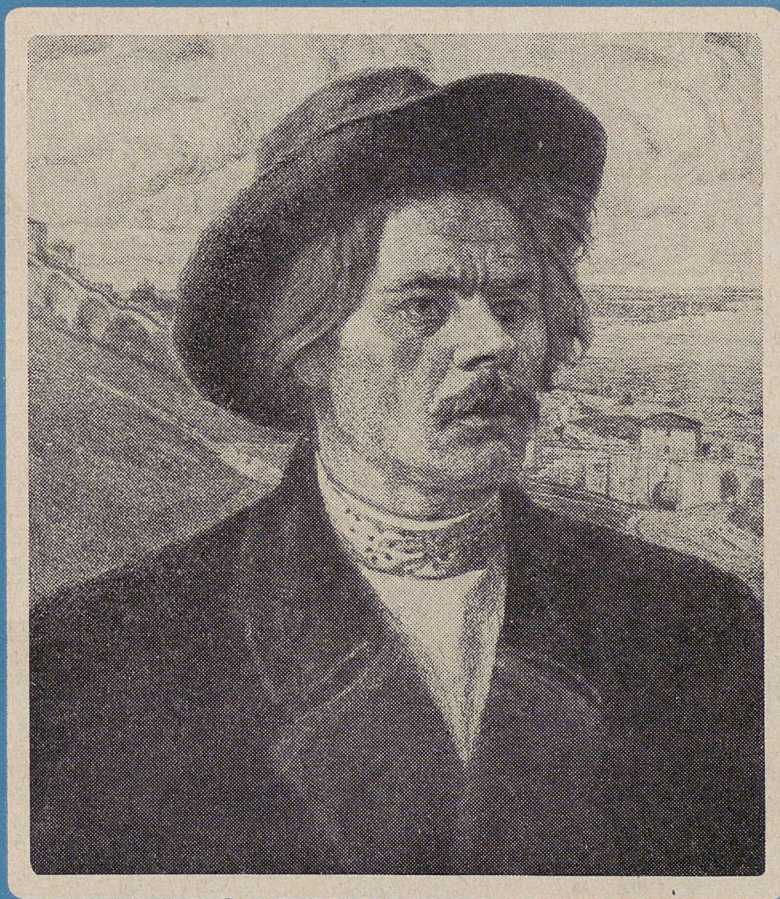


ONV never kulturna

OCHOTNICKÉ DIVADLO



MAXIM GORKIJ

2

ROČNÍK II. - PRAHA 1956

NÁŠ AUTOR Ota Šafránek

ADVOKÁT: Jistě studujete Marxe. Jestlipak víte, že manželka Marxova byla vzorná hospodyně, vzorná žena a matka?

RŮŽENA: Neměla nic jiného na vybranou — za kapitalismu.

ADVOKÁT: A myslíte, že by byl Marx napsal, co napsal, kdyby měl zametat a válet nudle?

RŮŽENA: Já jsem přesvědčena, že Marx by dneska svéženě nejen zametal a válel nudle —

VOJTA: Ale já to dělat nebudu. A nebudu!

(Závěr 1. obrazu „Kudy kam?“)

Jméno Oty Šafránka je dnes u každého divadelníka spjata hned s názvem jeho hry „Kudy kam?“, která se stala zároveň průkopníkem na poli neoraném — na žánru české současné veselohry. Začneme však po pořádku, od Adama. Ota Šafránek není v české literatuře nováčkem. První hru „Střídání Arazimů“ napsal v roce 1935 jako čtyřladvacetiletý. Byla zařazena do programu Vinohradského divadla na počátku války, ale nikdy nebyla hrána — obrazně řečeno „skončila v propadlišti času“. Dál zkoušel štěstí v povídkách, pak napsal dva romány „Svatební dar“ a „Pohodlný Klauďán“; oba vydalo nakladatelství V. Petra v Praze. Za okupace vydal dětský román „Bosý rytíř“ a po květnu 1945 pokračuje v tvorbě pro děti sbírkou pohádek a knížkou o dvouletce.

Do historie českého divadla vstupuje dramatem „Červencová noc“ (o Janu Husovi), kterou zařazuje do svého repertoáru teplické oblastní divadlo v sezóně 1946—47 a hraje ji také na první divadelní Žatvě. Tatáž scéna uvádí i další Šafránkovu hru „Oni bez vyznamenání“, po Radokově Vesnici žen další české drama s námětem z hořkých okupačních dnů.

Jako jeden z mála našich dramatiků věnuje Šafránek svou pozornost divadlu pro děti. Jeho pohádku „Růžové poupě“ (s věčným námětem „Kráska a zvíře“) hraje Divadlo mladých v Praze.

Spolu s Bernáškovou Šeherezádou jeho další hra „Čest poručíka Bake-
ra“, uváděná v Divadle státního filmu a v KOD Hradec Králové, zahajuje novou kapitolu v české dramatické tvorbě, hry s náměty boje proti imperialistické válce, který vedou pokrokoví lidé na celém světě. Děj začíná událostí výbuchu atomové pumy v Hirošimě a končí vypuknutím války v Koreji.

Po dlouhém a pečlivém studiu historie sahá Šafránek k odvážnému námětu: chce vytvořit obraz největší postavy našeho divadla spolu s historicky věrným pozadím revolučního vření osmačtyřicátého roku minulého století. Dává svému dramatu o Josefu Kajetánu Tylovi název



„Vlastenec“ a hra také nejvíce vyzdvihuje Tylovo tvořivé vlastenectví, jeho bojovnost a lidovost. Hru uvádí v roce 1953 Národní divadlo v Praze v režii Františka Salzera, s vynikajícím obsazením hlavních rolí. Šíře námětu (pravdivé zachycení postavy J. K. Tyla, atmosféry osmačtyřicátého roku, úlohy lidu, střetnutí s táborem buržoasie — a v podružné linii i soukromého života J. K. Tyla) nebyla zvládnuta v dramaticky zhuštěném obraze. Splněny byly však ideové nároky a v mnohém i vysoce umělecké (krásný jazyk, vtipné a dramaticky vy-
hrocené dialogy, výborné charakterisované postavy J. J. Kolára a Tylovy ženy Magdaleny). Hru letos

uvede kladenské divadlo a ochotnický soubor Tonak Nový Jičín; současně ji studuje rozhlas a bude uvedena i v televizi.

Zatím poslední hrou Oty Šafránka je „Kudy kam?“, komedie o rovnoprávnosti žen v praxi, přesněji řečeno komedie velmi současná, která si bere na mušku staré přežitky, otravující ještě vztahy mezi lidmi. Hned v prvním provedení v roce 1954 libeňským Divadlem St. K. Neumanna si získala punc lidovosti, neboť její odezva u obecnosti zřetelně potvrdila, jak přesně Šafránek svým vtipem zamířil a jak srozumitelný a lidový je humor této veselohry. „Kudy kam?“ se rozlétna po mnoha našich profesionálních scénách a stala se nejhranější současnou hrou v ochotnických souborech. Státní film nyní připravuje její filmovou verzi.

Ota Šafránek nám prozradil, že píše další komedii o současnosti, byť v pohádkovém rámci — s názvem „Pohádka z Kampy“; můžeme tedy právem očekávat, že česká dramatická tvorba dostane nový veseloherní přírůstek. V plánu, ještě v mlhavé perspektivě, má Ota Šafránek společně s Ludvíkem Aškenazym loutkovou hru pro Divadélko Spejbla a Hurvínka.

Na posledním Hronovu se blíže seznámil s prací ochotnických souborů. Nejvíce byl překvapen vysokou úrovní inscenace vítkovických „Nositelů řádu“ a trebišovského představení Bukovčanovy hry „Surovové dřevo“. Považuje takové soubory za avantgardu našeho divadla vůbec a domnívá se, že půjde-li ochotnické divadlo touto průkopnickou cestou za vysokými uměleckými cíli, zmizí hranice profesionálního a ochotnického divadla a budeme moci dělit divadlo jen na dobré — divadlo dneška, a špatné — divadlo minulosti.

PRÁCE A ÚKOLY PORADNÍHO SBORU PRO OCHOTNICKÉ DIVADLO

VILÉM BENDA, *vedoucí oddělení lidové tvořivosti ministerstva kultury*

Ze všech oborů lidové umělecké tvořivosti zaujímá ochotnické divadlo zcela výjimečné postavení jako nejúčinnější umělecká složka, mohutně působící na diváka rozsáhlým rejstříkem nejrůznějších uměleckých prostředků. Účinek divadla se projevuje ve svých důsledcích nejen ve sféře rozumové, ale také ve sféře citové. Proto ochotnické divadlo jako velmi významný prostředek výchovy nejširších vrstev našich pracujících musí své vlastní práci věnovat tu největší péči, aby dosáhlo žádoucího účinku. Má-li ochotnické divadlo být důstojným partnerem divadla profesionálního a převzít v určitých podmínkách jeho úkoly, musí nutně pracovat podle principů spolupráce všech složek, které vytvářejí z divadla tak důležitý kulturně politický faktor.

Ochotnické divadlo pro svůj charakter lidové umělecké tvořivosti pracuje za docela jiných podmínek než divadlo profesionální. Profesionální divadlo je vytvářeno celým kolektivem odborně školených, odborně vzdělaných pracovníků, z nichž každý svůj podíl na konečném výsledku považuje za náplň svého placeného povolání. Ať jde již o dramaturga, režiséra, výtvarníka, hudebníka, inspicienta, odborného poradce, technické síly a především herce, všichni tyto pracovníci jsou vedeni danými zásadami, jejichž vzájemný soulad je předpokladem úspěšné práce. Jak jinak je tomu u divadla ochotnického! Zde hlavním podnětem k práci je nezištná láska člověka, který touží v umělecké činnosti prospět svým bližním na jedné straně, na druhé pak uspokojit své vlastní tvůrčí umělecké nároky. Je pochopitelné, že rozdíl v systému práce profesionálního a ochotnického divadla přes přednosti subjektivních činitelů v divadle ochotnickém je k prospěchu divadla profesionálního.

Ochotnické divadlo ponecháno samo sobě nemohlo by nikdy dojít k cílům, ke kterým je vedeno divadlo profesionální. Lidová umělecká tvořivost, jejíž významnou součástí je právě ochotnické divadlo, se stala předmětem velké pozornosti pro svůj velký význam při vytváření nové socialistické kultury. Proto ani ochotnické divadlo jako nejpůsobivější výchovný umělecký prostředek není ponecháváno samovolnému životu a je mu věnována stále větší a větší péče orgánů národních výborů. Jedním z nejučinnějších pomocníků zkvalitňování ochotnického divadla jsou poradní sbory.

Poradní sbory pro ochotnické divadlo zmenšují rozdíl v systému práce mezi divadlem profesionálním a divadlem ochotnickým. Poradní sbory odstraňují podle kvality svého složení nedostatky vlastní práce ochotnického divadla. Poradní sbory jsou účinnými průkopníky prohloubení spolupráce profesionálních umělců s pracovníky lidové umělecké tvořivosti. Dobře pracující poradní sbory pro ochotnické divadlo zvyšují nejen uměleckou úroveň, ale také kulturně politické zaměření práce ochotnického divadla. Poradní sbory svou dobrou práci bojují proti bezideovosti, proti samoučelnosti, proti profesionálním tendencím, proti bezbarvému „ochot-

ničení“, proti podceňování práce nadšených ochotníků, poradní sbory svou prací bojují za vyšší kulturnost i účinnost ochotnického divadla. Poradní sbory jsou zbrojnicí, která zakaluje a ostří zbraně uměleckého účinku ochotnického divadla pro boj s třídním nepřítelem, pro boj za vítězství socialismu v naší vlasti.

Tyto všechny úkoly plní poradní sbor jen tehdy, jsou-li jeho členové prochnuti nadšením pro tuto záslužnou práci a mají-li nutné politické a odborně umělecké předpoklady. Zodpovědný výběr členů poradního sboru, jeho systematická, celoroční práce přináší vždy dobré výsledky. Při výběru členů poradního sboru orientujeme se na zkušené divadelní pracovníky profesionálního divadla, herce, režiséry, dramaturgy, na zkušené divadelní ochotníky, spisovatele, hudební skladatele i reprodukční umělce, výtvarníky, učitele a profesory, choreografy a tanečníky, politické pracovníky, kulturní pracovníky, zkušené organizátory a nezapomínáme na zástupce dobrovolných organizací lidu.

Poradní sbor pracuje jen tehdy s úspěchem, jestliže je obeznámen s činností ochotnických souborů. Členové sboru nemohou být dobrými rádci, neznají-li ochotnické soubory v okruhu svého působení. Poradní sbor nesmí nahrazovat práci jiných složek, které se podílejí na péči o rozvoj lidové tvořivosti. Poradní sbor musí pracovat v úzkém spojení s koordinačním orgánem lidové tvořivosti a zejména s methodickými kabinetem pro lidovou tvořivost okresních a krajských domů osvěty (případně s krajskými poradnami lidové tvořivosti).

Poradní sbor projednává koordinaci dramaturgických plánů všech ochotnických souborů s přihlédnutím k dramaturgickému plánu divadel profesionálních, pečuje o pestrost, bohatost a tematické zaměření vzhledem ke kulturně politickým potřebám kraje či okresu, ve spolupráci s poradnou lidové tvořivosti buduje síť odborných instruktorů pro jednotlivé soubory a ve spolupráci s methodickými středisky doporučuje náplň učební osnovy instruktaží, školení a kursů pro pracovníky jednotlivých oborů, je poradcem pro ediční činnost v oboru ochotnického divadla v krajském měřítku. Poradní sbor řídí náplň práce instruktorů, hodnotí jejich činnost a zajišťuje jejich odbornou, uměleckou a politickou úroveň. Členové poradního sboru hodnotí výsledky práce ochotnického divadla aktivním členstvím v soutěžních porotách. Poradní sbor není orgánem povolacím ani nařizovacím, jeho úkoly jsou konsultační.

Práce členů poradního sboru je těžkou a odpovědnou prací. Jejím motivem je vřelý, soudružský poměr k ochotníkům. Odměnou nejvyšší za práci poradního sboru jsou výsledky práce ochotnického divadla v místě, kde sbor působí. Práce členů poradních sborů pro ochotnické divadlo je vlasteneckou povinností všech, kteří sledují cíl největší: přispět k vybudování socialistické společnosti. A všem členům poradních sborů pro ochotnické divadlo, kteří s láskou tento úkol plní, patří nejvyšší dík a uznání všeho našeho lidu.

„ČLOVĚK - TO ZNÍ HRDĚ!“

VLADIMÍR SEMRÁD

„Humanismus revolučního proletariátu je přímočarý. Neříká křiklavá a sladká slova o lásce k lidem. Jeho cílem je osvobodit proletariát celého světa od ostudného, krvavého, šíleného útlaku kapitalistů, naučit lidi, aby se nepokládali za zboží, s nímž se obchoduje, jež se prodává jako surovina pro výrobu zlata a přepychu měšťáků... Humanismus proletariátu žádá neuhasitelnou nenávist k měšťákům, vládě kapitalistů, jejich lokajů, parazitů, fašistů, popravčích a zrádců dělnické třídy, nenávist ke všemu, co nutí trpět, ke všem, kdo žijí z utrpení stamilionů lidí.“

Těmito slovy vyjádřil Maxim Gorkij své názory v úvaze o humanismu proletariátu, když byl už mnoho let předtím týž názor vtělil do své hry „Na dně“. Gorkij chtěl v tomto svém druhém dramatickém díle, které psal roku 1902, ukázat, proč lidé žijí špatně; že to není jen jejich vinou, naopak, že vinu třeba hledat především v panujícím společenském řádu. Na pozadí otravného obrazu života bosáků, těch, kteří se dostali až na dno života, uvažuje autor o vztahu člověka k lidem a k životu vůbec.

Při prvním pohledu by se mohlo zdát, že nositelem hlavní myšlenky je tu stařík Luka se svým kredem: Neubližovat člověku! Když ovšem zkoumáme hru důkladněji a když vezmeme v potaz také ostatní tvorbu Gorkého, přijdeme k závěru, že právě postavou Luky Gorkij míní odhalit bezvýchodnost, planost a lacinost měšťáckého humanismu. To konečně je potvrzeno i jeho přímým výrokem: „Těšitelé, kazatelé, smíření se životem, jsou mými nepřáteli, ať jsou kdokoliv: lidé věřící v Boha, nebo spisovatelé typu Američana O. Henryho.“



Vassa Železnovova (V. Kusá) z inscenace Slovenského komorního divadla z r. 1948

... Ale z utěšování prohnatého Luky si Satén učinil závěr o ceně každého člověka.“

Nuže, nikoli tedy Luka, nýbrž Vaska Popel, Nataša a především Satén je postavou, která nese a přímo také vyslovuje to, co měl autor na mysli. Onen závěr, který si Satén učinil, je pevnou vírou v člověka, v jeho schopnost činu, v jeho sílu předělat život tak, aby nebylo chudáků a bohatců, aby byli lidé, o nichž bude už jednou provždy a doslova platit věta toho slavného Saténova monologu: „Člověk — to zní hrdě!“

Luka, i když je objektivně svým neplodným soucitěm postavou společensky zápornou, není ovšem sám o sobě, tedy subjektivně, člověkem zlým, škodolibým — jak bývá leckdy zpodobován. Luka je člověk, který nejedná vědomě špatně. Naopak, je přesvědčen, když lituje, když si vymýšlí těšitelské lži, že to je jediná možná cesta, jak alespoň trochu zmírnit bídu svých spolunocelníků. Ale právě tím silněji v této postavě vychází základní záměr autorův: ukázat, jak nebezpečný je buržoasní humanismus, který může makazit i ty, jimž je určen jako náplast, a jak svádí do pasivity a fatalismu.

Že Gorkému nešlo v dramatu „Na dně“ jen o zobrazení bída těch nejubožejších, nýbrž především o vystižení jejich životní aktivity i v takových nepodmínkách života, dokazuje jeho výrok, který učinil při zkouškách této hry v Moskevském uměleckém divadle: „V noclehárně žijí lidé; žijí, že to hůř ani nejde, ale přece jsou to lidé. Nemusí být všechno bedné, co je v hadrech. V hadrech je člověk viditelnější než třeba v uniformě nebo ve fraku. A nikoli lítost, nikoli soustrast, ale úctu a strach, ba právě strach, musejí tito lidé vzbuzovat u vaší... u toho... čertovského publika.“

„Čertovské“ publikum pochopilo správně záměr Gorkého i inscenace MCHATu, jak možno vyčíst z ohlasu premiéry v reakčním časopise „Russkij vesnik“ (1902): „Nutno politovat společnost, která zuřivě tleská smradu, špině, rozvratu a hlásání revoluce... zatím co sám bosácký ataman Maxim Gorkij úderu svého pera podkopává půdu, na níž stojí tato společnost. Jak škodlivý spisovatel!“

Zpátečnický kritik bystře rozpoznal revolučnost hry, i když, což je přirozené, nemohl Gorkij do tohoto prostředí vykořeněných lidí zasadit postavu uvědomělého revolucionáře (jak to udělal ve své první hře — „Měšťáček“ — v Nilovi). Nicméně ona čínorodost, snaha prodat se těšitelskými frázemi, přesvědčení, že člověk se rodí pro lepší život — to všechno vyslovováno ve strašném, nelidském prostředí — byly tím silnějším hlásáním myšlenky o potřebě a nutnosti změnit existující pořádek života.

Kdybychom chtěli vykládat děj „Na dně“, bude se nám to dařit obtížně. To proto, že tu skutečně je velmi málo „dějovosti“ v běžném smyslu toho slova. A přece — ať už tuto hru jen čteme, nebo sledujeme jako diváci — zaujme nás naplno. Čím to? Tím, že jsou tu podány s neobvyklou uměleckou silou lidské charaktery a jejich vztahy, jakož i s detailní pravdivostí vystiženo prostředí a jeho atmosféra. Proto je také režijně a herecky obtížné tuto hru zvládnout. Neboť tady se nemůžeme spoléhat na dějovou zajímavost, na vršení a rozvíjení jednotlivých motivů příběhu, což třeba u Shakespeara divákovi nahradí i malou režijní a hereckou tvůrčí schopnost.

Gorkij sám se o všech svých dramatických dílech vyjadřoval velmi kriticky a přímo až s despektem. Při své umělecké pokoře a skromnosti si uvědomoval, že jeho hry nesplňují všechny kánonisované požadavky dramatického žánru. Přehlížel ovšem a nedosti oceňoval, že vytvořil vlastně zcela svébytný druh dramatické literatury, v němž nedostatek dějovosti a v některých hrách i dramatické stavby (na příklad ve „Vasse Železnovové“)

je bohatě vyvážen právě onou hlubokou a nesmírně pravdivou kresbou lidských typů.

A tak můžeme z tohoto charakteristického rysu gorkovského dramatu vyvodit i jedno všeobecně platné poučení: diváka zajímá na jevišti vždy a především člověk, jeho vlastnosti, jeho jednání, jeho životní osud. A pak teprve děj, prostředí, dekorace, kostymy atd. Proto každá inscenace hry Maxima Gorkého je zatěžkávací zkouškou souboru i jednotlivých pracovníků. Tady se ukáže vždycky naplno, jak kdo myslí, jak mělce nebo hluboce rozumí životu okolo sebe, jak bohatý či chudý

je jeho vnitřní život. A ovšem, co umí či neumí jako divadelní umělec. Shakespeara, Goldoniho, Moliéra lze, když na to přijde, inscenačně ošvindlovat rutinou, vyspělou technikou, herectvím představování. Ale bude-li někdo zkoušet zahrát takhle Gorkého, pak přijde kosa na kámen. Každá inscenace hry Maxima Gorkého je tedy současně i školou realistického herectví, školou umění, které úkol hluboce promýšlí, školou herectví pravdy a prožitku. A to je pro naše divadelní umění v jeho současném stavu škola nejvyšší potřebná a nutná. Nebojme se do ní vstoupit!

