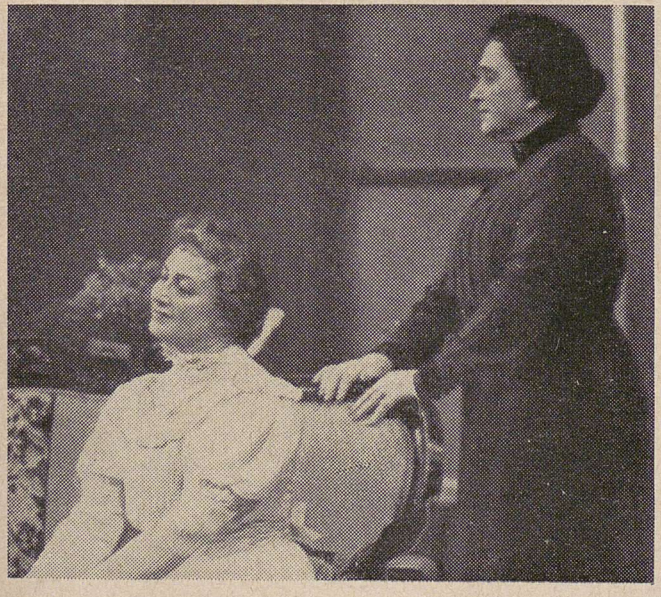
OBSAH

A. Scherl: Po zájezdu Moskevských . 241
J. Vostrý: Leonid Leonov dramatik . 243
J. Balvín: Věčně mladá historie . . 246
S. Dolanská: Čtveřice 247
V. Halada: Technika jevištní řeči, IX. 248
Dopis přátelství 249
I. Gübel: Práce herce na roli, II. . . 250
Skizza portrétu Míly Pačové . . . 251
J. Kropáček: Kapitolky z dějin kostýmu, XIV. 252
Co nás pálí — Tribuna ochotníků:
Návrh ostravského krajského poradního sboru 254
P. Holec: Jedno potřebné 255
A. Veličkin: Co nám chybí v časopisu 256
J. Martínek: Učitel a ochotnické divadlo 257
M. Jurák: Podmínky dobré práce venkovských souborů 257
V. Šanderová: Ochotnické divadlo — důležitý činitel osvětové práce . . 258
Z ochotnického života 259
M. Kouřil: Krátký kurs o vývoji divadelní budovy, XI. 263
Náš slovníček 263

Na titulní straně záběr K. Mince z hronovského představení Selské lásky (soubor VŽKG), na II. straně obálky v rubrice Náš autor portrét Františka Pavlíčka, na III. straně obálky snímky ze zájezdu MCHATu, na IV. straně obálky ilustrace ke Krátkému kursu o vývoji divadelní budovy. Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině října, vyšlo dne 20. 11. 1956

ZE ZÁJEZDU MOSKEVSKÝCH DO ČSR

N. V. Gogol: Mrtvé duše. Pljuškin — národní umělec RSFSR B. J. Betker



Vlevo: nahoře:
N. Pogodin:
Kremelský orloj.
Lenin — zasloužilý umělec RSFSR
B. A. Smirnov,
Kazanok —
M. E. Medvěděv.

Uprostřed:
N. V. Gogol:
Mrtvé duše.
Čičikov — národní umělec RSFSR —
V. V. Bělokurov,
Nozdrev — národní umělec SSSR
B. N. Livanov

Dole: A. P. Čechov:
Tři sestry.
Irina — národní umělkyně RSFSR
A. I. Stepanovová,
Olga — národní umělkyně SSSR
K. N. Jelanskaja

Vpravo:
uprostřed:
N. V. Gogol:
Mrtvé duše.
Korobočka — národní umělkyně RSFSR
A. P. Zujevová

Dole:
A. N. Ostrovskij:
Horoucí srdce.
Chlynov — národní umělec SSSR
A. N. Gribov,
Gradobojev — národní umělec SSSR
M. M. Janšin

Snímky
dr. J. Svoboda