POMOZTE DOPLNIT HISTORII DĚLNICKÉHO DIVADLA

Pod tímto titulkem jsme uveřejnili ve 12. čísle I. ročníku našeho časopisu snímek účastníků jubilejního sjezdu Svazu dělnického divadelního ochotnictva z 27. září 1936 s výzvou, aby účastníci a pamětníci napsali redakci a pomohli doplnit údaje, které pomalu upadají do nená-

vratna. K naší velké radosti se již přihlásil jeden pamětník a zaslal nám tento dopis. Uveřejňujeme jej a prosíme všechny čtenáře, aby se s 12. číslem časopisu obrátili přímo na pracovníky někdejšího DDOČ a vyzvali je o další zprávy.
R e d a k c e

Poznal jsem se na fotografii sjezdu DDOČ z roku 1936, jejíž reprodukci přinesl časopis Ochotnické divadlo ve svém dvanáctém čísle. Jen v křestním jméně byla chyba: Nejmenuji se František, ale Josef Záhořík. Na-levo ode mne je jeden z nejstarších členů kolektivu ARAGON — s. Michálek. A věřte mi, že psát o historii dělnického divadla není jen vzpomínkovou záležitostí. Jsem hrdý, že jsem v ní zaujímal určité místo. Že mě mládí bylo plodné a nebylo prožito bez užítu. Mnoho mých kamarádů se nevrátilo z mučireň třetí říše, ale píše-li tento článek, nesmí být panychidou, nýbrž oslavou jejich světlé památky. Neboť pro ty, kdož je znali — žijí!

Nebyl jsem u kolébky ARAGONu, který založili bratři Václav a Olda Málek, oba velmi nadaní skladatelé, z nichž Václav ještě ke svým věcem psal sám texty. Olda dal později dohromady při kolektivu výborný jazz. Vstoupil jsem do ARAGONu při příležitosti posmrtné výstavy Maxima Gorkého, kterou uspořádalo Rudé právo v Krči, kde jsem recitoval svou báseň Poslední vzhled, věnovanou památce velikého spisovatele, bojovníka a dobrého člověka. Za krátkou dobu stal jsem se režisérem skupiny. Byla to doba slavných představení po pražských předměstích, na Žofíně i v Lucerně: Hans Eislerových Česačů bavlny, Málkova Španělského bolera, Songu nezaměstnaného, Záhoříkovy Bretagne, Tichonova Sami, A. Bloka Dvanáct. Soutěžili jsme se skupinou El-Carovou, kterou jsme nikdy nedokázali předstihnout, ale vždy se s ní rádi na jevišti utkávali. Ale na malé divadelní formy jsme byli v celé republice hned za nimi. To bylo místo více než čestné. Měli jsme také přísné kritiky a dobré rádce, mezi něž patřili soudruzi Zd. Nejedlý a V. Kopecký. Na zkoušky k nám kolikrát zavítali soudruzi Spitzer, Marvan a V. Záhořík. Později k nám přišel s. Lechner (zemřel v Dachau). Protože byl lepší a zkušenější než já, přešel na mé režisérské místo. Bylo to samozřejmé. U nás nebylo „hvězd“. Chtěli jsme dát dělnické třídě to nejlepší. Tanečním pohybům nás učila v té době holandská tanečnice Minka de Winter a člen tanečního sboru Národního divadla Moravec.

Zkoušeli jsme v malé strašnické dělnické hospodě — v „Roháku“. Nevím, jestli ještě existuje. Ale stojí-li ještě onen dům, měl by být zachován pro hrdou historii strany tohoto pražského předměstí. V malém sálu, kde se doslova namačkal dvě stě lidí, hráli jsme třikrát V a W — Sever proti jihu, Nebe na zemi a dětská představení, která byla pro nás nejkrásnější. Zkoušeli jsme téměř každý den. Výjimkou byly schůze nebo hromadná návštěva E. F. Burianova Děčka či Osvobozeného divadla. Neomluvená neúčast na zkouškách nebyla. Byli jsme krásnou rodinou. Podporovali jsme z výtěžků nezaměstnané, z nichž někteří byli i mezi námi. O tom by mohli nejlépe napsat R. Křivánek, člen Realistického divadla, a laureát státní ceny J. Mareš, kteří u nás začali svou uměleckou dráhu. A R. Křivánek

by mohl navíc napsat, jak se svým bratrem Pepíkem (oba vyučení elektrikáři) odmontovali reflektory z auta stojícího na ulici pro představení v Roháku a jak je zase po skončení vrátili na místo.

Píšu tyto řádky proto, že jsem naplněn lítostí. Pracuji téměř dva roky na stavbě socialismu — lipenské vodní přehradě. Závod před půl rokem postavil velkým nákladem divadelní jeviště. Sál je pro čtyři sta návštěvníků. A ochotníci jsou jen na papíře. Mládež zkouší několik měsíců bez výsledku. Separatismus v ochotnickém divadle nikdy nebyl k dobrému. My jsme nikdy nezavírali dveře před starším, i když nás byla většina mladých. Ovšem my jsme dvacetiminutové Bolero cvičili třicet čtyři hodin. Napovědu z nás nikdo nechtěl dělat. Říkali jsme si, že si nechceme v budoucnu odpočinout. Byla tam stejně jen pro jistotu.

Koncem roku 1938 jsme uspořádali představení na rozloučenou v pražské Unitarii. Výtěžek jsme předali komitétu pro pomoc demokratickému Španělsku. Museli jsme se na čas rozejít. Byli jsme příliš známi některým špiclům. Naše podezření se ukázalo správným, když nás později — Václava Mála, Rudolfa Hájka a Josefa Záhoříka — pozvalo na návštěvu pražské Gestapo, a jaká čest pro nás, sám pan Dietrich. Později, když vše jakž takž utichlo, založil V. Málek ve Strašnickém Divadle mladých. Hráli jsme veřejně měšťácké slátaniny, ale jednou měsíčně jsme ve vlastním domově hráli pro sto zvaných osob tajná představení: Hans Sachs, Jiří Wolker, Vít. Nezval, N. Tichonov, A. Blok a j. Nezvali nás, ani když jsme vzpomínali smrti s. Kříže, kterého umučili v koncentračním táboře pro organizování sbírek rodinám zatčených. Starali jsme se dále o jeho mladou ženu s děckem. A přijali jsme mezi sebe i zbylé členy KZT (Klub zapadlých talentů), z nichž dobrá polovina byla té doby v Osvětimi. Nebylo by na místě nevzpomenout jejich vedoucího, jednoho z nejlepších dělnických kabaretierů, skladatele a textaře s. Rudolfa Švenka, který celou dobu svého pobytu v Terezíně zvedal svým optimismem a humorem hlavy všem vězňům. Jeho smrt je víc než tragická. Na úsvitu nové doby, těsně před naším osvobozením, klesá na hladověm pochodu u Karlových Varů a je zastřelen zezadu dohlížejícím esesáckým vrahem. Bylo by velmi záslužným činem, kdyby se časopis Ochotnické divadlo postaral o nalezení a zachování všech jeho děl. Jak úžasná a silná byla jeho tvorba! Vzpomínám na jeho Dvanáct měsíců, provedených ještě v roce 1938! Na jevišti znázorňuje kolektiv pražský orloj. Ciceron pražského Čedoku vysvětluje a Karel Švenk překládá. V bouři smíchu zní jeho konečná slova: „Zu Ende Henlein etwas vor-kräht.“ A okolo hodin defilují Hitler, Mussolini, Henlein a naši přísluhovači.

Dělnické české divadlo má velmi slavnou historii. Je to vcelku dokument velkého odporu dělníků proti násilí a zvůli, dějiny, které psal jejich život!

53 PŘEDSTAVENÍ GORKÉHO MĚŠTÁKŮ V DDOČ

LADISLAV NEJEDLÝ

Svaz dělnických divadelních ochotníků čs. (DDOČ) byl v letech 1911—1938 organizací našich dělnických spolků a souborů, nositelem pokrokových, socialistických tradic. U příležitosti X. sjezdu DDOČ a úmrtí Maxima Gorkého uspořádal Svaz velkou kulturní akci, představení Měšťáků. Jak k němu došlo?

O smrti Maxima Gorkého jsme se dozvěděli druhý den z Rudého práva. V neděli organizoval Svaz DDOČ Den dělnického divadla v Kolovratech u Říčan. Bylo dohodnuto, že při zahájení bude vzpomenuo života a díla Maxima Gorkého. Poradíme se s dělnickými divadelníky, jak uctíme památku a odkaz velikého, milovaného spisovatele a bojovníka.

Po dopoledních zkouškách souborů se účastníci sešli k poradě. Soudruh Spitzer v krátkém úvodu hovořil o významu Maxima Gorkého v boji za svobodu a štěstí pracujících, v boji za mír. Jde nyní o to, aby dělníci pracující připravili s největší péčí některou z jeho her. Navrhuje hru Měšťáci v překladu dr. B. Prusika. Měšťáci jsou obžalobou měšťácké společnosti, jejího rozkladu a úpadku, jsou útočnou a revoluční kritikou. Většina přítomných hru neznala. S. Spitzer ji měl s sebou a přečetl ji. A on uměl výborně předčítat! Po přečtení bylo jednomyslně rozhodnuto — představení se musí uskutečnit! Uvažovalo se, která skupina by mohla hru nastudovat. Je pravda, že v pražských souborech jsou dobří herci, ale v této hře musejí hrát jen nejlepší z nejlepších. Konečně bylo dohodnuto, že bude sestaven soubor výběrem nejlepších herců z pražských dělnických divadelníků. Hra byla obsazena bez velkých nesnází z dvanácti souborů.

Zkoušky začaly pod vedením svazového režiséra s. Františka Spitzra v následujícím týdnu. Zkoušelo se postupně ve spolkových místnostech jednotlivých souborů na předměstích. Účinkující byli vybráni ze souborů, jež měly významná jména: Karel Marx, Maxim Gorkij, Jiří Wolker, Roman Tůma, Eduard Vojan a Krasin. Prvé tři týdny byly čtené zkoušky a zkoušely se jednotlivé scény. Další tři týdny se zkoušelo denně s nepatrnou účastí napovědy. Dva nedělní dny před premiérou se zkoušelo po celé dny na jevišti.

Soudruh František Kubr dostal ve funkci tajemníka Svazu a člena organizační komise úkol najít vhodný sál pro představení Měšťáků. Podařilo se mu to znamenitě. Zajistil divadlo Varieté v Karlíně, které mělo, jako ostatní divadla — prázdniny, a bylo t. č. bez proudu a bez vody. Vznikly s tím potíže, obcházení úřadů, ale to pro Frantu nic neznamenal. Stal se také, aby Varieté bylo v okurkové sezóně plné. Vznikla myšlenka vyzvat závodní výbory největších pražských závodů, aby převzaly čestný patronát nad představením. A zase to byl Franta, který telefonoval, vyjednával ve vrátích s předsedy závodních výborů, chodil na schůze a přesvědčoval funkcionáře. A tak se podařilo, že 54 závodních výborů převzalo nad představením patronáty, aby jasně řekly, že jde o jejich věc a Maxim Gorkij že je jejich člověk. Po prvé v dějinách odborového hnutí se podařilo získat pracující pro kulturní akci v takovém rozsahu, protože byli přesvědčeni, že je jejich.

Blížila se premiéra, stanovená na 7. srpna. Účinkující znali své role i role ostatních tak dokonale, že se v nich mohli střídát. Zvykli si na jména postav hry jako na svá vlastní. Bezsemnova hrál s. Ferda Grošpic (†) ze spolku Jiří Wolker na Žižkově, jeho ženu s. Emilie Venclová z dělnického divadla v Dolních Počernicích, jejich syna Petra s. Josef Němec z El-carovy skupiny, jeho sestru Tatánu s. Božena Nasková, členka vysocanského spolku Roman Tůma, strojníka Nila hrál s. Franta Kubr, tajemník Svazu, Perčichina s. Josef Vyšínka (Kelner) z nuselského Svítání, jeho dceru Polju s. Jaroslava Panenková ze spolku Karel Marx v Karlíně, Jelenu Krivcovou hrála s. Lída Štuncová ze spolku Jiří Wolker na Žižkově, Tetěreva vytvořil režisér s. Antonín Kurš jako host. Dále hráli studenta Šiškina s. Karel Pařík ze souboru Eduard Vojan v Záběhlicích, Cvěta-

jevu s. H. Šetinová ze spolku Šárka z Veleslavína, Štěpanidu s. Božena Herciková (†) z dělnického divadla v Dolních Počernicích, ženu z lidu s. M. Holečková z dělnického divadla na Zličově, doktora s. Ladislav Nejedlý z dělnického divadla v Košířích, dědečka s. J. Panský ze spolku Maxim Gorkij v Braníku a členové skupiny Krasin ze Žižkova v úloze lidu.

Denně otiskovaly Rudé právo a Haló noviny krátké zprávy o přípravách představení, o stavu patronátů, články s. Spitzra a s. Kubra, oznámení o premiéře. Několik dní před premiérou byla vyprodána dvě představení a zájem návštěvníků neutuchal. Oznámení v novinách den před premiérou o třetím představení a ohlášeni před oponou stačilo k tomu, aby bylo i toto představení v neděli dopoledne vyprodáno.

V den premiéry jsme byli poněkud rozčileni z velkého úkolu a pocitu odpovědnosti před pracujícími pražskými závodů. Přesně v 8 hodin začínáme. Opona jde nahoru, začíná mluvit Tatána: „Vyšla luna...“

Obecenstvo pozorně poslouchá, velké ticho. Hra pokračuje, obecenstvo reaguje smíchem na repliky Tetěrevy, ozývá se potlesk na otevřené scéně. Skončilo první jednání a divadlo bouří potleskem. Na jevišti se objímáme, tiskneme si ruce, máme radost z úspěchu. Druhé jednání je opět sledováno obecenstvem velmi pozorně, v nejvzrušenějších okamžicích se zatajeným dechem. Po druhém jednání ještě bouřlivější potlesk, volání — Výborně! V přestávce živé debaty na chodbách a před divadlem. Do šaten mezi nás přichází profesor soudruh Zdeněk Nejedlý. Tiskne nám ruce, povzbuzuje a chválí. S našimi výkony je velmi spokojen, vyzývá výběr herců podle charakteru postav, které jim odpovídají, hovoří srdečně se s. Spitzrem, přeje nám hodně úspěchů a odchází. Návštěva všemi námi milovaného pana profesora nás podnítila k ještě lepším výkonům. Třetí jednání. Scéna sebevraždy Tatány zapůsobila silným dojmem. Obecenstvo tichne, směje se, bouří, souhlasí. Ještě bouřlivější potlesk, několik opon. Čtvrté jednání. Když Bezsemenov křičí: „Zavolejte policii!“ — divadlo se otřásá smíchem, při kterém přítomnému policejnímu komisaři jistě stýdla krev v žilách. Po skončení představení nebere potlesk konce a trvá několik minut. Obecenstvo stojí a tleská, vyvolává účinkující, obecenstvo zpívá a rozchází se. Úspěch, který nemá obdoby v dějinách československého divadla. Však také kritik buržoasního Národa kysele napsal: „...Útočné věty Tetěrevy a Nilovy byly co nejvíce vyhrávány a podtrhovány a tím se divadlo měnilo na politickou schůzi, na které hlediště se těšilo a tleskalo jako na boxingmatchi.“

Po představení se nám všem moc dobře spalo a těšili jsme se na další vystoupení. S netrpělivostí jsme čekali na kritiku v Rudém právu. A dočkali jsme se! V neděli 9. srpna vyšel článek s názvem: „Vítězství dělnického divadelnictví. Gorkého Měšťáci velikou uměleckou manifestací. Představení Měšťáků, jehož kulturní dosah byl zvýšen tím, že se konalo pod protektorátem více jak padesáti pražských závodů, stalo se krásným kulturním činem, na který Svaz DDOČ může být právem pyšný. Kvalita této práce a péče, s jakou byla hra nastudována, shodila hranice mezi divadelním projevem ochotnickým a profesionálním... Nastudovat tuto hru, jejíž účín je vybudován na charakterové schopnosti herce, je úkol ne zrovna snadný pro divadlo profesionální. Tím nejnějnější je pro ochotnické herce. Ale provedení Měšťáků ukázalo, že i tito ochotníci herci jsou schopni výkonů, za které by se nestydělo žádné profesionální divadlo, naopak, byli bychom moc rádi, kdyby na těchto divadlech zněl dialog tak čistě a výrazně, jako na tomto představení, kdyby na oficiálních divadlech bylo tolik ukázněnosti, jaká se projevila na tomto představení. Režisér F. Spitzer má tu zásluhu, že dal inscenaci výraz, úměrný hereckým silám a že hra dostala pevné a pozorné dramatické skloubení, věcné a působivé ve své střízlivosti a prostotě. Má patrně zásluhu i o to, že herecké výkony všech účinkujících měly velkou jistotu výrazu



Rakovničtí ochotníci sehráli s velkým úspěchem Gorkého Měšťáky. Na snímcích A. Liebschera představitelé Bezsemenova, Jeleny Nikolajevny a Perčichina — K. Lukeš, I. Korfová a Fr. Cmíral

a velkou životnost...“ Z hlasu ostatního tisku bychom mohli citovat desítky článků a převážně kladných kritik.

V DDOČ bylo již zavedenou zvyklostí svolávat vždy po premiéře a zejména po velkých společných akcích sebekritickou schůzi účinkujících. Vedoucí zhodnotil organizaci příprav, průběh a výsledky akce a vyvodil nutné závěry. Bylo to úvodem k diskusi, které se účastnila většina přítomných. Na tyto schůze bylo zváno i obecnstvo a zástupci tisku. A tak i tentokrát byl otištěn v Rudém právu článek s. Franty Spitzra: „Sebekritika představení hry ‚Měšťáci‘. — Na pondělí 17. srpna o půl 8. hodině večerní svolává DDOČ opět plenární schůzi svých pražských členů. Na programu: hodnocení představení ‚Měšťáků‘ a další úkoly před jubilejním sjezdem. Bylo-li na přípravné schůzi k ‚Měšťákům‘ přes 100 členů DDOČ, lze počítat s tím, že jich přijde k hodnocení ještě více a že přijdou též zástupci protektorů představení, t. j. zástupci závodních výborů. Základní problémy, s kterými se zabývala přípravná plenárka, jsou vyřešeny. Je dokázáno, že lze rozbíjet normy ochotničení, je dokázáno, že dělnické divadlo může shodit úzkoprsý rámec propagandismu a stát se vážným činitelem při organizování společenského života pracujících vrstev. Ovšem, je to dokázáno zatím v tomto rozsahu jen jednou a proto závěry musí být velmi strážlivé.“ Na schůzi přišli zástupci závodních výborů a při hodnocení nám řekli: „Nezastavujte se a pokračujte ve své práci. Hrajte dále Gorkého Měšťáky. Je ještě mnoho našich lidí, i venku, kteří je potřebují vidět.“

Myšlenka se nám zalíbila a tak jsme se rozjeli s Měšťáky po vlastech českých. První zájezd byl uspořádán do Potštejna nad Orlicí, kde byla uspořádána dvou-denní slavnost s mírovým projevem a hlavním řečníkem byl profesor soudruh Nejedlý. A následovaly Libčice u Prahy, Mělník, Hronov, Litomyšl, Most (2×), Louny, Kolín, Mladá Boleslav, Jihlava, Třešť, Nová Paka, Žirovnice, Dolní Počernice a Dvůr Králové (2×), t. j. 24 představení do konce r. 1936. V r. 1937 uspořádáno 28 představení v dalších místech: Kralupy, České Budějovice, Sedlčany, Benešov, Strakonice, Písek, Heřmanův Městec, Pelhřimov, Pardubice, Humpolec, Předbój u Prahy, Neratovice, Holubice, Otovice; na Slovensku ve Zvoleni a Banské Bystrici. Dále jsme hráli v před-městích Prahy na Žižkově, ve Kbělich, na Zličově, v Modřanech, v Břevnově a v Libni. Pět představení bylo provedeno v pražské Unitarii (dnešním Disku), z nichž zvláště významná byla 30. reprisa, noční představení pro herce pražských divadel a jehož se znovu účastnil soudruh prof. Zd. Nejedlý a napsal o něm článek

do Haló novin: „Uprostřed rozličných jiných událostí nebylo dosud povšimnuto fakta, které v našem dělnickém divadelnictví znamená nebo lépe mělo by znamenati velmi mnoho: 30. reprisy Gorkého ‚Měšťáků‘, provedených souborem DDOČ. A ještě není konec, ‚Měšťáci‘ se hrají a budou hrát i dále a soubor se těší na 50. reprisu. Neznamená již to něco, nad čím se možno zamyslet? To není tolik a tolik repris stálého divadla. Těch 30 repris je několik v Praze a ostatní po celých Čechách i dále, to je každá reprisa nový svět, nové město, nový výboj. A již to mluví. Divadlo prý je v krizi — proč zde není krise? ... Ale i provedení samo vzbuzuje takové otázky. Dlouho jsem u nás neviděl tak dobré představení, jako je toto. Zase se ptáme: Proč? ... Radost má každý z tohoto divadla, i smutek kusu jen posiluje, nerozvrací, s důvěrou v duši jdou lidé z představení — to je první příčina úspěchu ‚Měšťáků‘. Dělník chce a potřebuje optimistické kusy. A to ‚Měšťáci‘ jsou každým dechem. Ale i o provedení to platí... Co osoba, to samý celý samoroští a reálný typ. A to obecnstvo (aspoň lidové) zase cítí. To, že to není uměle hrané divadlo, ale uměním stupňovaný život. To, co činí ruské divadlo tak jedinečným divadlem. To, že to není ani artismus, ani formalismus, po sovětsku mluveno, nýbrž lidé a jejich život. Život, život a zase život.“

50. reprisa byla provedena opět v Unitarii a 53. reprisa, poslední představení, bylo sehráno ve 2. výročí den úmrtí Maxima Gorkého v divadle na Slupi. Celková bilance je: 20 představení v Praze a na předměstích, 33 představení na zájezdech. Vyžadovalo to hodně obětí od účinkujících, kteří byli většinou zaměstnáni v závodech, obchodech a úřadech, a také se stávalo, že jsme vyjeli už v pátek odpoledne a vraceli se v pondělí dopoledne. Úslou mzdou si účinkující hradili ze svých prostředků. Byla s tím samozřejmě spojena i fyzická námaha. Tak na př. soubor vyjel 27. března 1937 odpoledne a večer bylo představení v Heřmanově Městci, druhý den odpolední představení v Pelhřimově, večer v Pardubicích a třetí den večer v Humpolci. Naproti tomu byl soubor odměňován vřelým poměrem pořadatelů zájezdů, ať už to byli funkcionáři odboček Svazu přátel SSSR nebo dělnických organizací. Všude jsme byli srdečně vítáni vděčným obecnstvem a hráli jsme v největších sálech nebo divadlech při vyprodaných představeních.

Radostně jsme plnili čestný úkol, provést 53 představení Měšťáků v letech 1936—1937, protože jsme byli, jak napsal soudruh profesor Zdeněk Nejedlý: „... jednotlivý, nejen divadelně, ale i vnitřně, protože třídně jeden kolektiv.“

ZÁVOD A SOUBOR

V divadelních souborech v závodech se často vyskytují nedostatky organizačního rázu. Soubory žijí a pracují odtržené od závodů, samostatně, nejsou řízeny, často mají nesprávnou organizaci a považují se za samostatné „autonomní“ skupiny, které nesou samy odpovědnost za svou práci, s nikým se nemusí radit a nikomu nepodléhají. Závodní výbor nebo závodní klub pokládají za mecenáše, který je má podporovat jen finančně. To ostatní si již zařídí samy. Této tendenci podléhají někdy i závodní výbory. Pomoc souboru chápou pod pojmem jednorázového finančního příspěvku. A řízení a využití souboru? Proč se s tím trápit? Tady jsou peníze, obě strany jsou spokojeny a mají pokoj — soubor i závodní výbor. Soubor potom podle toho žije. Založí širokou spolkařskou činnost, zvolí si patnáctičlenný výbor, má své předsedy a místopředsedy, pokladníky a jednatele, svolává valné hromady, volí nové funkcionáře, má své dramaturgické rady, režisérské rady, razítka a vůbec vybuduje takovou organizační džungli, že se v ní sám sotva vyzná.

Samozřejmě, že taková organizace je nesprávná. Za práci souboru nese odpovědnost závodní výbor, který jej také řídí. V závodech, kde je závodní klub nebo rudý koutek, uskutečňuje řízení souboru jeho prostřednictvím. Tato kulturní zařízení mají své orgány (závodní klub výbor, rudý koutek radu), které jsou řádně voleny na členských schůzích nebo konferencích. Tyto orgány koordinují, kontro-

lují a řídí činnost všech svých souborů a kroužků, tedy i divadelního souboru. Proto již soubor nevolí žádný další výbor. Je však nutno, aby soubor měl své vnitřní vedení. Toto vedení sestává z uměleckého vedoucího, zástupce vedoucího pro výchovu, organizačního referenta a hospodářského referenta. Jejich práva a povinnosti jsou vytyčeny ve směrnících sekretariátu ÚRO pro činnost souborů a kroužků lidové umělecké tvorivosti z prosince 1954. Podle podmínek a potřeb může být vedení souboru rozšířeno o režiséry, dramaturgy atp. Návrh na vedení předkládá soubor svému nadřízenému volenému orgánu, který ho ustavuje. Tento orgán může provést změny v navrhovaném složení. Není-li umělecký vedoucí zaměstnancem závodu, ke kterému soubor přísluší, je nutné, aby byl alespoň zástupce vedoucího pro výchovu vybrán ze řad zaměstnanců závodu. Tato zásada poskytuje záruku těsnějšího spojení souboru se závodem.

Vedení souboru je povinno vypracovat rámcový celoroční plán práce souboru, prohodit jej v celém kolektivu a předložit svému vyššímu orgánu ke schválení. V tom směru má tento orgán určit úkoly souboru a řídit ho tak, aby plán neobsahoval jen celovečerní hry, ale také malé jevištní formy. Soubor má být veden k tomu, aby si všiml nedostatků, které se projevují přímo ve výrobě, a kde to lze tvořil z vlastní iniciativy krátké satirické scénky v malém obsazení a uváděl je přímo na pracovištích. V plánu práce souboru má být také

obsažena kulturní pomoc vesnici. To platí zejména pro ty soubory, jejichž závod má patronát nad některým jednotným zemědělským družstvem, traktorovou stanicí, státním statkem nebo vesnicí. V tom směru nejde ovšem jen o zájednová vystoupení souboru. Především jde o politickou a odbornou pomoc vesnickému souboru. Kde tento soubor není, mají členové závodního souboru agitačně působit k jeho založení.

Ani divadelní soubory, ani závodní výbory by neměly zapomínat na významného činitele v práci odborové organizace, na kolektivní smlouvy. Vždyť kolektivní smlouva je celoročním programem práce odborové organizace. Zde zejména by měl soubor a závodní výbor uplatnit své vzájemné požadavky. Na jedné straně, aby se soubor zavázal k tomu, co v průběhu roku uskuteční, jak bude pracovat, jak bude pomáhat závodu, a na druhé straně závodní výbor, jakou poskytne souboru pomoc politickou, hmotnou a případně jak souboru zajistí pomoc odbornou.

Naše divadelní soubory v závodech dosáhly ve své práci významných úspěchů. O tom svědčí řada dobrých příkladů z jejich denní práce, o tom svědčí i jejich čestné umístění v minulých soutěžích lidové umělecké tvorivosti. Mají však ještě některé organizační i politické nedostatky. Je proto třeba, aby se od nich oprostily, plně si uvědomily, že jsou součástí odborové organizace, podle toho jednaly a staly se jejími skutečnými reprezentanty. *Miloslav Jerábek*

ZÁVODI

NA DOBRÉ CESTĚ

SOUBORI

Ochotníci v Holicích v Čechách oslavili loni 75 let práce pro české divadlo. Před třemi čtvrtěmi století, v roce 1880, vznikl spolek divadelních ochotníků „Klicpera“, který jako samostatný pracoval až do roku 1953, kdy se začlenil do ZK n. p. TOS, Holice.

Čteme-li kroniku spolku, je to řada zajímavých historických poznatků a srovnání, jak pracovali ochotníci dříve a jak dnes pracují. A zároveň poznáme, jak každý ochotnický úspěch byl vždycky výsledkem poctivé divadelní práce, která stála herce mnoho námahy a sebeobětování.

Divadlo se ovšem hrálo v Holicích už před rokem 1880. Podle dochovaných údajů už v roce 1867 se utvořilo jakési družstvo, bez veškerých stanov, které s třetím rokem své činnosti zaniklo. A přece sehrálo asi 11 představení, mezi nimi Tylovo „Jiříkovo vidění“ a „Tvrdohlavou ženu“, a Schillerovu hru „Úklady a láska“. Hráli většinou „pání studenti“, jak se o tom v kronice píše. Pevné základy byly položeny v roce 1875, kdy (jak píše kronika) „bylo to v měsíci srpnu při obvyklé schůzi na „Špici“, kde se scházely veškeré třídy občanstva holičského, iakož i omladina stavu ře-

meslného a vznikla myšlenka, zdaliž by nebylo na čase sestoupit se v klub ochotníků a ochotnic“. V roce 1880 přijal tento klub jméno „Klicpera“ a od té doby počítá léta své činnosti. Jeho členy byla řada lidí, jejichž jména zná celá naše veřejnost. Tak s holičskými ochotníky hrál a Čapkovým Loupežníkem pobouřil některé holičské měšťáky Mirko Eliáš, známý — dnes již mrtvý — filmový herec, v jeho řadách pracoval laureát státní ceny Vojtěch Cach, režisér Divadla J. K. Tyla v Plzni Václav Lohniský a další. Již při svém vzniku dali si ochotníci za úkol pomáhat českému jazyku a budit v obecnstvu vlastenecké city ke slavné minulosti českého národa.

Jiná doba přináší i jiné úkoly. Dnes je velkým úkolem ochotníků pomáhat při rozvoji socialistického života v naší republice, ukazovat divákům směle perspektivy budoucnosti a odkrývat nejkrásnější poklady dramatické tvorby minulosti. A je možno říci, že za tři roky své činnosti v závodním klubu vykonali holičtí ochotníci kus záslužné práce, za kterou se jim dostalo odměny ať v podobě nových milovníků divadla, či uznání a podpory složek ROH.

Hráli Zeyerovu pohádkovou hru Radúz a Mahulena, Arbuzovovo Setkání s mládím, Calderonova Sudího zalamejského, Afinogenovu Mášenko, Nestroyův Talisman, Balzacovu Evženií Grandetovou, Skowroňského-Slotwinského Sváté pana ředitele a další. K oslavám nastudovali Čapkovu Loupežníka. Zde snad narazili na nejtěžší inscenační oríšek, ale přece vytvořili příjemné divadlo, srozumitelné svou tematikou dnešnímu divákovi, divadlo radostné, oslavu romantického mládí s vyváženým vyřešením celé hry.

Po tři dny se v Holicích diskutovalo o divadle a jeho problémech a je potěšitelné, že zástupci vedení mateřského závodu TOS přišli mezi ochotníky a že ředitel spolu s nimi řešil otázky divadelního odboru ZK a snažil se je sladit se zvýšenými výrobními úkoly podniku. Je zde radostnou samozřejmostí, že se soubor, který má ve svých řadách i zaměstnance mnoha jiných podniků, pokládá za živou součást závodu, všestranně se snaží vyjít vstříc požadavkům závodních organizací i vedení podniku samého a skloubit divadelní práci s konkrétními potřebami působiště. A závod? Vychází svým ochotníkům vše-

možně vstříc. Půjčuje jim autobus a umožňuje zájezdy do pražských divadel, uskládá v závodních místnostech kulisy a jiný materiál souboru, zorganizoval spolupráci fotokroužku, který vyzdobil klubovnu divadla vkusně udělanými tably. Díky fotokroužku zůstává tak souboru stále přehled a vzpomínka na dosud hraná představení.

Již méně dobrá je spolupráce s hudebním kroužkem závodního klubu, jehož členové, zaměstnaní v n. p. TOS, při představeních když je třeba hrají, ale přece u nich není vidět takovou obětavost a nezištnost, jako u divadelních ochotníků. Bude úkolem nového výboru závodního klubu,

aby ještě více prohloubil vzájemnou spolupráci všech odborů a kroužků. A co by se mělo zlepšit především, to je poměr mezi divadelním souborem závodního klubu a domem osvěty, který na př. nelibě nese a jako přepych kvalifikuje, že je závodní klub pořadatelem zájezdů hradeckého KOD (pardubické Východočeské divadlo totiž o zájezdy do Holic nejeví zájem). Dům osvěty raději pořádá výnosná varieté a na dvě divadelní představení v měsíci (a jedno z nich je ochotnické) v sedmitisícovém městě nahlíží jako na konkurenci. Dům osvěty by měl raději věnovat pozornost zájezdům t. zv. „takeochotnických“ divadel s operetkami a honoro-

vanými hvězdami, na něž je vstupné až 12 Kčs. Dům osvěty má podle mého názoru věst a usměrňovat osvětovou činnost tak, aby divákům zajistil skutečné kulturní hodnoty.

A nakonec ještě poznámka k divadelnímu souboru. Existuje zde prakticky jen jeden režisér, mladý absolvent několika divadelních školení a seminářů, nadějný a úspěšný (Radúz a Mahulena v jeho režii dosáhla jednadvaceti představení i mimo okres). Ale přece zůstává úkolem souboru a všech jeho členů, aby z jejich středu vyšel nebo vyšli další režiséři, kteří tomuto dosud jedinému pomohou ještě šířeji rozvinout život souboru a jeho budoucí práci. *Zdeněk Bidlo*

ZÁVOD?

TAKHLE BY TO NEŠLO

SOUBOR?

Od Třiceti stříbrných k Divé Báře, taková je cesta divadelního souboru ZK n. p. TOS v Rychnově nad Nisou. Kdo viděl představení Fastovy hry tenkrát, očekával, že soubor překonal krizi a našel si novou cestu. Příznivci divadla však byli zklamáni. Několik měsíců soubor nevyvíjel vůbec žádnou činnost a potom překvapil rychnovskou veřejnost plytkou operetní dramatisací Divé Bary, která měla premiéru 28. října a reprisu na sklonku listopadu minulého roku. Jak na toto veledílo soubor přišel? Předseda divadelního kroužku s. Ráliš viděl tuto hru jednou v Janově a tak ho okouzila svou uměleckou náplní, že ji začal se svým souborem studovat. Byl tak nadšen, že si vzal dokonce i režii hry, a aby své nadšení dokumentoval ještě víc, vzal si jednu z hlavních postav, hrobníka.

Je zbytečné rozebírat hru jako takovou. V osvětovém tisku bvlo o ní již nejednou psáno. Má tolik nedostatků a je tak vypočítaná na nízké lidské vlastnosti, že je možno se divit jen tomu, že se ještě najde soubor, který takový kýč dnes studuje. Soubor pracoval na celém představení čtyři týdny, za kteroužto dobu usku-tečnil celých osm zkoušek. Mezi premiérou a reprisou měl ještě jednu zkoušku. Představení vypadalo podle toho. To byly postavy, jaké člověk viděl jen za dob nejhorší šmíry, přehrávání do obecenstva, pitvoření, snaha být směšným za každou cenu. Napovědu bylo většinou slyšet víc než herce, přechrnutí bylo běžným zjevem a nebyly vzácné ani zjevy, kdy herec po napovědovi opakoval celou větu, kterou předtím řekl špatně. Určitá část publika se „bavila“ vulgárnostmi dramatisátorů, dvojsmyslnostmi a naturalistickými scénami, ve kterých si obzvláště líboval představitel hrobníka. Celkem to byla ukázka, jak představení vypadat nemá. Byl to výsměch všem dobrým snahám souboru i dobrým hercům, kterých má soubor dostatek. Jen jim dát možnost poctivěji studovat a již při výběru her postupovat s větší odpovědností!

A nyní bych rád položil několik otázek. Co sledoval ten, kdo tuto hru nastudoval zrovna k 28. říjnu, ke Dni znárodnění? Nebo tu snad byla sna-

ha demonstrovat touto hrou touhu po včerejšku? Kdo zodpovídá za soubor? Existuje v něm vůbec nějaká zodpovědná umělecká práce?

Kdyby se někdo souboru dotázal na důvody uvedení této hry, jistě by se dověděl, že se to lidem líbí a že v souboru potřebují vydělat peníze. Nu, jak je tomu tedy s finančními starostmi souboru? Sál má soubor od závodního klubu zdarma. Světlo platí klub. Režie je tedy minimální. Soubor má ovšem i potíže. Malinká šatna, která slouží zároveň za skladiště a má východ přes jeviště, které je sestaveno z praktikáblů a při každé zábavě se musí odklízet. Ani osvětlovací park není v pořádku, ale nedělalo by žádných potíží odstranit tuto překážku brigádou závodních elektrikářů, jen chtít! V těchto starostech však není *jádro problému*, to spočívá jinde!

Závodní výbor i výbor závodního klubu si musí uvědomit, že nestačí dát souboru zdarma sál a osvětlení. Soubor potřebuje právě dnes především *ideologickou pomoc*, jak představení Divé Bary iasně dokázalo. Pro každého, kdo miluje divadlo, kdo si uvědomí, že prožíváme tvlovský rok, stojí v závodě úkol probrat se souborem všechny nedostatky, najít řešení k jejich odstranění, pomoci poctivým divadelním nadšencům a nemlčet v budoucnosti k tomu, když se několik jedinců snaží souboru zneužít pro svoje měšťácké záliby.

Proč a iak se dostal soubor do této situace? Za jeden rok se čtvikrát změnilo vedení závodního klubu, což nemohlo zůstat bez vlivu na vedení jeho divadelní sekce. Neprosněla ani skutečnost, že tehdejší předseda závodní rady s. Žampach sice vyvíjel velkou činnost, ale příliš mnoho sli-boval a v souboru samém, kde pracoval jako jeden z režisérů, uplatňoval mnohdy diktátorským způsobem svůj názor na věc. Navíc tu byly rozpory mezi jednotlivými režiséry. Když byl s. Žampach odvolán z funkce předsedy závodní rady a stal se předsedou závodního klubu, soubor se proti němu vzbouřil a předsedou závodního klubu se stal soudruh Hovorka, předsedou divadelní sekce Ráliš. Ale rozpory v divadelní sekci tím odstraněny nebyly. Nový předseda závodního

výboru s. Kunst nevěnoval závodnímu klubu a činnosti divadelního souboru patřičnou pozornost a tak získaly v souboru vliv maloměstské živly. Soubor nemá sám žádné jevištní vybavení, příjmy z představení odevzdává závodnímu klubu a dal si tedy jako hlavní náplň své činnosti — vydělávat peníze.

Co z toho všeho vyplývá? Vedení ani ostatní složky v závodě nevěnovaly souboru tu péči, kterou zasluhoval. Výsledkem je, že tento soubor, který by jinak měl mnoho předpokladů stát se jedním z nejlepších na okrese, zůstal na své cestě stát, nechceme-li použít slov, že poklesl. Jestliže soubor dnes hraje brak jen proto, aby vyřešil finanční potíže a jestliže závod k tomu klidně přihlíží, jestliže soubor nemá řádný dramaturgický plán a závodu je jedno, co soubor hraje, jestliže si ochotníci neuvědomují, že pobavit a „pobavit“ je dvojí — pak je soubor na špatné cestě a závod za to spoluzodpovídá.

*

Čas u nás rychle letí. Tak rychle, že to někdy ani nevnímáme. Změnilo se něco v divadelním souboru ZK ROH TOS Rychnov nad Nisou? Přece jen! Soudruh Ráliš, umělecký vedoucí souboru, pochopil při dálkovém studiu, pořádaném Ústředním domem lidové umělecké tvořivosti, že bylo chybou uvést Divou Báru. A i když mu nabízel zájezd s Divou Bárou do Hodkovic, odmítl. Ano, odmítl, a to už je pokrok. Pokrok je i to, že i soudruh Maryška, kádrový referent závodu, pochopil, že ani nával práce nesmí vedoucím pracovníkům závodu dát zapomenout na pomoc divadelnímu souboru. I to je krokem vpřed.

Krokem vzad zase ovšem je, že se divadelní soubor nepřihlásil do soutěže LUT. Nevysílá svého zástupce na aktivy a instruktáže divadelních pracovníků, pořádané okresním domem osvěty v Jablonci n. N. Neuznává za potřebné poslat Domu osvěty seznam členů souboru a přehled o své činnosti od svého založení. A přece jenom věříme, že tento soubor pochopí úkol divadelního souboru závodního klubu, pochopí, že se nemá a nesmí stát šířitelem měšťáckého nevku-su.

Jan Křemen

Galerie tylovských postav

Otevíráme dnes tuto galerii, v níž chceme — byť rozsah časopisu nedovoluje v každém čísle — co nejčastěji tlumočit našim čtenářům zkušenosti vynikajících profesionálních i ochotnických herců z práce na postavách Tylových her. Jako prvního jsme si vybrali Pavla Spáleného, člena Realistického divadla Zd. Nejedlého, jehož postavu Petra Angeliho z Tylova Jana Husa pokládáme za vynikající.

Redakce

Stala se, milí přátelé, chyba. Slíbil jsem, ale to je tak: člověk snadno slíbí, s lehkým srdcem a z radosti, že pomůže tam, kde je třeba, ale když zase položí telefonní sluchátko, je situace zcela jiná. Chce se mu volat zpět a prosit, aby to na něm nechtěli, že se unáhlil, že to nesvede... ale trochu se stydí a pak se najde v témež stavu, v jakém jsem teď já. Sedím nad archem papíru a ptám se, co jsem to vlastně slíbil, a pomalu si slabikuji odpověď: *Jak jsem pracoval na postavě Petra Angeliho.* S úlevou vydychnu: tak, nadpis bych měl. Ale i s touto jedinou větou jsem spokojen jen chvíli, protože zjistím, že také není zcela pravdivá a opravuji ji na správnější: „*Jak jsme pracovali...*“

Ano, přátelé, to je mé první přiznání. Nedá se nic dělat, už je to tak, že pomalu vítězí všude na československých divadlech práce všech na společném díle — na společném výsledku. A tak je tomu i u nás v Realistickém divadle Zd. Nejedlého. Pokusím se tedy zachytit, jak náš kolektiv pod vedením laureáta státní ceny Karla Palouše pracoval na představení Jana Husa — a na mé postavě Petra Angeliho.

Všichni jsme si uvědomovali, že před námi stojí veliký úkol — nejen důstojně se právě touto inscenací zapojit do oslav desetiletého trvání našeho divadla, ale také a především hrát Jana Husa tak, abychom velké autorovy myšlenky předali lidu takové, jak je tehdy cítil a jak je psal. Po pečlivém prostudování hry a pomocného materiálu jsme si stanovili hlavní úkol hry: Husovou cestou za pokrok lidstva — vpřed. Všechno naše úsilí k naplnění tohoto hlavního úkolu bylo řízeno průběžným jednáním: Nezradit lid!

A nyní nastala houževnatá práce každého jednotlivce na své postavě, kterou nutno rozdělit na přípravu a studium, a za druhé na práci o zkouškách. Jedno od druhého nelze oddělovat, poněvadž jedno bez druhého je nemyslitelné. Není možné zkoušet bez svědomitého studia a přípravy na zkoušku a nelze pokračovat ve studiu a přípravě, pakliže to, co jsme studiem a přípravou získali, nevyzkoušíme a neprověříme na zkouškách.

Zde mi dovoluete odbočit od hlavního tematu. V ochotnických souborech se dosud často setkáváme s tím, že domácí příprava není žádná nebo téměř žádná a práce na zkouškách se po dvě třetiny vyměřeného času odbývá pod heslem „času dost!“. V posledním období nastává zmatek a za-

chraňuje se, co se dá. Mnoho ochotnických herců přípravu podceňuje. Říkají si: „To, že si přečtu knížky, ještě ze mne herce neudělá.“ To je sice pravda, ale faktem zůstane, že jste-li hercem *talentovaným*, prostudování materiálu, t. j. literatury se vztahem ke hře, vám dává mnoho a mnoho poznatků, které budou mít přímý vliv na vytváření vaší postavy. Často se stává, že herec si ani neuvědomí, že přečtení té a oné knihy mu při studiu pomohlo. Přijme totiž zcela podvědomě charakteristické znaky literární postavy, kterou si ztotožnil s postavou vytvářenou.

A ještě k té práci na zkouškách. Mnoho ochotnických herců, zejména mladých, se prostě „stydí“ zkoušet. Oni třeba i doma pracují, čtou si hru, plně rozvinou svou tvůrčí fantasií, mnoho obtížných míst z role si zkoušejí, ale přijdou na jeviště — a konec. Opět zvítězil *stud.* Nastane zajímavá situace. Začnou se stydět za to, že se stydí, a aby to zakryli, zahájí „taktiku“. Začnou zkoušku zlehčovat, vtipkují a říkají režisérovi: já vím, já to *potom* udělám. Neuvědomují si v tom okamžiku, že se dopouštějí hned dvou chyb. Předně si sami tento úsek role nevyzkoušejí, neprověří, a za druhé znemožní partnerům, aby se správně přizpůsobovali a při nejlepší vůli správně pracovali na postavě své. Vy potom, kteří jako spoluherci se díváte, nikdy nezesměšňujte práci svých soudruhů na jevišti. Stačí, abyste se jedenkrát zasmáli upřímnému citu při vyznání lásky — a uzavřete herce citu na dlouhou dobu, ne-li navždy.

A teď bychom se měli vrátit k původnímu námětu. Rekl jsem už, že hlavní váhu jsme kladli na seznámení s historickými fakty. Každý z nás četl již materiály s ohledem na svou postavu. Pozorně jsem pak hledal každou zachytitelnou podrobnost kardinála d'Ailly. Proč? Jasně lze vystopovat, že Petr Angeli, jeden z největších Husových odpůrců na kostnickém sněmu, je právě tento d'Ailly. A tu se mi dílo Milana Machovce „Husovo učení a význam v tradici českého národa“ stalo nad jiné cenným pomocníkem.

Četl jsem také velmi pozorně „Pochodeň“ od M. V. Kratochvíla a pozvolna jsem přibíral jednu „krásnou vlastnost“ za druhou a snažil se představit sám sebe v podmínkách, v jakých francouzský kardinál d'Ailly vystupoval před koncilem.

Přátelé milí, není to snadné, věřte, „beránčím“ rouchem, kardinálským šatem se odít a pod ním schovat krvelačné zvíře. Papež Jan XXIII. v něm



viděl „starého dědku — je mu přece už 64 roků — ale omyl! Tento nejvychytralejší theolog Evropy jde přes mrtvolu za papežskou tiarou.“

Pro mne (po poznání celého rejstříku kardinálské podlosti d'Aillyho, po poznání vnitřních i vnějších charakteristických prvků) začal být nejdůležitější Aillyho vztah k Husovi, vztah ke koncilu. A tu práce pokračovala opět ruku v ruce s historickým materiálem. Studium jsme zjistili, že d'Aillyho nenávisť k Husovi byla nepřičetná, chorobná. A hlavně nijak nepředstíraná. On skutečně věřil — a to správně — že Hus je velkým nebezpečím pro církev. Ailly byl také výborný politik. Správně viděl nebezpečí, které vyplývalo z Husových kázání. Pochopil, že otvírá lidem oči, což církev v této době rozkladu a papežské krise samozřejmě nemohla potřebovat.

Tu se d'Ailly rozhoduje jako politik. Ne smrt, ale Hus musí *odvolat* své učení. Nyní nastává boj mezi d'Aillym a Husem. Vyhraje-li d'Ailly — donutí-li Husa odvolat, bude mít papežskou tiaru na dosah ruky. Vždyť papež Jan XXIII. sedí na papežském trůnu už jen tak tak. Hus neodvolá, nezradí své učení, svůj lid. Vítězí. D'Ailly prohrává velkou hru; jeho zůřivost se ztotožňuje s pocity celého koncilu.

To, co jsem zde uvedl, není ovšem zdaleka vše, co jsem vzal na vědomí při studiu Petra Angeliho. Byla by z toho docela pěkná brožurka, kdybych chtěl zachytit vše, co přispělo k vytvoření tohoto výlupku tehdejších představitelů církve svaté. Nemíním vám ovšem předkládat „návod k upotřebení“, jak pracovat na vytvoření role. Snažil jsem se pouze ukázat jeden ze způsobů, který herci pomáhá pochopit postavu v celé šíři, vnořit se do autorových myšlenek a tak dotvořit postavu i tam, kde autor pouze naznačuje, co ve svém díle pro časové vymezení hry rozvádět nemohl.

POZNÁMKA K ŽÁNROVY TYLOVY TVRDOHLAVÉ ŽENY

JIRÍ BENEŠ

Soubory nejvyšší kategorie C zahájily v Gottwaldovském kraji již na sklonku minulého roku soutěž zdařilým představením souboru ZK SVIT Slavičín. Jeho inscenace Tvrdohlavé ženy je vpravdě tylovská, protože velmi dobře chápe a dobře vyjadřuje, že ve hře je víc než úsměvný příběh tvrdohlavé mlynářky, která nakonec přišla k rozumu. Inscenace vynívá jako dvojnásobná společenská kritika. Především výrazně jako kladná kritika prostých českých lidí, kteří jsou uvědoměle i neuvědoměle, ale v každém případě pevně a aktivně věrni národnímu a demokratickým ideálům své doby. Za druhé poněkud méně výrazně jako negativní kritika, jako pranýř zpátečnických společenských sil, které chápou vymoženosti osmačtyřicátého roku buďto jako výsadní privileje pro majetné, nebo proti všem revolučním novotám přímo bojují. Ideově chápání Tylova textu se většinou promítá do hereckého jednání kolektivu, vybaveného skvělými lidskými typy a bohatým citem. Celkový úspěch představení je tím radostnější, že „Tvrdohlavá žena a zamilovaný školní mládenec“ patří k těm Tylovým hrám, jež v minulosti žily především zásluhou ochotnických souborů. Nemohu rozebírat všechny složky slavičinského představení. Pokusím se na jeho základě napsat poznámku k problému, s nímž se musí vyrovnat každý inscenátor hry a v němž i dobré představení slavičinských ochotníků zůstalo na půli cesty — k problému žánru Tvrdohlavé ženy.

Charakteristickými znaky umělecké formy této Tylovy hry je používání pohádkových motivů a postav jako „organických součástí obrazu současného života“ (J. Hájek), dále nenásilné spojování motivů dramatických s veseloherními a používání písní. Slavičínští nejvážněji narušili Tylov žánr tím, že pro potíže s orchestrem většinu písní vynechali.

Písně v Tylových báchorkách mají závažný obsah — Tyl v nich kritizuje společnost tak ostře, že je vynechávali buržoasní inscenátoři ještě za první republiky. Závažný obsah mají i texty písní v Tvrdohlavé ženě, zvláště písně Madlenky a Nozejčka. Jejich vynechání znamená oslabení ideovosti celé hry (oslabení, nikoliv narušení, protože ideovost hry je především v jejích konfliktech a charakterech jednajících postav). Co však je tímto vynecháním ne oslabeno, nýbrž přímo narušeno, je žánr hry. Dovedete si představit Strakonického dudáka bez Kalafunovy písně „Dorotko Trnkova“? Bez té kouzelné atmosféry, kterou právě píseň pomůže navodit? A ovšem i v Tvrdohlavé ženě mají písně podobnou funkci, byť ne tak silnou, jako připomenutá. A dále: žádná Tylova postava nezpívá právě svou píseň náhodně. Jako je v písní „Povrchu se mnoho leskne“ klíč k charakteristice Vocilky ve Strakonickém dudáku, tak je zde v písní „Mnohý nynčko vytrubuje“

klíč k charakteristice Kuby, prostěho, vůbec ne však hloupého chasníka, jehož úkol ve hře si nesmíme zjednodušit ve formulu: rozesmát diváka! Větší pozornost zmíněné písni by pomohla odhalit jádro této postavy.

A když jsme už u toho smíchu diváka. Nasmál se dost, ale ne vždy tak, jak bychom si přáli. Třeba Madlenka, mnoho slov chvály bych o ní mohl napsat, ale nesmí se dát smíchem diváků svádět k tomu, aby její útoky na Jahelkovou v I. jednání byly samoúčelné, diktovány snahou rozesmát diváka a ne správnou snahou pomoci svou vyřídilkou štěstí dvou mladých lidí. Podobných míst špatně chápaných veseloherních motivů by se našlo v představení více. Snad i uvedené postavičky k vyslovení these, že pramenem Tylových veseloherních motivů je lidový optimismus a láska k člověku, která je u lidových postav neslučitelná s výsměchem a s každým náznakem samoúčelného humoru.

Dramatických scén je v Tvrdohlavé ženě několik. Na př. přímé střetnutí Pěnkavy s Hrdopyškou (II. jednání), v němž Tyl jasně formuluje celý demokratický program hry. I když jsou si oba představitelé předběhli vědomí ideové závaznosti tohoto dialogu a chtějí co nejjasněji a nejvýrazněji tlumočit každé slovíčko tohoto střetnutí, klade se na dialog stínek monotónnosti. Marně hledáš v Hrdopyškově celou tu škálu duševních stavů od blahosklonné vypočítavosti přes překvapení k stupňování pohoršení a nenávisťného zuřivosti, ale ani v Pěnkavě zde neuslyšíš tóny lidské naděje z prvních baronových slibů. Jako by se bál, že takový tón oslabí jeho bojovné závěrečné party — přichází jako hotový bojovník za tím účelem, aby vrhl nenáviděnému protivníkovi v tvář své přesvědčení a vypověděl mu nepřátelství na život a na smrt. Jenže Tylův Pěnkava se bojovníkem stává, v bojovníka právě v tomto dialogu roste — a i jako bojovník za nadšou ideály nosí dále svou osobní tvář. Slabá reakce diváků na toto střetnutí prozrazuje, že málo stupňovaný dialog všeobecného boje, zakončený místo Pěnkavovou písní recitací při stažené oponě, ideovost hry neposílil, naopak.

Jinou dramatickou scénou je střetnutí Ezechiela s Loukotou v posledním obraze. Ačkoliv je zde představitel Ezechiela na výši, vynívá jeho nádherné pasáže, hlásající Tylovy nejrevolučnější myšlenky o rasových a třídních rozdílech, jako monolog. Jenže Tyl zde nenapsal monolog, ale střetnutí Ezechiela s Loukotou, jehož pasáže jsou stejně významné, jako Ezechiele. Jakmile dojde divák k závěru, že jedna postava mu cosi hlásá s jevišťe a druhá na jevišťe že

to také jen poslouchají, nemůže být stržen. Je to u představitelů rytmické především otázka jeho sledování děje, reakcí, toho, čemu říkáme vnitřní monolog, jímž musí postava žít, i když nemluví. Pak je to také otázka správného stupňování sporu, jeho rytmického zvládnutí, na který ještě schopná režisérka Št. Rokytová plně nestačila, jak prozrazují i jiné scény.

Hluboké studium literatury jistě hodné herci pomůže, ale musí to být studium kritické. Tak na př. v bohaté citovém a velkém výkonu titulní představitelky (M. Vaculíková) od samého začátku hrozí převážít měkké, cituplné vlastnosti na úkor těch, o nichž se dovídáme z Nozejčkovy zpovědi a pro něž je Jahelková nazývána tvrdohlavou ženou. Když pátráme po příčině, přijdeme také k tomu, že se dověděla studiem o časté chybě jiných hereček, které svou tvrdohlavost přehrávají a místo zřehavého srdce, zavaleného ledy, hrají prostě ledové srdce. V správné snaze vyhnout se této chybě dostává se cenový výkon M. Vaculíkové do nebezpečné blízkosti hraní srdce tak vřelého, že samo ledy rozehrává, místo aby musely být usilovně lámány.

Pokusme se vyvodit některé obecnější závěry. Správné postižení uměleckého žánru Tylovy hry je výsostným inscenačním úkolem. Vynechání zpěvů a používání otělých prostředků starých veseloher jej narušuje. Postižení dramatické složky Tylova žánru musí vycházet z rozboru hry, který nás však nesmí vést k tomu, abychom jako režiséři a herci při jevištní realizaci dramatických vrcholů opustili své nejlepší zbraně. Naši nejmenšími zbraněmi jsou nepředstíraný cit a logické jednání postavy v daných okolnostech, jevištní umocnění zákony rytmu, vývoje postav a jejich vnitřních monologů. To, že se poučíme o častých chybách jiných inscenátorů, nesmí nás zahnat do chyb opačných. Plnokrevné vyjádření všech charakteristických znaků formy hry je předpokladem správného postižení Tylova žánru. Porota charakterisovala slabinu práce slavičinské režisérky nedostatkem smyslu pro celkovou koncepci inscenace. Mluvil bych spíše o nedostatku smyslu pro umělecký žánr hry a umístění jeho jednotlivých složek v celkovém plánu.

Chtěl bych závěrem blahopřát všem souborům C Gottwaldovského kraje k jejich vynikající soutěžní porotě (Slovenčík, Matoušek, Holub, Kachlík, Milička), která prokázala v diskusi po představení bohaté zkušenosti, dobré znalosti a srdce na pravém místě. I když jsem v tomto článku záměrně psal především o zápořech představení, poznal jsem ve Slavičíně kolektiv lidí srdečných a milých, jak jen umějí být právě ochotníci z tohoto krásného kouta vlasti, kolektiv skromný, kritice přístupný a obětavý. Poznal jsem soubor, který umělecky roste a právem náleží do nejvyšší kategorie. Jde vpřed.

...co může znamenat a co může dát několik hodin správné mluvy, mluvíme-li sta a sta hodin nesprávně?

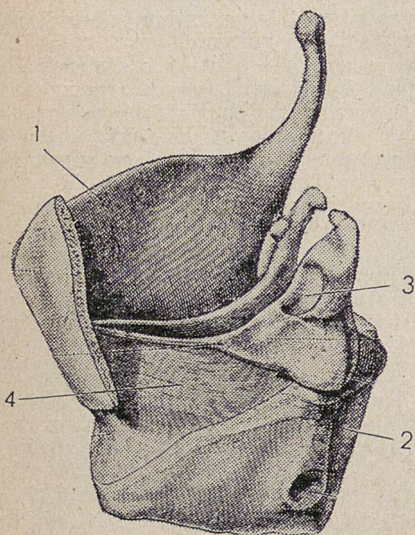
...Dokud se nový způsob nestal součástí nás samých, neosvojili jsme si, co jsme na sebe naroubovali. Musíme dávat pozor, abychom vždycky, ustavičně — na jevišti i v životě — mluvili správně a krásně. Jen tenkrát se vyvine návyk, který se stane naší druhou přirozeností, takže na jevišti nebudeme muset obracet svou pozornost k dikci.

... Rozhodl jsem se bez ustání kontrolovat sebe a posazení svého hlasu, změnit si život v jedinou nepřetržitou vyučovací hodinu. Tak se odnaučím nesprávně mluvit.

Konstantin Sergejevič Stanislavskij:
Moje výchova k herectví — II. díl

II. Vznik hlasu

Výdechový proud z plic vchází *předušnicí do hrtanu* umístěného vpředu v krku. Je to chrupavčitá schránka, jejíž přední hranu si snadno nahmatáme jako tak zvaný „ohryzek“. Uvnitř této schránky jsou umístěny dva párové svalové a vazivové útvary zvané *hlasivky*. Obě hlasivky jsou vpředu společně upnuty k chrupavce štítné a vzadu každá na jedné chrupavce hlasivkové. Vzniká tak *hlasová šterbina* napříč hrtanem odpředu dozadu. Její tvar a velikost jsou regulovány svaly, které pohybují hlasivkovými chrupavkami. Hlasová šterbina je při klidovém dýchání mírně pootevřená, při intenzivním nádechu se zvětšuje a při tvoření tónu se uzavírá. Prostřednictvím hlasivkových chrupavek mohou se hlasivky také více nebo méně napínat, což způsobuje změnu výšky hlasu.



Řez hrtanem: 1. chrupavka štítná, 2. chrupavka prstencová, 3. chrupavka hlasivková, 4. vaz hlasivkový

Základní tón vzniká kmitáním vzduchového sloupce nad hlasivkami prostřednictvím hlasivek. Hlasivky se totiž při tvoření tónu přimknou k so-

bě a vytvoří překážku pro plynulý výdechový proud. Pod hlasivkami vzniká přetlak tak dlouho, dokud jsou hlasivky s to jej zadržovat. Jakmile je však přetlak silnější než síla pružnosti hlasivek, proráží výdechový proud uzávěr a nahromaděný vzduch uniká nad hlasivky. V tom okamžiku však mizí přetlak, pružnost hlasivek nabývá převahy a opět se uzavírá cesta výdechovému proudu, takže se znovu začíná vytvářet přetlak a celý proces se opakuje. Tak se stane, že plynulý výdechový proud dostane nad hlasivkami kmity. (U tónu *a'* to je 435 kmitů za vteřinu). Posílením základního tónu svrchními harmonickými tóny v rezonančních dutinách vytváří se lidský hlas.

První, čemu věnujeme pozornost při výcviku hlasu, je *nasazení* neboli *hlasový začátek*. Tím rozumíme způsob, jakým začínáme *fonaci*, to je tvoření hlasu. Vyskytují se tři druhy nasazení: měkké, tvrdé a dyšné.

Měkké nasazení je takové, při němž fonace začíná z otevřeného klidového postavení hlasivek. To znamená, že k uzavření hlasové šterbiny dochází o zlomeček vteřiny po začátku výdechu. Síla výdechového proudu a síla, s jakou je tvořen závěr, jsou v naprosté rovnováze pro potřebnou intenzitu hlasu. Výdechový proud je plně a ekonomicky využíván od prvního kmitu hlasivek, takže intenzita a melodie hlasu jsou od samého počátku vyrovnané a ustálené.

Pro *tvrdé nasazení* je naopak příznačné pevné, v krajních případech až přepjaté uzavření hlasové šterbiny před začátkem výdechu. Pro první rozražení uzávěru je třeba silného zhuštění vzduchu pod hlasivkami. Začátek fonace je proto poznamenán prudkou hlasivkovou explozí, jež se u samohlásek projevuje nadměrným zvýšením intenzity tónu a změnou v barvě hlasu; před souhláskami pak způsobuje předraz — to je zřetelný pazvuk před vlastní hláskou.

Dyšné nasazení je zase značně povolné, hlasivky uzavírají šterbinu nedokonale, dech není ovládnán a prochází z počátku nezužitkován, což způsobuje dyšné zašumění. Hlas se v intenzitě vyrovnává a ustaluje teprve po řadě kmitů.

V životě se vyskytují všechny tři druhy hlasových začátků buď jako *důsledek psychofysického stavu* a *jednání člověka*, nebo jako *ustálený návyk*.

Za předpokladu, že správně užíváme svých mluvidel, je měkké nasazení příznačné pro klidnou vyrovnanou mluvu bez většího vypětí citového i fyzického. Kojenci bezprostředně po narození používají při křiku výhradně tohoto nasazení, protože zaručuje ochranu citlivého organismu. Teprve ve chvíli, kdy začínají jasně rozlišovat příjemné a nepříjemné pocity, objevuje se u nich tvrdé nasazení jako důsledek podráždění. A právě tak je tomu v dospělém věku. Větší citové vzrušení totiž způsobuje

fysické napětí v celém těle, tedy i v hlasovém ústrojí. A to má za následek tvrdý hlasový začátek. Je pochopitelné, že stejně se v nasazení projevuje zvýšená fyzická námaha ve chvíli, kdy mluvíme, nebo zvýšená námaha při hlasitém mluvení. Dyšné nasazení se zase naopak vyskytuje vždy v takové situaci, kdy dojde k přílišnému uvolnění celého těla, ať z důvodů fyzických (únava, nemoc) nebo psychických (nejistota, deprese).

Je ovšem možné, že *charakterové vlastnosti člověka* a po případě *prostředí*, v němž vyrůstá nebo dlouhou dobu žije, podmíní v klidové nevzrušené mluvě návyk jiného nasazení než měkkého. (Tak na př. příliš temperamentní a vznětlivé děti velmi snadno fixují tvrdý hlasový začátek.) Takový návyk však omezuje do jisté míry výraznost řeči.

Když jsme si teď ujasnili hloubku příčin různých hlasových začátků a jejich zřetelný kvalitativní rozdíl, není snad těžké pochopit, jak *účinným výrazovým prostředkem* se může stát nasazení v jevištní řeči. Ovšem jenom tehdy, *vypěstujeme-li si návyk měkkého nasazení pro klidovou mluvu*.

Provedli jsme si dechová cvičení. A při nich jsme si uvědomili, jak snadno může ve snaze o maximální nádech dojít k zadržování dechu sevřením hlasivek (viz 1. lekce — předraz před výdechem se sykavkou). Vezmeme si proto jen *poloviční nádech*, znovu si ověříme uvolnění krku a držení dechu bránicí. *Se zavřenými ústy začneme lehce bez hlasu nosem vydechovat. Po chvílce rozeznáme z pianissima tón*, jako bychom se připravovali k vyslovení hlásky *m*. Toto „*brumendo*“ necháme 2—3 vteřiny znít jasně, sytě, bez dyšného šelestu. Zbytek dechu pak vypustíme. Znovu nabere dech, *tentokrát již větší množství*, opakujeme kontrolu uvolnění, výdech, a po chvílce rozeznání tónu. A tak pokračujeme dál se stále větším nádechem až k maximu, kterého jsme schopni při neustálém uvolnění. Dbáme, aby se postupně se stoupajícím nádechem *nezvyšoval tón*.

Když se nám tato řada cviků podaří, opakujeme ji několikrát po sobě a *zkracujeme při tom doby výdechu před nasazením tónu*, až posléze *nasazujeme okamžitě s počátkem výdechu*. Zde není na škodu zadržet po nádechu na 1—2 vteřiny dech. Ale pouze bránicí!

A pokračujeme s další řadou cviků stále od polovičního nádechu k maximálnímu: „*brumendo*“ *otvíráme do zřetelné*, v délce poněkud protažené *slabiky má*... a dále pak *do slov mámo, mami*.

V další fázi cvičení *zvyšujeme lehce nenásilně sílu a výšku hlasu*, takže slova *mámo!*, *mami!* dostávají charakter mírného zvolání i s menšími melodickými modulacemi. Cvičíme už také *jen s větším nádechem* a *zmenšujeme ho jen v případě obtíží*, jako je na př. předraz před hláskou *m*. Po-

stupem času pak užíváme dalších slov (bábo, babi, táto, teto, haló), a snažíme se jim dávat určitý *logický a citový obsah*. Snažíme se jimi oslovovat, mírně volat a pod. Při tom ovšem neustále kontrolujeme kvalitu nasazení.

Vzhledem k nebezpečí tvrdého hlasového začátku při maximálním nádechu a při zvýšení síly hlasu je potřeba, aby tato cvičení prováděli i ti,

kdož běžně měkkého nasazení užívají.

V závěru si zase zopakujeme pořadí prvků obsažených ve cvičeních; jejich pořadí je třeba dodržovat:

1. Zachovat uvolnění krku a ovládnutí dechu získané při dechových cvičeních,

2. plynule rozeznávat „brumendem“ tón z uvolněného výdechu nosem po polovičním nádechu,

3. zvětšovat nádech až po plné využití plicní kapacity,

4. zkracovat dobu výdechu před nasazením,

5. otvírat „brumendo“ do slabiky *má* a do slova,

6. zvyšovat sílu a mírně měnit výšku hlasu při nasazení.

A teď už jen cvičit a zkušenosti získané při cvičeních uplatňovat v klidové hovorové řeči!

Slovo má o

PRÁCI OCHOTNICKÉHO DRAMATURGA

Jako dramaturg souboru ZK TONAK Nový Jičín pravidelně sleduji vydané dramaturgické ročenky, seznamy her rozmnožovaných ČDLJ i vydávaných tiskem, různé doporučující přehledy repertoáru i programy všech našich profesionálních scén. Hry, které nás v těchto informacích zaujmou, objednávané, podrobně je pročítáme, sledujeme v tisku vyšlé kritiky a obstaráváme si programy o hře z příslušných profesionálních scén. Ještě před zařazením hry do dramaturgického plánu projednávám předběžně s hlavním režisérem a výtvarníkem možnost inscenace hry, obsazení atp.

Ročně hrajeme tři hry, u každé však dosahujeme průměrně deseti repris, u Mikuláše Dačického z Heslova (Zvíkovský rarášek a Paní mincmistrová) jsme dokonce provedli 23 repris. Počet našich her a repris určujeme po dohodě s vedením oblastního Beskydského divadla, které má své sídlo v Novém Jičíně. Stále stoupající linie úrovně představení je stejně cílem dramaturga, jako hlavního režiséra.

Hry v dramaturgickém plánu jsou přesně termínovány. Na př. u Šafránkovy hry Kudy kam najdeme v našem dramaturgickém plánu, že od 1. 1. 1956 do 31. 1. zodpovídá s. Brix a Albrecht za režijní a dramaturgickou přípravu, s. Šmík do téhož termínu za přípravu scény, s. Brix za nácvik hry od 1. 2. do 31. 3. a za její uvedení na scénu 1. 4. 1956.

U historických her provádíme pravidelně všeobecný rozbor a přehled výpisků a výňatků ze studijního materiálu, který pak rozmnožíme a dáme každému účinkujícímu. Tento přehled obsahoval na př. u studiu Shawova Pekelníka údaje o spisovatelích (Tetauer o Shawovi a dr. B. Jedlička o Shawovi v rozhlasu 2. 11. 1954), politický rozbor údobí boje amerického lidu za národní nezávislost v roce 1775—83 (výňatky z románů H. Fasta a z knihy A. Mertla Nástin dějin Spojených států severoamerických), údaje o vzniku a prvních uvedeních hry Pekelník na scéně (výňatky z monografie H. Pearsona: B. Shaw, jeho život a osobnost) a konečně charakteristiku jednotlivých postav hry.

Definitivní zařazení her do dramaturgického plánu schvaluje u nás po návrhu a referátu dramaturga t. zv. technická rada, ve které zasedá kromě dramaturga hlavní režisér, vedou-

cí souboru a umělecký kritik souboru. Celý plán pak schválí rozšířený výbor souboru. Technická rada provádí i návrh na obsazení rolí, při

MIROSLAV ALBRECHT

čemž má ovšem hlavní slovo určený režisér.

V druhé etapě práce spolupracuji jako dramaturg s režisérem. Hlavním



M. Albrecht jako Mikuláš Dačický z Heslova

mým úkolem pravidelně bývá, že po první čtené zkoušce provedu informativní dramaturgický rozbor hry a jejích postav, event. historického údobí hry a prostředí, ve kterém se děj odehrává. Současně ve spolupráci s režisérem stanovíme hlavní řídicí úkol hry i jednotlivých postav. Do dalšího nácviku hry nikdy nemluvíme režisérovi při zkouškách, teprve v osobních rozhovorech event. upozorňuji režiséra zvláště na takové případy, kdy se mi zdá, že se postava odchyluje od svého hlavního úkolu. Pomáhám též režisérovi v péči o správnou dikci herců, což je v našem kraji neobyčejně důležité (rozšířený ostravskoslezský dialekt).

Za významnou součást činnosti ochotnického dramaturga pokládám dále přímou spolupráci s naším současným autorem. Zatím jsme ji neuskutečnili, ale připravujeme se k ní

a rádi pak napíšeme získané zkušenosti.

Za poslední úsek své činnosti ochotnického dramaturga považuji práci s veřejností, zvláště pokud se týče úvodu ke hrám, sestavování programů, spolupráce s tiskem a rozhlasem a vedení kroniky souboru.

Pro úvodu k jednotlivým představením používáme v poslední době vždy recitace nebo hudby. Stroupežnického jsme zahajovali úvodní básní o Mikuláši Dačickém z Heslova, která byla recitována v dobovém kostumu. Sestavování programů jsme v poslední době prohloubili. K Stroupežnickému jsme měli šestistránkový tištěný program, který obsahoval: a) obvyklou oznamovací stránku s názvem hry, údaj o režii, výpravě a pod., b) seznam osob a obsazení, c) rozbor hry, d) stručný životopis spisovatele pod názvem „Životem a dílem L. Stroupežnického“, e) o vývoji ochotnického divadla v Tonaku, f) abecední vysvětlení cizích a staročeských slov v textu hry.

Na úseku spolupráce s tiskem spolupracujeme především se závodním časopisem, krajským tiskem, dále s Klubem a navazujeme spolupráci s časopisem nejbližším nám všem, s Ochotnickým divadlem. Spolupracujeme rovněž se závodním, městským i Čs. rozhlasem v Ostravě, který loni u nás natočil patnáctiminutové pásmo ze zkoušky. Před několika lety jsme založili kroniku, do níž jsme zaznamenali celý rozvoj souboru a jeho představení od založení, t. j. od roku 1949.

V daném rozsahu článku nemohl jsem zde pochopitelně rozebírat jednotlivé etapy činnosti dramaturga do hloubky, ale snad i uvedené postačí čtenáři k tomu, aby si udělal všeobecný obraz o naší práci. Velmi rád — a nejen já, jistě i ostatní čtenáři — uslyším od jiných ochotnických dramaturgů, jak to dělají oni.

Ponsaná forma práce ochotnického dramaturga existuje v našem mladém souboru teprve něco přes dva roky. Ale již tato krátká doba nám stačila ukázat, že řádné provádění dramaturgické přípravy a dobrá spolupráce dramaturga s režisérem podstatně zvyšují úroveň ochotnického souboru. Přesvědčili jsme se o tom, že dobrá dramaturgie je opravdu „kulturní politikou divadla“ (V. Semrád) a základem uměleckého růstu celého souboru.

KAPITOLKY Z DĚJIN KOSTYMU

IAN KROPÁČEK

11. LEKCE



Dámský kostym (r. 1775)



Dámský účes (1780)

Oděvní móda pozdního baroka, kterou bych vám chtěl v dnešní lekci vysvětlit, je nesmírně komplikovaná a různorodá. Také její jednotlivé fáze se navzájem prolínají a často se dlouho nosí několik úplně odlišných forem šatů současně. A rovněž úprava hlavy je mnohdy viditelně odlišná a přesto se nosí současně. Je to móda velkých zvratů a nelogičností, ale je to i reforma obleků a v mnohém, zvláště v pánské módě, dala základ dnešnímu oblečení. V předminulé lekci jsem psal o barokním kostymu rané a střední doby, o kostymu XVII. století. Dnešní lekce pojedná tedy o kostymu XVIII. století. Také v oné předminulé lekci jsem rozdělával barok na několik období. Do konce roku 1700 jsme dobový kostym probrali a tak nám zbývá kostym do roku 1760 a pak do roku 1790. Toto je ovšem velmi hrubé dělení. Rokokový kostym, jak také módě tohoto pozdního baroka říkáme, má mnohem více nuancí než jenom dvě období.

Dámský kostym začíná kulatou, obručovou krinolínou, která trvá skoro do roku 1760. Ale již v padesátých letech se vyskytují bokové krinoliny. Tyto bokové krinoliny se střídavě rozšiřují a zase zužují. Jedné z největších šířek dosahuje v sedmdesátých pátých letech a tutéž šíři najdeme na dobových rytinách z let 1782. Ale v roce 1780 se vyskytují již revoluční kostymy, které vůbec nemají krinolínu. Ale jsou i dobové rytiny z téhož roku, kde opět nacházíme kulaté krinoliny. Tento módní zmatek nastal hlavně v druhé polovině XVIII. století. Pokud se vyskytovaly módní zmatky v dřívějších dobách, vznikaly většinou tím, že každý stát módu ovlivňoval svým vlastním vku-

sem; tyto různé vkusy se prolínaly a vznikaly módní zmatky. Ale v druhé polovině XVIII. století byl tento zmatek na příklad ve Francii, která tenkrát určovala módu celému světu. Nebylo zde cizích vlivů a přece vzniklo tolik rozností v oblékání. Nelze to nazvat absolutní svobodou v oblékání, jde v tomto případě spíše o anarchii. Módy se ujaly ženy. Muži se sice ještě snažili občas dohnat ve výstřednostech dámskou módou, ale to se jim již plně nezdařilo. Dámská móda byla tak výstřední a tak přehnaná, že byla vlastně prakticky nepředstavitelná. Současně byla ale také téměř nenositelná. Omezovala pohyb a k jejímu oblečení bylo potřeba mnoho hodin. Proto tuto výstřední módu bokových krinolin mohly nosit ženy vysokého společenského postavení, které se pouze vystrojovaly pro dvorské plesy a zábavy. Prostě, pracující ženy nosily sukně bez obručí nebo jen se škrobenou spodničkou, nanejvýše jednoduchou, kulatou obruč. Proto byl v XVIII. století tak markantní rozdíl mezi šlechtou a středním stavem.

Chudina chodila velmi chudě a prostě oblečená. Všelijaké ony prosté pastýřky, které vidíváte na rokokových obrazech hlavně malíře Watteaua a Fragonarda, jsou umělé a ne skutečné osoby, které malíř přizpůsobil oblečením pro šlechtické salony. Porovnáte-li watteauovské pastýřky s rybářkami a služebnými malíře Chardina, vidíte skutečné oblečení prostého lidu. Žádná doba nepodtrhávala tak výrazně sociální rozdíl a původ jednotlivců. I v tom je rokoková móda nesmírně zvrácená.

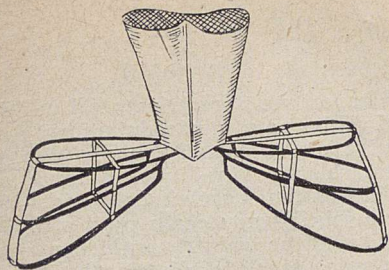
Její podivnosti se vyskytovaly ještě v účesu a materiálu, z kterých

byly kostymy vyhotoveny. V účesech dam to začalo nenápadným přidáním několika přičesků. Pomalu přicházely do módy různé čepečky, mašličky a kytičky. Přičesky se zvětšovaly a vlasy se začaly posypávat stříbrným práškem nebo bílým pudrem. Jelikož páni nosili již koncem XVII. století paruky, začaly i dámy místo velkých přičesků nosit paruky, hlavně bílé. Tyto paruky se vyráběly z bůvolích chlupů, které se dovážely z Ameriky a byly tím jistě hodně drahé. Ovšem dámám nestačila pouhá malá paruka, jako nosovali páni. Přehnalý módu účesů do fantastických rozměrů. Paruka bývala větší než hlava a dosahovala půlmetrové délky. Ale ani to nestačilo. Do vlasů paruky se vplétalo množství stuh, umělých květín a pštrosích per. Ale i to bylo málo a tak se vyskytovaly v letech 1775 účesy, na kterých byly celé zahrady květín, lodě i s plachtovím, nebo klobouky obrovských rozměrů. Účes dámy z let 1780 byl dvakrát vyšší než vlastní hlava. Ale na jiných rytinách najdeme dámy, které najednou nenosí výbec paruky, naopak jsou krátce ostříhané a mají jen zvlněné vlasy. O deset let později se vlasy ani nenatáčely a nechaly se volně a libovolně viset. V období od roku 1780 až 1790 nebyla jenom francouzská revoluce, ale byla i revoluce v oblékání a všechny rokokové vymyšlenosti byly potlačeny v módě úplným opakem.

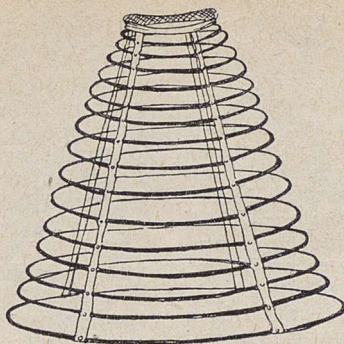
Ještě jedna výstřednost nebo podivnost, iak jsem již výše napsal, byla v rokokovém kostymu: materiálová výstřednost. Kostymy se šily z nepraktických a snadno poškoditelných látek, jako jsou jemné atlasy, lehké hedvábí a křehké krajky. Všechny tyto materiály byly drahé a snadno se ničily. Proto si bohaté šaty mohla pořídit pouze dáma dobře situovaná.

Mluvil-li jsem na začátku, že dámský rokokový kostym přinesl také nějaké kлады, tak jsou to právě tyto kлады materiálové, které, kdyby nebyly přehnané, což ovšem bylo pro onu dobu typické, měly tu přednost, že dovozovaly ženě nosit jiné materiály než stále těžká hedvábí a sukna. Rokoko vynášelo lehký šatový materiál a naučilo s ním zacházet. Mimo to začaly se v rokoku nosit také krátké rukávy, což bylo dříve vyloučeno a začala se vyskytovat, sice řídké, kratší sukně než na zem. Ovšem to trvalo skoro dvě stě let, než se tato kratší sukně skutečně ujala. Rokoko také začalo používat hedvábné punčochy a jemné a lehké střevíčky a podobné detaily, které se udržely až dodnes.

Páni, kteří ztratili svůj primát v módních výstřednostech, se omezili na jednotlivé výstřelky. Tak suknovitá vesta XVII. století se pomalu



Boková obruč — kulatá obruč



zkracovala a vypasovávala podle těla. V polovině XVIII. století sice začali používat i páni bokové obruče pod vestou, ale ty za krátkou dobu zanikly a nepoužívaly se. Zrovna tak paruka se zkrátila a z dlouhé až na ramena allonge se stala krátká paruka, bílá nebo šedá, která se vzadu stahovala stuhou. V osmdesátých letech růst se začala také zvedat do výšky, ale zdaleka ne do takové, jako u dam. Zakrátko zanikla úplně a náhradou za ni přišla móda, že si páni nechali růst vlasy volně a divoce na hlavě a snad je téměř vůbec nečesali. Kabát se skoro vůbec neměnil ani ve tvaru, ani v délce. Jedině přední šosy kabátu začaly ustupovat dozadu a kabát dostával frakovitý vzhled, aby se z něho v devadesátých letech v mnoha případech frak skutečně stal. Také barevnost pánského kostymu začala ustupovat před mnohobarevností dámského kostymu. Jedině pestrobarevné vesty se dlouho udržely. Ze širokého klobouku se stal třírohý klobouk daleko méně zdobený než dříve, ba často úplně bez ozdob. Tento se změnil v dvourohý klobouk a ten v homolovitý cylindr. Těžký kord XVII. století se změnil v lehkou šavličku, s kterou stejně asi neuměl mnohý zacházet, neboť souboje „tří mušketýrů“ se již nepěstovaly. Lehká šavlička se vyměnila za hůlku a i ta nakonec zmizela a pán měl po mnoha stoletích konečně volné ruce.

Jestliže budeme navrhovat nebo vyrábět rokokový kostym pro naše jeviště, musíme se vystříhat několika detailů. Děláme to proto, aby kostym byl skutečně nositelný a herečka v něm mohla skutečně hrát a volně chodit po jevišti. Vezmeme-li za základ bokový rokokový kostym z let sedmdesátých, který se nejvíce používá a který také nejvíce znáte, musíme dbát několika změn oproti pravému dobovému kostymu.

Boková krinolina nesmí být příliš velká, aby nám herečka nezabrala celé jeviště a nesmetla nám kulisy, nábytek i partnery s jeviště a aby se na jeviště vůbec dveřmi dostala. Proto má mít boková obruč šířku lokte, což je asi 30 cm. Výstřih, který byl v oné době přesříliš hluboký, musíme z mravnostních důvodů zmenšit, ale ne zas tolik, aby změnil tento typický charakter rokokového kostymu. Živůtek má být dlouhý a špičatý, hodně vypasovaný a lemovaný krajkami. Toto lze všechno zacho-

vat, jen tu špičku v pase nesmíme přehánět, neboť se tím zkracují nohy. Také zdobení živůtku musí být takové, aby herečku zeštíhlovalo, neboť charakteristické u rokokového kostymu původního je štíhlé tělo a hlavně pas. Kostym má mít svislá ramena a těsné rukávy. Délka sukně má být správně na zem a vzadu jít do malého šlepu. Musíme dát pouze pozor, aby herečka nešlapala do sukní, neboť přes krinolinu často špatně vidí na zem. Materiál samozřejmě nemůžeme volit takový, jaký se tenkrát nosil, neboť jednak se ony materiály již nevyrábějí a jednak by byly příliš drahé a nepraktické pro naše jeviště, která nevynikají takovou čistotou, jakou by bylo pro pastelově zbarvený rokokový kostym potřeba. Také zdobení kostymu děláme pouze takové, aby bylo vkusné a finančně únosné. Vysoké paruky se na jeviště nehodí, neboť se v nich nedá pohybovat. Dobové karikatury se vysmívají vysokým parukám tím, že je musí sluha podporovat vidlemi. A myslím, že na tom něco je.

Zkrátka, dámský rokokový kostym vylehčujeme, jak to jde, jenom musíme dát pozor, abychom nesmazali základní charakter kostymu. Jeho nelogičnost v něm musí zůstat.

Pro pohyblivost anebo chceme-li zcivilnět rokokový kostym, stačí někdy jenom organtínová spodnička, po případě na bocích přicpaná. Paruka také může být normální barvy, jenom napudrovaná, neboť i to se nosilo v XVIII. století. Také šperky nejsou přehnané. Nosily se nejčastěji perlové šňůry nebo medailonky na sametce nebo stužce. Vějíř a lorňon se však nosil při každé příležitosti.

U pánského kostymu je zvlášť důležitá úprava krku. Fichu na krku bylo vždy krajkové a velmi pečlivě uvázané. Dlouhé pánské vesty se na jevišti nepoužívají, neboť to skresluje postavu a celkem neděláme žádnou velkou chybu, používáme-li vest pod pas, od pasu již otevřených. Ovšem kalhoty jsou většinou špatné. Správné rokokové kalhoty musí být vypnuté. A to většinou kalhoty na našem jevišti nejsou. Je to tím, že se v pravých rokokových kalhotách nedá sednout ani kleknout a musí se v nich chodit poněkud ztrnule; tím vypadá herec dřevěně. Proto ať raději se krčí kalhoty, než aby herec neohýbal ko-

lena. Myslím, že by herec vypadal příliš komicky, než by divák pochopil, že jde o dobovou zvláštnost. Pánské punčochy jsou vždy bílé a měly by být hedvábné. Lakové střevíce roko-ko ještě neznalo. Ještě bych rád připomněl, že kabát má navrch kapsy, ale do těch se nic nedává, ani rekvizity. Tyto kapsy byly pouze ozdobou. Rekvizity se nosí v náprsní kapse kabátu nebo v šosech. Šavle se nosila pod kabátem a řemen od ní je pod vestou, takže není vidět. Paruka má být bílá, ale zase to mohou být pudrované vlasy normální barvy. Klobouky se nosívaly většinou v rukou a nosily se tak i tenkrát hlavně proto, aby si páni kloboukem nestrhli paruku nebo nesetřeli pudr s vlasů. Proto i vy na jevišti můžete nosit klobouk v ruce. Chtěl bych jenom upozornit, že klobouk se neodkládal v místnostech a nosil se stále s sebou. Jedině snad na plesch bylo možno klobouk odložit tak jako kord.

Na našem jevišti se vyskytuje mnoho her v rokokové době a je nutno vždy znovu tuto dobu studovat a hledat, který druh rokokového kostymu by nejvíce vyhovoval dramatické náplni hry. Neboť rokoko, jak dovede být výstřední, tak je také skromné, hlavně v nižších vrstvách obyvatelstva.

Rozhodně Schillerova hra „Úklady a láska“ vyžaduje jiný druh rokoka než třeba Beaumarchaisova „Figaro-va svatba“. A tyto rozdíly při výběru kostymů je třeba dodržet, neboť i kostym dotváří atmosféru dramatu a nemá být jen náhodný.



Pánský kostym z téže doby

OMUŽÍCH A ŽENÁCH V BÍLÉM A JAK JE HRÁT

V posledních letech vzniklo u nás pět nových her z lékařského či vědeckého prostředí, z nichž tři byly uvedeny v posledním roce a jedna je dosud rukopisnou novinkou. Volba tohoto prostředí v dílech našich dnešních dramatiků nemůže být náhodná. Povolání lékaře totiž velmi výrazně a srozumitelně vyjadřuje nejvyšší cíl boje, který dnes vede celá světová veřejnost, všechno pokrokové lidstvo: boj za zdravý a nezmražený život proti smrti.

Oblíbenost lékařských her u obecnosti i souborů je velká. Proto na pomoc režisérům a dramaturgům vzbírala redakce k zevrubnějšímu rozboru z nedávné i přítomné dramatické tvorby sedm her, významných ať už uměleckou silou a hloubkou pohledu nebo vysokým počtem představení na ochotnických scénách, a jednu novinku, o které lze právem očekávat, že pro zajímavost námětu i scénickou jednoduchost se brzy rozběhne po našich jevištích. Jsou to: Čapková „Bílá nemoc“, Kozíkovo „Přátelství“, Vítkovského „Dům u doktorů“, Daňkův „Steelfordův objev“ (hraný také pod sensačnějším titulem „Jde o život“) a „Umění odejít“, Jarišovi „Inteligenti“, Karvašův „Pacient 113“ a Kubánkov „Velké rozhodnutí“.* I když všechny jsou pochopitelně na jedné straně námětově i myšlenkově velmi rozdílné a na druhé zase vzájemně spjatý některými opakujícími se motivy, lze je zhruba rozdělit do dvou skupin. Do první, početnější, patří ty, které se zabývají přímo etikou lékaře, kde základní konflikt je bezprostředně vystavěn na okolnostech, vlastních výhradně lékařskému povolání (Bílá nemoc, Dům u doktorů, Steelfordův objev, Pacient 113 a Velké rozhodnutí), do druhé ty, kde lékař a vědecký pracovník se stávají představiteli inteligence vůbec (Inteligenti, Umění odejít) či kde jde o problém zcela obecný jako v Přátelství (to ovšem pro svůj úzce soukromý dosah lze těžko řadit k předchozím jinak, než velmi volným a povrchním společenstvím pouhého pracovního zařazení jednotlivých jednotlivých osob). Nebude snad škodit, uvedu-li pro srovnání hlavní dějové linie jednotlivých her.

„Bílá nemoc“ je příběh lékaře, jemuž léčení lidí je nerozlučně spjata s vášnivým úsilím o mír. Lidstvo je zachváčeno strašlivou nemocí, proti níž jediný Dr Galén nalezl lék. Ale odmítá ho vydat, dokud se vlády nezavážou, že už nikdy nebudou válčit, a léčí jenom ty, kdo jsou příliš chudí a nepatrní, než aby na vývoj událostí mohli mít nějaký vliv. Když strůjce nové války je sám zachvácen bílou nemocí, odhodlá se ve strachu přistoupit na Galénovu podmínku. Galén však je cestou k němu ušlapán zfanatisovaným davem a jeho lék je pro lidstvo ztracen.

„Dům u doktorů“ ukazuje na příběhu starého horského lékaře, jeho syna a snachy, obou rovněž lékařů, jak nesehnání je získávat do těchto zapadlých míst nové lidi. Oba mladí jsou zaměstnáni na velké pražské klinice a Eva při první domněnce, že snad Honza by chtěl nastoupit v tomto zastrčeném koutě na otcovo místo, je odhodlána ho i opustit a vrátit se do Prahy sama. Ani Honza se nechce smířit s představou, že by neměl dále vědecky pracovat. Nakonec se oba, poučení tvrdou osobní zkušeností při Honzově zranění a improvizované operaci, přesvědčí, že právě sem, do míst, často odříznutých od světa i možnosti převozu do nemocnice, je třeba těch nejlepších — a zůstávají oba.

„Steelfordův objev“ je serum proti moru, které může zbavit svět nebezpečí této hrůzné nákazy. Zároveň by však bylo účinnou obrannou zbraní v bakteriologické válce. Proto agent FBI Coleman se snaží zabránit Dr Steelfordovi a jeho ženě v publikování jejich objevu. Ti však jako skuteční lékaři, obětující všechno práci pro zdraví a prospěch lidstva, nepodlehnu žádnému nátlaku, přestože Jessie je přímo ohrožena na životě. (Probíhá na ní právě závěrečný pokus se serem, kdy si naočkovala úmyslně mor, aby byla ověřena účinnost léku na člověku. V hádce Coleman zkumavky se serem rozbije a brání Steelfordovi ve vyrobení další dávky). „Pacient 113“ se zabývá problémem lékaře, který pro

svou ctižádost málem zapomene na nejvlastnější poslání povolání. Aby si získal věhlas na mezinárodním fóru, chce operovat na své klinice srdce pacienta novým, dosud neověřeným způsobem, a tak i riskovat jeho život. Teprve když se od něho všichni poctiví spolupracovníci odvrátí, uvědomí si, na jak špatnou cestu zabloudil.

Také „Velké rozhodnutí“ se zabývá problémem nových způsobů operace srdce za klidu přivoděného klinickou smrtí. Dr Jeroným proti vůli primáře své kliniky použije své nové metody úspěšně na prozatím nevyléčitelném případě. Za krátkou dobu však zdánlivě uzdravený pacient náhle zemře. Než výsledek pitvy ukáže, že příčina smrti nijak nesouvisela se zdařilou operací, přivodí Jeroným sám sobě smrtelný záchvat, aby operativní zákrok na něm za stavu takto vyvolané klinické smrti dokázal správnost jeho způsobu léčby.

„Přátelství“ se odehrává v exotických tropech na výzkumné lékařské stanici. S Dr Paalem, asistentem vedoucího lékaře Kolbea, tu žije žena Marie. Paal přemluví Kolbea, aby k spolupráci při pátrání po původci dosud neznámé nemoci přizval jeho dávného přítele Dr Tonnera. Netuší ovšem, že Tonner a Marie se milují a že Marie ho následovala do pustiny jen proto, aby se ubránila pokušení. Tonner přijíždí a zdánlivě neřešitelný trojúhelník, v jehož středu se potácí Marie mezi dvěma láskami, je ukončen výbuchem sopky, kdy lékaři musí opustit ohroženou stanici. Tonner se obětuje přátelství a odchází sám do nezdravých bažin léčit dál domorodce.

V „Inteligentech“, zabírajících ze široka celou řadu vedlejších problémů, jde především o pozorný a pečlivý vztah k člověku, který pomoci potřebuje. Dr Kalistová miluje svého muže, který po ošklivé travičské aféře uprchl před dvěma roky do zahraničí, a nevěří v jeho vinu. Kalista se vrací do Prahy se zvláštním posláním a navštíví svou ženu v ústavu, kde pracuje. Kalistová, která je o jeho návštěvě zpravena předem, hledá radu a pomoc u svých spolupracovníků, z nichž však v kritickém okamžiku shodou okolností nikdo nemá čas ji vyslechnout. Když konečně její manžel přichází a v rozhovoru s ním se Kalistová doví, že skutečně spáchal zločin, z něhož byl obviněn, nenalézá jiné východisko, než pustit nový, dosud nevyzkoušený plyn do místnosti, kde oba zahynou.

„Umění odejít“ varovně ukazuje na pavědce, kteří se šplhají nahoru pod záštitou mechanicky přejímaných, z vulgarisovaných sovětských zkušeností, jichž používají jako zbraní proti uvědomělým vědeckým pracovníkům, snažícím se poznat, pochopit a vysvětlit význam sovětské vědy poctivěji, než pouhým bezmyšlenkovitým papouškováním naučených formulek.

Všechny tyto hry vyjadřují — nebo alespoň by chtěly vyjadřovat — velikou a silnou základní myšlenku. A této myšlenky musí být inscenátoři věrní i za cenu, že se zreknuou určité vnější efektivosti, která mnohdy zatemňuje hlavní myšlenku i autorovi a která — přízně si to — bývala nejčastějším lákadlem, pro něž byly právě hry z tohoto prostředí vybírány. Pohrúbíme-li velké lidské ideje v záplavě sensačních operací a napínavých zápletek, klameme diváka, dávající mu pouhé dvouhodinové příjemné vzrušení, na které brzy zapomené jako po obyčejné detektivce.

Zajímavé je, že tyto možnosti v autorově textu se nevyskytují ojediněle, ale zdá se, jako by je prostředí samo vnucovalo peru, které vlastně chtělo směřovat jinač. Pouze v posledním třech — těch z druhé skupiny — se vyskytují také „sensation“, které nemají původ přímo v povolání lékaře. Je to zcela extravagantní volba výbuchu sopky v „Přátelství“, kde hrozící přírodní katastrofa rozetne rázem gordický uzel spletených milostných vztahů. A téměř detektivní motiv v obou ostatních — diversantská zápleтка „Inteligentů“ a odhalení temné minulosti Vacovského v „Umění odejít“.

Tyto motivy právě svou výjimečností nebezpečně zužují problém, takže rána, vedená do divákova svědomí, se může minout cílem jen proto, že ne každý, kdo zneužívá sovětských zkušeností, musí být vyložený pod-

* Řazení her je chronologické, nikoli kritické.

vodník, jehož lze uvěřit odhalením jeho minulosti. A ne každý, kdo potřebuje pozorné milostné péče, musí být zapleten do tak drasticky se rozuzlující diversantské aféry. Proto vlastní vyvrhnutí hry nemohou inscenátoři hledat a uskutečňovat právě v těchto vysloveně vnějších motivech, ale budovat ho uvědoměle ve výkonech všech představitelů tak, aby divák odcházel s přesvědčením, že i bez náhodných zásahů prozívatelnosti za daných okolností pro lidi tohoto charakteru v těchto životních podmínkách jiné řešení nebylo.

Jednou z nejoblíbenějších lékařských „sensací“ je nějaká riskantní operace, na jejímž výsledku závisí, ať už přímo nebo nepřímo, další osudy lékařů. Mezi uvedenými osmi hrami se vyskytuje ve čtyřech: „Velké rozhodnutí“, „Dům u doktorů“, „Inteligenti“ a „Pacient 113“.

Stejně častý je motiv, kdy si lékař ověřuje nový léčebný postup pokusem na sobě samém. To je nesporně hrdinství, ovšem právě proto, že lékaři celého světa s největší samozřejmostí jako svou nejprostší povinnost postupují i tuto krutou zkoušku vlastního zdraví a mnohdy i života. Hrdinství vychloubačné, hrdinství bez této statečné samozřejmosti je cizí těmto předním bojovníkům vědy a může vést jen k nepravdě a křeči. Toto nebezpečí hrozí zejména v „Přátelství“ a „Velkém rozhodnutí“, kdy pokus v prvním případě klamaného manžela se serem, které objevil jeho sok, a v druhém lékaře, jemuž hrozí neúspěch a zneuznání, je spíše projevem nepřátelského vzťahu než nutným výsledkem vědecké práce. Podobně zvláštní postavení má v „Inteligentech“ pokus Kalistové, který je ovšem ve skutečnosti pokusem o sebevraždu. Ve „Steelfordově objevu“ by mohla představitelka Jessie na koleje efektního hrdinství zabloudit jen při hlubokém nepochopení textu.

A ještě jedno všeobecné slovo k režisérům: věnujte soudobému dramatickému dílu stejnou práci jako svému oblíbenému klasikovi. Zaslouží si vaši péče a lásky, vždyť je mluvčím našeho dnešního života, jež žijete i vy. Jak často jste si lámali hlavu, jak překlenout některé nelogičnosti ve hrách Shakespearových nebo jak oživit a zdůvodnit za vlasů přitažená poslední dějství Moliérova. Často opakujete, že dnešek nemá nové Shakespeary a Moliéry. Jak to tedy vysvětlit, že na nové dramatiky kladete v něčem větší požadavky, že u nich nejste ochotni omluvit a inscenací zakrýt chyby, které se běžně vyskytují i v těch největších klasických dílech? Nechci srovnávat třeba Jariše se Shakespearem. Když už nic jiného, dělí oba dramatiky více než tři století se všemi obrovskými zvraty dějinného vývoje. Ale chci srovnávat běžnou práci režiséra při studiu klasické hry a hry současné. A mělo by být snahou všech, aby toto srovnání dopadlo když už ne ve prospěch dnešních dramatiků, tedy alespoň nerozhodně.

Při „Bílé nemoci“ si nemusíme lámat hlavu nedostatky kompozičními, v kresbě charakterů či ve stavbě dialogů. Je jich tam pramálo, autor jako na dlani staví před své herce hotové a zajímavé úkoly. Myšlenková i citová hloubka a míra vzrušeného uměleckého zaujetí ji zaručují velikost a uměleckou sílu a přece je tu v ideovém přístupu autora k látce jeden veliký nedostatek. Je to veliká osamocenost Galénova v jeho boji proti válce. Setkáváme se jen s jeho nepřáteli, ale tuto obrovskou sílu lidské soudržnosti za Galénem ani nepocítujeme. Je to gigantický boj jednotlivce, vedený zbraní, kterou mu příroda náhodou vtiskla do ruky. Proto jeho smrt otvírá jen obludnou a hrůznou otázku „co teď?“, protože celý zápas jednotlivce tu nutně hyne s jeho zánikem. Je třeba nějak dát tušit divákovi, že s Galénem neumírá myšlenka, nejen v rozhovoru maršalovy dcery s mladým Krugem, jak se to obvykle dělává (to totiž nejsou ty nejmocnější síly), ale někde v tom davu ušlápnutých, který se mihne scénou, a třeba i v závěrečné scéně, kdy několik fanatiků udupá Galéna těsně před jeho vítězstvím. Vždyť ten dav se skládá z lidí a z těch některých mohou smýšlet jinak.

V „Inteligentech“ je pro soubor situace ztížena tím, že už ve hře nesměruje všechno uvědoměle k hlavnímu tematatu, naopak: z mnoha rozvinutých konfliktů autor až v druhé části hry vybral jediný, který dovádí do závěru hry s otřesnou otázkou divákovi. Mnohé v před-

chozí části hry tento závěr znesnadňuje, ne-li dokonce znemožňuje. Tu pak velice mnoho záleží na představitelce nevdechné role Dr. Kalistové, aby sama v sobě ukázala problémy, o nichž se mluví, ale které autor děním na jevišti nepodepírá. Její zoufalé hledání pravdy musí mít punc hlubokého zážitku, musí to být na pohled zajímavý, přitažlivý člověk, musí umět divákovi přirůst k srdci. V žádném případě nesmí režisér v první části hry postavit do popředí lákavý senační konflikt Dr. Vávry s udavačem Šebelíkem, končící efektní operací na scéně. Jednak by překryl ve vědomí diváka ústřední problém Kalistové, jednak právě tento konflikt je nedorešen a končí matnou humanistickou sentencí Vávry, z níž si není možno vybrat ani nějaké životní poučení.

Karvašova nová hra „Pacient 113“ a Daňkův starší „Steelfordův objev“ i z poslední doby „Umění odejít“ dávají souborům při pečlivém nastudování dobrou záruku úspěchu. Karvašova hra je inscenačně jednoduchá (1 scéna) a při správném pochopení ústředního problému, který autor zkušenou rukou nenásilně rozvíjí, nemusí být představení nesnadným úkolem. Stejně tak obě Daňkovo hry jsou při dobrém klíčovém obsazení snadno zvládnutelné. Ve „Steelfordově objevu“ je třeba věnovat zvýšenou pozornost postavě Dr. Maitlanda, který se objevuje až v samém závěru hry a mohl by působit papírově. Je to episodní úloha, na niž režisér, usilující o silný účín představení, musí chtít nechtět obětovat některého z nejlepších herců souboru, i kdyby ho zrovna mohl potřebovat na některou z hlavních rolí. V „Umění odejít“ je problém při obsazení postavy stranického tajemníka Sovy. Ten potřebuje představitel, který by nemusel nějak násilně „vyrábět“ svou sympatičnost a mohl si dovolit, aniž se zprotiví divákovi, tu přemíru bodrosti, již ho autor obdařil. Neškodí tu škrty — text je někde moc vysvětlující. Obě ženské postavy vyžadují hereckého dotvoření. A záležitost Vacovského podvodu se nesmí dostat do popředí závažných problémů, o něž ve hře jde.

Daleko těžším oříškem je Vítkovského „Dům u doktorů“ a Kubánkovo „Velké rozhodnutí“. Tyto dvě hry si zaslouží uvedení pro důležitost svého tematatu, ale nad jejich nedostatky je třeba se důkladně zamyslet. Ideální by byla další dramaturgická práce s oběma autory. „Dům u doktorů“ krom některých nedostatků v kresbě charakterů, které nadání a přemýšliví herci mohou odstranit důsledným plněním hlavního úkolu i poslání své postavy i rozmanitým rozvíjením jejich osobních vlastností, má jeden vážný nedostatek, který lze těžko odstranit bez zásadnějších zásahů do textu. Děj je v promluvách lokalizován někde v Krkonoších, časově asi do roku 1947 (nalézáme tu zmínku o tom, že starý Dr. Čapek se před dvěma lety vrátil na své působiště). Vystupuje tu však několik postav z vesnice, které budí dojem doby předválečné. Krom soustavného oslovování „starosto“, jehož odstranění samozřejmě není problémem, v jejich řečech ani v chování nenalézáme ani známku toho překotného života, který naše pohraničí prožívá.

„Velké rozhodnutí“ má dost ošemetně postavený základní konflikt. Postavíme-li vedle této hry Karvašova „Pacienta 113“, bije tu přímo do očí zásadní rozpor ústřední myšlenky, kterou se Karvašovi podařilo vyjádřit daleko přesvědčivěji. Jde o život člověka a o odpovědnost lékaře. Chtěj nechtěj nám v Kubánkově hře jako jediná správně postupující osoba vychází starý primář Hodr, což rozhodně nebyl záměr autora, který svým hrdinou učinil bojovníka vědy dr. Jeronýma. Lékař skutečně nemá právo riskovat životy svých pacientů, ani za tu cenu, že by věda udělala milový krok kupředu. Jedině závěrečným pokusem na sobě samém dr. Jeroným v závěru hry ospravedlňuje svou metodu i sebe. Problematika hry je tedy daleko rozvětvenější, než jak ji zamýšlel sám autor. Jeroným ovšem není záporný hrdina. Jde jen příliš tvrdě za svou myšlenkou a často je i vyprovokován. Odborné medicínskou pravděpodobnost léčebné metody s přivozením klinické smrti si netroufám soudit. Nedomyšlená je postava herce Vávry i sestry Lidušky, milostná zápleтка s Jeronýmem je hodně naivní, ale mnoho se dá ještě spravit spoluprací s autorem.

Pokud se týče Kožíkova „Přátelství“, hraného našimi soubory tak často, je to hra, dotýkající se ze všech nejméně nějaké hlubší struny. V podstatě je to sentimentální historie manželského trojúhelníku, i v dialogu dost banální — a pokoušel-li se autor vskutku oslavit zejména obětavou práci lékařů na vysunutých posicích, jak uvádí v předmluvě, pak tento jeho hlavní záměr ustupuje značně do pozadí vedle banální milostné historie a inscenátorům dá hodně práce, budou-li mít snahu tento nepoměr nějak vyrovnat. Ostatně ani vztahy mezi Paalem, Marií a Tonnerem nejsou dost prokresleny a zdůvodněny. Hra ovšem láká vedle exotického pro-

středí i velmi malým obsazením a jednou dekorací. Bylo by však dobře, kdyby se příští inscenátoři alespoň pokusili dát divákovi víc, než příjemně lechtající prchavé vzrušení.

Není možno tu podávat podrobný režijní návod pro všechny tyto hry. Kéž by však tyto řádky podnítily režiséry i herce k důkladnějšímu zamyšlení nad úkoly, které před ně inscenace nových her stavějí, a kéž by toto zamyšlení vedlo k odpovědnější a tvůrčí práci, která chce divákovi krom pobavení dát hlavně sílu i lásku k životu.

L. VAŇKOVÁ

JÁN CHALÚPKA, KLASIK SLOVENSKÉHO DRAMATU

V Chalúpkově dramatické tvorbě se setkáváme vedle veseloher (viz Ochot. divadlo I/234) i s fraškami. Přistupoval k nim stejně zodpovědně, rozdíl nacházíme jen v míře, kterou používal při kreslení skutečnosti v obou formách.

V dalších svých hrách „Třasořitka“ a „Třináctá hodina“ ukazuje slovenskému obecenstvu pod drobnohledem nová kocourkovská zátiší třicátých let minulého století, příznačná pro — jak sám říká — „Slovensko-kocúrkovskú-malokramársku“ společnost.

Obě hry se staly pilířem dramatické tvorby kritizující negativní zjevy měšťáctví už při jeho zrodu.

„Třasořitka“ anebo: „Stará láska se přece dočkala“ (vyd. G. F. Belopotocký v Levoči u Jána Werthmüllera roku 1833) je namířena proti kocourkovské izolovanosti ode všeho, co je mimo, před nebo za Kocourkovem. Vtipnou povahokresbou představitelů moci na vsi nebo maloměstě — notáře, rychtáře — zesměšňoval Chalúпка tuto nabubřelou honoraci a všechny její neřesti, při kterých si tak hladce uměli jeden druhému umývat ruce.

Jedním z prvních reprezentantů byrokracie v Chalúpkově frašce je notář Daryber, jehož jméno se ukázalo jako velmi přílehlivé. Další postavou je Dr Lesebuch. Chalúпка ho uvádí vždy, když se zmiňuje o mastičkářství a lékařském povolání jako obchodu a řemesle. Ve hře „Staruš plesnivec“ říká Beloritka: „Ja som sa nemohla dost podíviť, keď som počula vyznávať. Kohože to, reku, ten Lesebuch zase uzdravil?“

Notář Carbay, směšný ve své nadutosti, připomíná žabu, nafukující se do velikosti vola.

Autor vložil svůj názor na Kocourkov do úst Frntolína, člověka, který poznal kus světa a svou vlast i mimo Kocourkov. Frntolín říká, že Kocourkov není jen jeden, ale že jich „počnúc od hranice až sem napočítal až na desať“. Tedy Kocourkov je všude tam, kde se žije ze dne na den, izolované od ostatního světa, kde si nevidí dál než na špičku nosu a protože mají na očích klapky, žijí v pasivní pohodlnosti.

Jedinou veršovanou Chalúpkovou hrou, napsanou v šestistopých jambických verších (alexandryny), střídaných při dějové gradaci osmislabičným veršem, je „Třináctá hodina“, alebo „Veď sa nahladíme, kto to bude hlasníkom v Kocúrkove“. Byla uveřejňovaná na tři pokračování od r. 1837—39 ve Fejérpatakyho Vlasteneckém kalendáři: „Třináctá hodina, aneb: Wssak se nahledíme, kdo bude Hlásnjkem v Kocaurkowě“.

Fraška „Třináctá hodina“ je v naší divadelní literatuře první, stále aktuální satirou na volby v minulosti. Rápidně stoupající dramatický konflikt hovoří o volbě nového ponocného, na jehož místo jsou tři kandidáti. Rychtář, připravující volby je odhalován ve své kocourkovské krátkozrakosti. Advokát Zamotal, příbuzný lesebuchovských postav, tlumočí kocourkovské názory inteligenta, ve kterých je nejjasnější kritika kocourkovského šosáctví.

Kocourkovský lokálpatriotismus pomůže nakonec i z kalamity, která vznikla, když si každá strana vyvolila svého kandidáta a Kocourkov měl najednou tři ponocné. Chalúпка této situace využije ke kritice armády úřednických darmožroutů. Z volebního zmatku pomůže dráb Ulap. Při hlasových zkouškách, které mají ukázat schopnosti kandidátů, zvítězí kandidát hlásící maďarsky, protože mu těsnošilovští potomci alespoň zhruba porozuměli.

Poslední fraškou ve třech jednáních z let třicátých je „Starouš plesnivec“, který vyšel nejdříve v Pešti r. 1835 maďarsky. R. 1837 vychází v Levoči u J. Werthmüllera v slovenčici češtině a v r. 1874 se hrou „Dobrovolníci“ jako pátý svazek Chalúpkových Dramatických spisů. Hra je proniknuta národnostní tolerancí, jak o tom svědčí autorův úvod: „Přáli bychom si, aby se tento náš Slovák právě tak zalíbil Maďarům, jako se onen Maďar zalíbil Slovákům a Němcům. Žádné maďarské knize se nedostalo takové cti, jakou si získala Vén szerelmes (Starouš plesnivec) u velkého počtu slovenských a německých čtenářů — a tím jsme připravili v Liptově, Turci a Oravě cestu maďarské řeči. — Představoval se už i na maďarském divadle, a ani tohoto štěstí se slovenskému peru ještě nikdy nedostalo.“

Děj frašky je jednoduchý: láska a nucené manželství. Starý sedmdesátiletý malíř Pomazal je poražen mladou Sabinou, čímž autor maří sílu peněz jako rozhodujícího činitele při utváření lidských vztahů. Vítězí zdravá láska, která je ve frašce zároveň výrazem vítězství národnostních sympatií. Maďar Miško je postava, která používá maďarismy bez pejorativnějšího smyslu.

V této hře se setkáváme také se starými kocourkovskými obyvateli Frntolínkou a Lesebuchem, kteří shodou okolností uzavřou manželství. Světoběžník Dunaparti nachází pro svou mazanost v Kocourkově živnou půdu. Tato nejucelenější Chalúpkova hra uzavírá první období jeho dramatické tvorby. Její oostří je namířeno proti feudálům, i když kromě pána z Chudobice a Ben-deguza více postav z řad feudálů nevytvořil. Přesto však v každé hře silně cítíme přítomnost feudálního panstva jako brzdy sociálního a národního rozvoje na Slovensku.

Porevoluční tvorbu začíná autor revoluční tematikou z národního povstání r. 1848—1849. I když sám aktivně do revoluce zapojen nebyl, přiklání se v činohře „Dobrovolníci“ z r. 1854 k ideálům štiúrovským. Význam této hry je oslaben tím, že neúměrně vykreslil kladné hrdiny — povstalce — na úkor jejich protivníků.

Poslední období Chalúpkovy tvorby začíná po deseti letech odmlčení v šedesátých letech. Jsou to léta minulého století pro slovenskou dramatickou tvorbu nejbohatší. Do literatury vstupují Ján Palárik a Jonáš Záborský, kteří jdou v šlépějích Chalúpkových.

Roku 1862 uveřejnil Chalúпка v Paulíny-Tóthově Černokněžníku jednoaktovou frašku „Fuk a Huk“ s podtitulem „První apríl“. Tato hra s kocourkovskou tematikou je však daleko slabší než další krátká hra podle francouzské předlohy „Hrdá pýcha zkrátka“. Tato hra se zabývá problémy mládeže. Mladý učenec Miloslav povyšující se nad prostým chlapcem, je nakonec odkázaný na jeho pomoc.

Dramatická tvorba Chalúpkova je uzavřena veselohrou „Juvelír“. Tato hra volá po dramaturgické úpravě. Její účinné satirické ostří je oslabeno tím, že je komposičně málo ucelená.

Chalúpkovo dramatické dílo, základ slovenské dramatické tvorby, určovalo cestu boje proti odrodilství. Jeho horoucí cit k národu a jeho osudům, spojené s osvícenským racionalismem, poznamenaly Chalúpkovu satiru nejen ostrými šlehy, ale i viděním radostné budoucnosti. Chalúпка byl jedním z nejhranějších slovenských autorů, jehož dílo svítilo lidu i v dobách nejtemnějších a pro slovenský národ neradostných. Chalúpkův dramatický odkaz přešel do klenotnice našeho lidu a stal se jeho majetkem.

Veronika Schellingová

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

TYLOVA PALIČOVA DCERA V DRAHOTUŠÍCH

Divadelní soubor Tyl při OB v Drahotuších v okrese Hranice se hrál po delší přestávce v prosinci 1955 hru J. K. Tyla „Paličova dcera“ v režii C. Bláhy. Touto hrou také oslavil 10. výročí svého trvání. Drahotuští patřili mezi nejlepší soubory na hranickém okrese. Bylo velkou chybou, že po tři léta nemohli hrát, poněvadž z jediného sálu, kde se mohly konat kulturní akce, se stal sklad obilí. Po dlouhém jednání se konečně podařilo, aby sál byl uvolněn pro účely kulturní. A tak na jaře ke dnům osvobození naší vlasti se hráli hudební veselohru Vl. Dvořáka a Zd. Petra „Sto dukátů za Juana“. Za deset let svého trvání se hráli řadu dobrých her s pěknou úrovní, m. j. F. F. Šamberka „J. K. Tyl“, Bosákovu dramatickou báseň „Bloudění“, s níž vyhráli I. cenu v tehdejších divadelním okrsku J. Kříčky, drama F. Rachlíka „Kulový král“, Klicperova „Zlého jelena“, Čapkovu „Matku“ a j. Nyní bude zapotřebí, aby nový výbor divadelního souboru sestavil řádný dramaturgický plán a pilně cvičil, aby dohonil, co ne svou vinou zameškal za tři léta. Ve výboru jsou nadšení divadelníci a věříme, že drahotuští se opět zařadí mezi nejlepší venkovské soubory. Uvedením hry J. K. Tyla „Paličova dcera“ dokázali, že schopnosti pro to mají, jak jim potvrdila i porota, která jejich představení hodnotila. Tříkrát vyprodaný sál a spokojení diváci soubor zavazují, aby ve své práci nepolevil a vychovával nové a mladé ochotníky, kteří se představili v tomto představení, a získal další mladé i staré milovníky divadelního umění, kterých je v Drahotuších dost a dost. Zavazuje je i to, že byli na slavnostní schůzi MNV odměněni diplomem a čestným odznakem za práci v akci zvelebení měst. Důkazem jejich pracovní odpovědnosti je i to, že skuteční pro své členy základní školení, k němuž se již nyní přihlásilo 14 členů. C. B. Jindřichovský

★

SPRÁVNÁ CESTA ZA VESNICKÝM DIVÁKEM

Divadelní soubor závodního klubu Východočeské Fruty v Novém Městě nad Metují hraje již dva roky divadlo. Tato doba postačila, aby se členové souboru dobře poznali a vytvořili ukázněný kolektiv, který dovede podstatně přispět k rozvoji kulturního života na Dobrušsku. V současné době soubor zajišťuje v vesnici okresu a hrál úspěšně Klicperovu veselohru „Potopa světa“. Bolehošť, Olešnice, Velká Jesenice a Nahořany byly svědkem úspěšných představení. Výsledky ukazují, že ochotníci z Nového Města nastoupili správnou cestu v boji o vesnického diváka. — Klicperova „Potopa světa“ je milá hříčka, která líčí v humorných, až

fraškovitých situacích záletné panské úředníky, proti nimž je postavena věrná manželka sedláka, sličná Dorotka. Za Dorotkou nadarmo chodí starý učitel Žitobílek a nafintěný panský úředníček Lichotil. Dorotčina věrnost k muži je však pevná jako skála. Záletný učitel rozšíří zvěst, že nastane potopa světa. Myslí si, že sedlák uteče do hor a nebude překážet jeho záletům. Sedlák zvěsti skutečně uvěří. Zůstává však doma a přespává v neckách. Potopa má začít v noci. Kancelářský vnikne do světlice a zvenčí se dobývá starý učitel. Přichází sedlák, kancelářský se ukrývá do skříně, semele se několik žertovných příhod a oba sukníkáři jsou nakonec potrestáni. — Představení Novoměstských má veseloherní rytmus, jednotlivé postavy nejsou zkarikované a vyvolávají v hledišti přirozenou pohodu. Režie Jana Kubů, který realisticky vytvořil výraznou postavu sedláka Vošousty, nepoužívá k zdůraznění situační komiky prázdných triků. Zachovává základní inscenační pravidla: vnitřní prožitek herce, realistické jednání postav a herecké chápání autorovy předlohy. Ukázněné a po herecké stránce vyrovnané výkony pomáhají k výraznému úspěchu hry na vesnicích okresu Dobruška. Pouze Dorotka musí více dát na sobě znát, jak miluje svého manžela, aby její konflikt s kancelářským floutkem, který ji marně svádí, vyzněl přesvědčivěji.

Nositel vtipu a humoru ve hře je postava chytrého Honzy, již dal Jaroslav Šimek přesvědčivou sílu vnitřní ukázněnosti. Novoměstští hrají všechna představení bez napovědy. Na Hradecku je to snad první menší divadelní soubor, který se v tomto směru snaží vyrovnat profesionálním souborům. Vesnické sou-

bory by dokonalou znalost textu neměly podceňovat, neboť hrají často na malých scénách, kde bývá napovědu slyšet v hledišti. Tím se divák připravuje o dokonalý požitek. — Novoměstský soubor je na správné cestě a jeho dosavadní práce přináší zaslužené úspěchy nejen v umělecké divadelní činnosti, ale i v boji o vesnického diváka. Navíc nutno pochválit ing. Fialu, že před každým představením „Potopy světa“ seznamuje diváky stručně se životem a dílem Václava Klicpery.

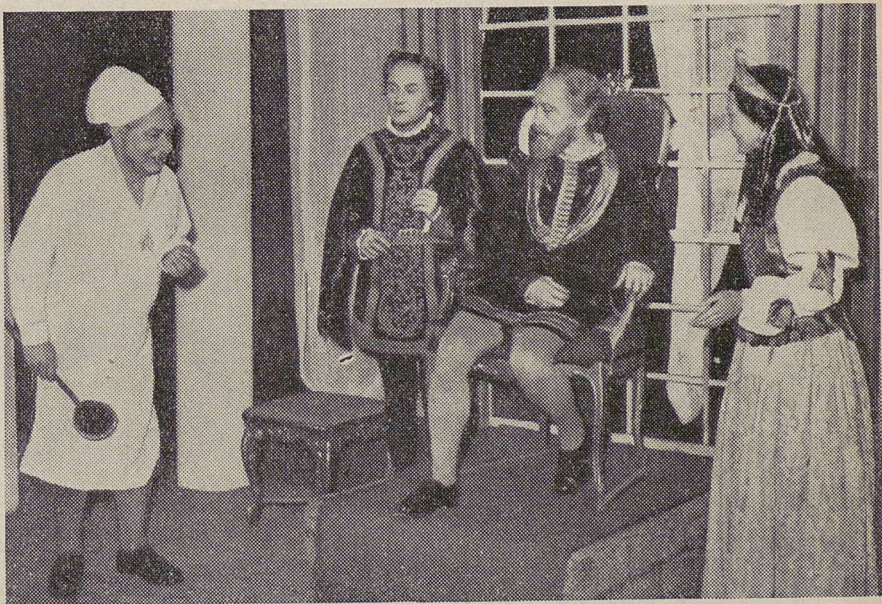
Vlastimil Krejča, dopisovatel

★

ŽIŽKOVSKÁ DRAMATURGIE

Žižkovská osvětová beseda má sedm divadelních souborů, které pravidelně hrají ve dvou divadlech LUT. Uvážíme-li, že každý soubor nastuduje za sezonu průměrně pět premiér, je to do roka úctyhodné číslo. Je proto samozřejmostí, že již před zahájením divadelní sezony musí dramaturgická rada připravit plán her na celý rok a musí se snažit, aby plán byl dodržován. Je zajímavé sledovat dramaturgické plány jednotlivých souborů. Některý soubor se na př. spokojí tím, že ohlásí hry, které mají v repertoáru pražská profesionální divadla. Takto sestavovat repertoár je věc velice snadná a jednoduchá, ale nesprávná. Jiné soubory přistupují k dramaturgické práci mnohem odpovědněji. Hledají, pídí, shání, a výsledkem této práce je svěbytný dramaturgický plán. Potěšující je hlavně to, že v letošní divadelní sezóně bylo nebo bude sehráno pět nových, původních her, z nichž čtyři napsali žižkovští autoři: Barták „Čert a Káča“, Laibert „Ve vílím lese“, J. Podivín „Klíček“, V. F. Skal „Tři zlaté vlasy děda Vševeda“ — a pohádka M. Holkové „O veselém pěvci“.

V—eš



V. F. Skal: Tři zlaté vlasy děda Vševeda. Uvedl soubor ROJ žižkovské Osvětové besedy



Dušečkin (J. Šváb) vítá Galju (R. Havlová). Záběr z představení Šerikového sadu v provedení ZK JUTA Jaroměř



E. Fojtík (ZK Svit Slavičín) jako Dubský v Našich furiantech



Z bohaté činnosti souboru „Tyl“ úvalské OB. Snímky z Čapkova Loupežníka a Shawovy hry Pygmalion



F. Kredba (OB Praha 11) — Hroz-nata z Podivínovy veselohry Klíček



Kupec Knoflíček (G. Strážnický) se švadlenkami z představení zpěvohry Děvče z předměstí, kterou uvedl soubor ZK Interier v Debři u Ml. Boleslavi

VYŠKOVSKÁ VÝSTAVA 90 LET HANÉ

Historii jednoho z nejstarších spolků — vyškovské „Hané“ — můžeme sledovat od nejstarší dochované památky z 20. října 1863, kdy šváben-ský farář Pötting seznamuje obě-žníkem uvědomělé Čechy z Vyškova a okolí s doplňky spolkových stanov. Stanovy jsou pak schváleny 31. břez-
na 1864. Pro nás je důležité, že pů-
vodní čtenářsko-zpěvácký spolek je
v roce 1865 rozšířen o divadelní a
hudební odbor. O rok později jsou již
hrány Klicperovy a Nerudovy vese-
lohry a v r. 1868 hraje Haná po prvé
Tylovu „Paní Marjánku, matku plu-
ků“. V sedmdesátých letech jsou za-
řazeny do repertoáru Molièrův „La-
komec“ a Schillerovi „Loupežníci“,
v roce 1879 hraje Haná první operu
(„Kvas krále Vondry“). V roce 1880
vystoupila na scéně Hané velká tra-
gédka Otylie Sklenářová-Malá; jejím
jménem začíná nová kapitola: spolu-
práce profesionálních umělců s vyš-
kovskými ochotníky, ve které pokrač-
ují Kvapilová, Pech, Auerswald, Ji-
říkovský, Vojta, Urbánková, Kliša,
Šimáček, Lokša, Gräfová, Kurando-
vá, Scheinpflugová, Klimeš, Štěpá-
nek, Fabiánová a v současné době dr.
L. Panovec, režisér brněnského Di-
vadla bři Mrštíků. — Vyškovští pro-
jevovali svou lásku k divadlu činy,
jak dokazuje i sběrací listina na no-
vou výstavbu Národního divadla
z 15. srpna 1881, výkaz sbírky a zá-
znamy divadelních představení, po-
řádaných pro tento účel. Odevzdáno
bylo 684 zlatých. — Ze světového
klasického repertoáru na scéně Hané
upoutávají pozornost Goetheho
„Egmont“ (1883), Ibsenova „Heda
Gablerová“ a Hauptmannův „Bobří
kožich“ (1912), Shawův „Pygmalion“
(1919), Rollandova „Hra o lásce a
smrti“ (1931), Gončarovova „Strž“
(1941), Gorkého „Na dně“ (1951),
Ostrovského „Bouře“ (1952) a Če-
chovovy „Tři sestry“ (1954); z 27
českých klasických her jmenujeme
alespoň ty nejvýznačnější: Vrchlic-
ký „Noc na Karlštejně“ (1887),
Stroupežnický „Naši furianti“ (1888),
Mrštíkovi „Maryša“ (1901), Jirásek
„Vojnarka“ (1901), Mahen „Mrtvé
moře“ (1925), Čapek „Bílá nemoc“
(1938), Dvůr „Zmoudření dona Quijo-
ta“ (1943) a Vančura „Josefina“
(1950). Ze sovětských her byl hrán
Pogodinův „Kremelský orloj“ (1949),
Buriakovského „Lidé bděte“ (1952) a
Lavreněvův „Přelom“ (1953). — Nej-
staršími pamětníky Hané jsou její
herci Josef Mazůrek (hrál v Hané
více než 60 let, od roku 1893) a dosud
činní ochotníci Quido Riegl (od roku
1899) a Ant. Sommer (od roku 1906).
— Toto je ien velmi stručný záznam
z dokumentů o historii Hané. Je pře-
kvapující a hodné následování, s ja-
kou pietou byly všechny památky na
činnost Hané uchovány jejími členy
a jak Haná byla a je zakotvena v kul-
turním životě Vyškova. —d—

*

Voláme ochotníky ze Štítar na
Znojemsku. Máme zprávy, že letos
nechcete hrát. Pročpak?

OCHOTNICKÁ INSCENACE VIŠŇOVÉHO SADU

Závodní klub ROH dobrovického
cukrovaru „Dobrovít“ nastudoval a
o svátcích provedl Čechovovu hru
„Višňový sad“.

Režisér Karel Mann s celým sou-
bozem odpovědně a promyšleně při-
stoupil ke studiu této velmi náročné
hry. Dovedl dobře navodit atmosfé-
ru let 1890—1900, v které se odehrá-
vá rozpad feudální velkostatkářské
rodiny Raněvských. Vracíme se s A.
P. Čechovem do dob vzruchu bur-
žoasie, reprezentované ve hře kup-
cem Lopachinem, který urychluje
zánik Raněvské a stojí vedle ní jako
symbol nové nastupující třídy. Stává
se majitelem višňového sadu, který
musel být prodán v dražbě na úhradu
dluhů rozmařilé statkářky Raněvské.
„Nejkrásnější a nejrozsáhlejší višňo-
vý sad celé gubernie je můj, můj!
I dům, kam nás dříve nepustili ani do
kuchyně, je můj!“ Lopachin triumfu-
je, jeho obchodní plán rozparcelovat
sad na letoviska pro městské letní
hosty s ohromným ziskem se usku-
tečňuje. Raněvská odchází z prodá-



Čechovův Višňový sad v provedení
souboru Dobrovít — ZK dobrovického
cukrovaru. Na snímku Raněvská
(M. Sedloňová) a lokaj Firs (O. Da-
řílek)

ného višňového sadu v doprovodu Lo-
pachina. Starý věrný sluha Firs, který
celý život dřel pro Raněvské, zůstá-
vá zapomenut v opuštěném domě. Ne-
ní to jen odsouzení rozpadající se feu-
dální rodiny Raněvských, je to i obža-
loba kupce Lopachina. Všichni myslí
jen na sebe a na svůj zisk, bez ohle-
du na člověka. Pouze Aňa, dcera Ra-
něvské, procitá vlivem studenta Tro-
fimova a nalézá odvahu skoncovat se
vším špatným a říci „Sbohem, starý
životě!“ — Z hereckých výkonů je
nutno vyzdvihnouti především M.
Sedloňovou v hlavní roli rozmařilé
a zhýčkané statkářky Raněvské, leh-
komyslné a sentimentální světačky.
Ada Hercog procítěně a přesvědčivě
podal roli studenta Trofimova — věc-
ně zapáleného pro spravedlnost. Nei-
starší člen souboru, více iak sedm-
desátiletý Otakar Dařílek, zaslouží
plného obdivu za hluboko lidskou po-



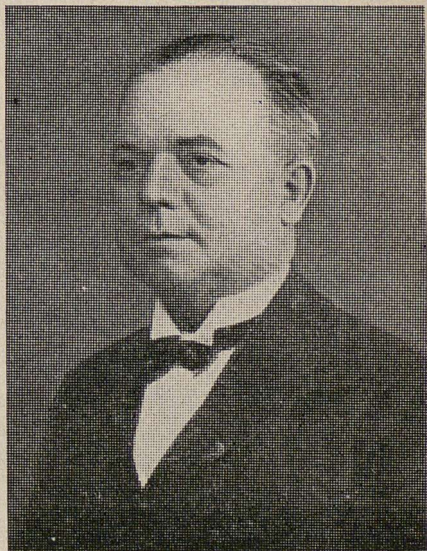
Dcery statkářky Raněvské — Aňa a
Varja (M. Svárovská a L. Lyrová)
z téže inscenace

stavu starého sluhy Firse. Obě dcery
Raněvské Aňa a Varja potřebují ještě
propracovat své role, aby se více od-
lišila i jejich charakterová rozdílnost.
Totéž platí i pro mladé sloužící Jašu
a Duňášku, kteří byli v některých
chvilích příliš důvěrní s „panstvem“.
Všechny klady i zápory prodiskuto-
val celý soubor ihned po premiéře.
Diskuse dala všem hodně podnětů,
které jistě pomohou k tomu, aby sou-
těžní představení „Višňového sadu“
v B skupině letošní SLUT dopadlo
co nejlépe. —pý

*

ZA „TÁTOU“ HRDLÍČKOU

Kdo by ze starších ochotníků ne-
znal typickou hronovskou postavu,
vždy milou, usměvavou tvář nadšené-
ho ochotníka, tátu Hrdličku. Před
sedmdesáti lety začínal ochotnickou
činnost ve smíchovském „Koláru“.
Téměř 50 let působil na Mostecku a
stal se zakladatelem mnoha ochotnic-
kých spolků. Od Ústí n. L. až po Cho-
mutov nebylo snad spolku, který by
jej za jeho velké zásluhy o rozvoj
ochotnického hnutí nebyl jmenoval



čestným členem. Stál u kolébky Jiráskových Hronovů. V roce 1948 byl v Hronově naposled. Nemoc a vysoké stáří přerušily jeho činnost. A tak ve svém rodném kraji, v Jinčích u Příbrami, kam se za okupace uchýlil, zemřel ve vysokém věku pětáosmdesáti let takřka v zapomnění. Soubor „Tyl“ závodního klubu dolu Vrbenský ze Souše u Mostu, jehož byl čestným členem, rozloučil se s ním krásnými slovy nad rakví a vzdal mu tak poctu a dík za jeho lásku a nezištnou práci na kulturním poli jménem všech nás ochotníků. Čest jeho památce! Fr. Cmíral

★

Koncem minulého roku oslavili skuteční ochotníci jubileum devadesáti let od založení prvního souboru. K tomuto výročí sehrál soubor ZK Botana Kornejčukovu hru „Chirurg Platon Krečet“ a uspořádal přehlídkou výstavku z fotografií, plakátů a různých dochovaných zápisů od roku 1865 až po současnou dobu.

★

JEN ZDÁNlivĚ JEDNODUCHÁ

Soubor ZK Sázavan ve Zruči nad Sázavou uvedl jednu z nejznámějších komedií Carlo Goldoniho „Mirandolina“. Téměř tři měsíce zkoušek věnoval celý soubor přípravě této hry. V jejích průběhu poznal, že tato zdánlivě jednoduchá komedie není rejižně, scénicky ani herecky snadnou záležitostí. Zájem všech účinkujících, pevná vůle a studium dostupného materiálu (především tiskem vydané Goldoniho „Komedie“) pomohly souboru vytvořit úsměvné představení, které dobře pobavilo návštěvníky divadla a mělo u nich příznivý ohlas. Š.



Mirandolina (H. Říhová) a baron Ripafatta (Zd. Blažek) ze zručské inscenace Mirandoliny

ŠIMÁČKŮV „JINÝ VZDUCH“

Ani ne z poloviny zaplnilo obecnstvo hlediště sálu OB na Žižkově při představení hry M. A. Šimáčka „Jiný vzduch“, kterou nastudoval se souborem „Tyl“ Osvětové besedy v Praze 11 režisér V. Špilík. Ti, co přišli, opravdu nelitovali. Viděli pěkné, poctivě nastudované představení vyspělého souboru, který má několik výborných jednotlivců. V. Špilík dokázal představení správně rytmisovat a v některých scénách, na př. v tančírně „U palmy“ (až na nevyřádný příchod Prokopa), ve scéně Elis — Viták ve třetím dějství nebo v dialogu Hela — Prokop po návratu z opery dosáhl dramatického maxima. Myslím, že se však dopustil chyby, když zbytečně pietně lpěl na autorově textu, který by snesl několik větších škrtů a úprav. Mám na mysli hlavně výstupy Vitákovy, jehož trojí, málo odlišené přemlouvání členů Elisovy rodiny, aby zaměnili bohatému bratranci lék za smrtící jed, postrádá dramatické gradace, a potom trochu rozvleklé scény Hela — Prokop. — Z herců si zaslouží především pochvaly J. Blažek jako slabošský Elis a D. Frajerová jako jeho povrchní, vlivem prostředí poznamenaná dcera Hela. Takové výkony nejsou běžným zjevem na ochotnickém jevišti. Elisová M. Pašová trpěla zprvu trochu vnějšíkovou gestikulací, ale ve druhém dějství měla krásné místo ve scéně s Helou. Všichni tito herci dokázali vyjádřit lidské rysy svých postav a vyvarovali se sentimentality, ke které by text mohl svádět. Problematičtější byly postavy Prokopa a Vitáka. O. Bucek netvořil svého citlivého intelektuálního Prokopa výraznými hereckými prostředky. Přijal charakteristiku postavy takovou, jaká se jeví Hele. Ale Prokop není kožený patron a v průběhu hry o tom musí Helu přesvědčit. Buckův Prokop však zůstal příliš karatelský. Herci budiž omluvou poněkud schematická předloha, která činí tuto postavu jednu z nejošidnějších. M. Tauchman vytvořil dobře základní charakter cynického příživníka Vitáka. Ale jeho postava postrádala vývoj od povrchního a ziskuchtivého podvodníka až po člověka, který se neštítí zločinu. V souboru nebylo nápadných slabín. Šimáčekův „Jiný vzduch“ je představení, které může soubor OB Praha 11 připočíst ke svým úspěchům.

Karel Nešvera

★

Závodní klub ROH místního hospodářství ve Vyškově zahájil v prosinci loňského roku svou divadelní činnost nastudováním klasické operety „Mamselle Nitouche“. Do budoucna vedení souboru ohlašuje pohádku pro děti, hru „Gorali“ Sokola-Tůmy, „Osel a stín“ od Voskovce a Wericha, Lehárovu „Zemi úsměvů“. Jistě máme všichni radost z nového divadelního souboru, ještě větší radost bychom však měli, kdyby jeho repertoár byl vytvářen cílevědomě a nikoli více či méně náhodně, jak se to alespoň zdá z chystaných představení.

Ochotníci zábřežského okresu jsou nyní v plné činnosti. Tak soubor „Vesnička“ v Hrabově sehrál o vánocích Šamberkovu „Jedenácté přikázání“, v Lošticích ve stejném čase uvedli Nestroyův „Talisman“, v Drozdově soubor OB se skupinou ČSM nacıčil Klicerovu „Potopu světa“. Nový soubor se utvořil ve Strážné. Jeho prvním představením byl „Václav Hrobčický z Hrobčic“ Ladislava Stroupežnického. V Tatenici hráli Tetauerovy „Úsměvy a kordy“, v Pavlově úspěšnou veselohru Oty Šafránka „Kudy kam“. V Leštíně dvakrát opakovali Jiráskovu „Lucernu“, v blízké Lesnici uchystali veselohru polského klasika Baluckého „Pan radní si neví rady“. V Bezděkově u Úsova vznikl zásluhou učitele V. Lindnera divadelní soubor, který zahájil svou činnost před časem Tylovou „Tvrdohlavou ženou“. Nyní uvedl Hrubínovu pohádku „Sněhurka, zvířátka a sedm mužičků“. Do budoucna chystají Tajovského „Statky zmatky“. V Hynčíně připravili místní ochotníci představení Jiráskova „Otce“. Všechny vyjmenované hry jsou jistě hodnotné. Nicméně nás zaráží a mrzí, že mezi nimi není (kromě Šafránkova „Kudy kam“) současná hra, ať už česká či cizí.

★

Osvětová beseda ve Chvalkovicích na Vyškovsku zahájila zimní sezónu hrou J. K. Tyla „Paličova dcera“. Poctivá práce celého souboru byla po zásluze odměněna úspěchem u obecnstva.

★

V Mezné na Pelhřimovsku nastudovali místní ochotníci Tajovského „Ženský zákon“. V nedalekých Chvojnicích zase byla provedena Stroupežnického hra „Naši furianti“.

★

Cikánský ochotnický kroužek při osvětové besedě v Prešově uvedl divadelní hru „Cigánský tábor“ od autorky cikánského původu Heleny Lackové-Doktorové.

★

Odbor kultury rady KNV v Brně vyhlásil pro ochotnické soubory soutěž o nejlepší celoroční dramaturgický plán, zájezdovou činnost a pomoc vesnickým souborům v sezóně 1955/56. Soutěž bude ukončena v srpnu 1956. Do konce září provedou ONV prověrku plnění soutěžních podmínek. Vítězové budou vyhlášeni v listopadu 1956 odborem kultury rady KNV na návrh krajského poradního sboru pro divadlo. Soutěž je dotována třemi cenami, z nichž první jsou divadelní potřeby v hodnotě 5000 Kčs, druhá v hodnotě 3000 Kčs a třetí v hodnotě 2000 Kčs. Soutěž jistě přispěje k prohloubení ochotnické činnosti v Brněnském kraji.

★

V Dubicku (okres Nový Jičín) byl založen divadelní soubor při JZD, který se svému obecnstvu představil Štolbovou veselohrou „Na letním bytě“. Nyní uvedl hru Jana Drdy „Romance o Oldřichu a Boženě“.

Redakční pošta

VAŽENÍ SOUDRUZI,

jsem členkou závodního klubu Válcoven trub G. Klimenta v Chomutově ve funkci dramaturga, zaměstnaná jsem jako skladník u ČSD. Ochotnicím již od svých sedmnácti let, takže v letošním Tylově jubilejním roce dovrším 35 let činnosti. Když jsem k 10. výročí osvobození naší vlasti hrála v Mordové roklí bábu Bašusovou, byla jsem odměněna zároveň se svým manželem odznakem Julia Fučíka za kulturní práci. Ale to snad ani není to, o čem vám chci napsat — jenže nějaký začátek to mít musí, když jsem se už rozhodla také něco napsat do našeho časopisu, který tak ráda čtu.

Máme v souboru dobrý kolektiv třiceti lidí, kteří přicházejí po zaměstnání do závodní klubovny, kde se téměř denně něco zkouší. Naším lidem není nic na obtíž a zájezdy chápou jako odměnu za práci. Máme též soubor dětí od deseti do čtrnácti let, které v roce 1955 sehrály tři dětská představení.

Soubor dospělých šel loni do soutěže s Jiráskovým Otcem, s nímž byly též uskutečněny dva zájezdy na vesnice. Se Stehlíkovou Mordovou roklí a se Šafránkovou veselohrou Kudy kam jsme uskutečnili dalších deset zájezdů, jednak na vesnice, jednak pro vojáky. Na ukončení Měsíce českosovětského přátelství jsme uvedli s dobrým výsledkem Gogolova Revisora a o vánočních svátcích jsme hráli Nezvalovu Manon Lescaut.

Od září do prosince se několik našich členů zúčastnilo školení, které pořádá okresní dům osvěty. Týden před vánocemi uspořádal závodní klub pro děti nadílku Dědy Mráze s programem (divadelní a taneční scénka). Touto akcí jsme uzavřeli náš divadelní rok a s chutí jsme se přihlásili do nové soutěže, v níž chceme hrát m. j. Tylova Pražského flamendra.

Vám v redakci Ochotnického divadla

Zlomte vaz!

B. Jousková

MILÉ OCHOTNICKÉ DIVADLO,

zúčastnila jsem se školení uměleckého přednesu v Jevanech a odnesla jsem si tak pěkné dojmy, že mne to přímo nutilo napsat. V příloze Ti zasílám příspěvek.

Byla jsem v Jevanech a se mnou 30 nadšených posluchačů kursu uměleckého přednesu. Poděkování za krásné dny patří KNV v Praze a ÚDLT, které uspořádaly internátní školení pro účastníky krajského kola v uměleckém přednesu. Jako přednášející přišli mezi nás Dr. Rektorisová, Otomar Korbelař a Zdeněk Dohnal. Dr. Rektorisová začala výkladem o uměleckém přednesu. Budeme stále slyšet její krásnou řeč. Promyšlený obsah, pronášený větami bez zbytečného slova. Jak dobře se poslouchalo a nutilo nás, abychom se zamyslili nad tím, zda svoji mateřštinu příliš neodbýváme v hovorové řeči. Dr. Rektorisová k nám mluvila prostou řečí hovorovou a přece to byla krásná, vázaná a čistá naše řeč. Všichni jsme cítili onu velkou moc, která je dána člověku řeči.

O. Korbelař nám přednesl povídku J. Marka Babylonská věž. Z ukázky jsme viděli znovu, jakou moc má mluvené slovo. Co práce a porozumění je třeba k vytvoření takového dobrého uměleckého přednesu. Konečně i Zdeněk Dohnal nám dal tolik předneseného materiálu a vhodně upozorňoval na jednotlivé přednesené texty jak básnické tak prosaické. A co víc nám přinesly tyto dny? Všichni dohromady jsme se poznali, jedinci z různých míst kraje s velkou láskou ke stejné věci. Předali jsme si navzájem vyzkoušené texty, sdělili zkušenosti při vystoupení, postěžovali si a pochlubili se činností ve svém působišti. To velké sblížení a získání poznatků druhých byl další veliký přínos. A teď se zamýšlím. Cožpak těmi dny se musí skončit snaha těch, kteří chtějí přenášet dál krásnou českou řeč a potřebují ve svém úsilí pomoci? Jistě bude možno uskutečnit další schůzky, na kterých bychom si ověřili správnost postupu své práce.

S přáním hodně zdaru v tomto roce

Z. Svobodová

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ VLADIMÍR SEMRÁD

AKROSTICH (z řečtiny), čti akrostych — forma básně, určená tím, že první nebo poslední písmena jednotlivých veršů, přečtena dohromady, dávají určité slovo nebo větu

ALTERNOVATI (z latiny) — střídání se v jedné úloze, tedy úloha je obsazena dvěma, či třemi herci, kteří se pak při reprisách pravidelně střídají. Alternací se užívá zvláště ve větších divadlech, především operních, aby repertoár nebyl porušován onemocněním představitelů role. Jindy se alternace používá, aby se poskytla možnost mladému, talentovanému herci

ALEGORIE (z řečtiny) — obrazné vyjádření, jinotaj; podstatou alegorie jsou symboly; alegorickou pohádkou je na příklad Jiráskův „Pan Johanes“

ALTER EGO (z latiny) — druhý já

À LA (z francouzštiny) — na způsob, jako

ALEGRO (z italské) — také allegro — živě; skladba v živém tempu;

ALEGRETO (z italské) — také allegretto — mírně živě; skladba v mírně živém tempu

ALELUJA (z hebrejštiny — halelujah) — sláva bohu

ALFA — první písmeno řecké abecedy; alfa i omega — začátek i konec, to nejdůležitější

ALEXANDRIN — alexandrinský verš — šestistopý verš jambický; po třetí stopě je přerývka (caesura — čti cézura); vznikl ve Francii

AKUSATIV (z latiny), čti akuzativ — 4. pád (koho? co?)

A (z řečtiny) — jako předpona u některých cizích slov má význam záporu — na příklad asociální — nesociální, alogický — nelogický atd.

ABSTRAKTNÍ (z latiny) — pomyslný, odtažitý

AKUTNÍ (z latiny) — palčivý, naléhavý

AL FRESCO (z italské), čti al fresco — malířská technika, spočívající v tom, že se maluje do čerstvé omítky. Byla známa už ve starověku. Běžně se takovým malbám říká fresky

ALITERACE — básnická ozdoba, shoda začátečních souhlásek slov, která jdou po sobě

ALT — hluboký ženský hlas (nebo také chlapecký)

ALLONGE (z francouzštiny), čti alonž — druh paruky

ALL RIGHT (z angličtiny), čti ál rajt — všechno v pořádku, dobře, budiž

ALMA MATER (z latiny), čti alma máter — doslova: živící matka, v přeneseném smyslu název pro universitu

AMATÉR (z francouzštiny — původně amateur) — ochotník, kdo něco dělá jen ze záliby, bez nároku na materiální odměnu

Ema Řezáčová: JANA

Jana Šbíralová se připravuje na zkoušku na vysokou školu. Srdce se jí svírá obavami před zkušební komisí, ale ještě více myšlenkami na rodinu, která pro její snažení nemá vůbec porozumění. Otec, ten chce pouze, aby se Jana měla jednou dobře, proto jí přeje, aby se stala lékařkou. Avšak matka, duší kulačka, nenávidí dceru, protože jasně cítí, že v ní roste nepřítel její třídy, nenávidí muže, kterého si před lety vzala chudého, ona, bohatá dcera ze statku, protože byl pracovitý a ona viděla velkou budoucnost v živnosti, nenávidí jej tím více, že pracuje nyní v továrně, která jej napřimuje, aniž by si to sám uvědomoval. Berta Šbíralová miluje pouze svého syna Luďka, kterého vychovávala k svému obrazu, v nenávisti ke všemu novému, v touze po penězích a blahobytu spočívajícímu v neustálém hromadění majetku. Šbíralová nenávidí všechny, kteří navštěvují Janu, aby ji podepřeli, ať je to společník Vláďa Berkovec nebo Anička Malíková a její bratr Mírek, první neuvědomělá Janina láska. Nenávist Šbíralové, tvrdá a chladná, znamenala Janin domov. Přece však zasvitne radost do Janina života. Je přijata na vysokou školu a co více, její otec byl vyznamenán jako vzorný pracovník v závodu a dostal odměnu. Pocta, které se mu od spolupracovníků dostalo, jej změnila. Ale ani tato radost netrvala dlouho. Objevuje se opět Luďkův kamarád Valerian Garš, řečený Vagan, který Janu odpuzuje a v němž cítí nebezpečí pro bratra i pro rodinu. Vagan donutil Luďka, aby v otcově garáži ukrýl kontraband. Ve chvíli, kdy kradené zboží odnášejí, dostane se jim do cesty Vláďa Berkovec, který šel za Janou. Vagan spolu s Luďkem Vládu těžce zraní. Celé okolí je vzrušeno. Jana našla Vládu v zápisníku na zahradě a to ji naplní těžkým podezřením. V něm ji utvrdí matka, která se ze všech sil snaží o záchranu syna. Otec však dokáže, že zůstal poctivým člověkem, který zná jen jednu cestu pro Luďka a tou je také pověd. Zatím co odvádí Luďka do rukou spravedlnosti, zatím co matka bezmocně zuří, Jana plna ponížení, hanby a nedůvěry v život se rozhodne se vším skoncovat. Matka sice opouští svou dceru, ale vracejí se Mírek a otec, aby Janu zachránili, pro její i svůj vlastní život.

Hra je vlastně prvním dramatem ze života naší mládeže. Hovoří nejen o ní, o jejích problémech a bolestech, ale také k rodičům, kteří mnohdy s údivem poznávají, že dítě, které obklopovali péčí, jde nesprávnou, někdy nebezpečnou cestou. — Hra vyšla ve 12. čísle časopisu „Divadlo“, ročník 1955, a v ČDLJ. Zároveň je připravována do tisku v edici Orbisu „Hry lidového jeviště“, kde vyjde s režijními poznámkami a scénickým návrhem. Hra je technicky snadno proveditelná (7 m, 4 ž, 1 dekorace).
Valeria Sochorovská

ZA VESNICKÝMI OCHOTNÍKY S POJÍZDNOU DIVADELNÍ ŠKOLOU

V průběhu minulé soutěže jsme se velmi často setkávali s bezradností ochotnických herců na jevišti. Tato bezradnost se projevovala nejen u mladých ochotníků, ale i u starších herců s určitou zkušeností a divadelní praxí. Když jsme pak po představení hovořili se souborem, volalo se všude po praktickém školení lidových divadelníků. Zvláště u vesnických souborů jsme zjišťovali, že mnohým nejsou známy ty nejzákladnější zásady divadelní práce. V zásadě to byla neznalost postupu práce při studiu role, v oblasti jevištního výtvarnictví, maskování a j. I režie měla značné slabiny, hlavně v ideovém chápání této funkce a v práci režiséra s hercem a komparesem. Tak došlo z iniciativy vedoucích funkcionářů Divadelní jednoty ZK SIGMA v Hranicích k rozhodnutí uspořádat základní divadelní školení pro ochotníky. Po dohodě s okresní poradnou lidové umělecké tvořivosti v Hranicích bylo uskutečněno v měsíci listopadu m. r. čtyřdenní školení (vždy v neděli) s průměrnou návštěvou dvaceti posluchačů. Školení mělo tento program:

1. Práce herce na roli s praktickými ukázkami herecké práce (přednášel s. Cyrda Bláha, vedoucí souboru ZK SIGMA v Hranicích).

2. Praktická cvičení s posluchači provedl divadelní režisér V. A. Strojil, vedoucí okresní poradny LUT v Hranicích.

3. O výtvarnictví na ochotnických scénách přednášel Ant. Voral, výtvarník Severomoravského divadla v Šumperku.

4. Líčení předvedl Jan Štympl z Přerova.

Posluchači byli školením nadšeni a dovedli živě diskutovat o jednotlivých problémech a nedostacích vlastních souborů. A zde právě vznikla — z nadšení posluchačů — myšlenka, zajíždět na pomoc souborům přímo na jejich působiště s pojízdnou divadelní školou. Od návrhu k realizaci nebylo daleko.

Ve Vendolí, okres Svitavy, připravují ochotníci dramatisaci „Zapadlých vlastenců“ a Stehlíkovo „Vysoké letní nebe“. Bohužel, místní národní výbor souboru nijak neumožňuje činnost. Doposud nemají ochotníci vhodnou místnost ke zkoušení.

V Zahradce na Blovicu byla slavnostně otevřena kulturní jizba. Právě utvořený ochotnický kroužek pod vedením režiséra Trhlíka se poctivě připravuje na první divadelní představení.

Soubor osvětové besedy v Suchohrdlech na Znojemsku zkouší v režii Ad. Grosbergra Matušíkové „Kristinu“. V Prosiměřicích na téměř okres se připravuje učitel Řídký „Noc na Karlštejně“. Na téměř okres se od-

Již 7. prosince 1955 rozeslala okresní poradna v Hranicích na vědomí všem správcům osvětových besed a jizeb a vedoucím divadelních souborů a kroužků v okrese Hranice zprávu, že skutečný typ *pojízdného divadelního školení* a vytvoří určitá střediska s okruhem 3—5 přílehlých obcí, kde vyslaní soudruzi učitelé provedou živým slovem i praktickými ukázkami základní divadelní školení herecké i režisérské práce. Podmínkou je, aby se školení zúčastnilo alespoň dvacet posluchačů. Školení bude prováděno vždy večer od 19 hodin do 22 hodin, a to vždy jedna přednáška na celý večer, aby byl čas i k diskusi a připomínkám posluchačů. Že tato výzva měla ohlas, dosvědčily hned přihlášky souborů z Drahotuše a Milenova, které zaručují 20 posluchačů a přizvou ještě ochotníky z Klokočí a Slavíče. Rovněž Divadelní jednotu ZK SIGMA v Hranicích si dala divadelní školení do svého plánu.

Věříme, že tato pojízdná škola vykoná velký kus práce pro růst našeho ochotnického divadelnictví a bude vychovávat posluchače v zanícené, oddané a poctivé i bojovné divadelníky, kteří budou usilovat, aby české divadlo rostlo v řádu a kázní, aby vycházelo ze současnosti, rozněcovalo, kritisovalo, varovalo, hodnotilo a vedlo své diváky v duchu Tylově.

Velkým přínosem tohoto školení bude i to, že vesnické soubory poznáme přímo na jejich pracovištích, že se konečně jednou změní pravidlo, aby ochotníci chodili jen za námi, ale že se konečně vedoucí funkcionáři sami přesvědčí a poznají vesnické pracovníky, jejich prostředí, jejich potíže, slasti i strasti bezprostředně v jejich středu. Že to prospěje i k celkovému úspěchu soutěže lidové umělecké tvořivosti v roce 1956, o tom nepochybujeme.

Předkládáme svůj pokus jako návrh k uvažení všem ostatním okresním poradnám lidové tvořivosti.

C. Bláha, dopisovatel

mlčely soubory v Tasovicích a Lechovicích.

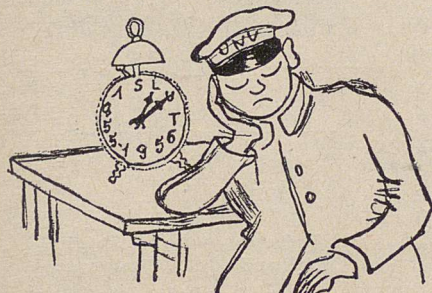
*

Na popud Domu osvěty ve Vsetíně provedl vojenský soubor z Ostravy hru „Začínáme žít“ ve vesnicích vsetínského okresu.

Prosíme čtenáře, aby si laskavě opravil dvě chyby, které se vloudily do 1. čísla letošního ročníku Ochotnického divadla. Obrázek, uveřejněný na str. 19 uprostřed, není z Gorkého Měšťáků, ale z představení žižkovského souboru, o němž píše článek Zrození divadla v témže čísle. — Autorem článku Česká klasika na východním Slovensku je J. Vyroubal a nikoliv J. Hanzálková, jak omylem uvedeno.

SPÍŠ ANEBO NESPÍŠ, NEBO MĚ NESLYŠÍŠ, ÚNV PRAHA?

Instruktaž porotců soutěže byla v Praze provedena 10. ledna a vzdáleně připomněla podobu s instruktáží porotců v ostatních krajích, které byly provedeny v podzimních měsících 1955. Jinde probíhala soutěžní představení už od listopadu a soubor



ry věděly, v které kategorii soutěží; v Praze do poloviny ledna byly tyto okolnosti zahaleny závojem tajemství. ÚNV bystře usoudilo, že možná už některá soutěžní představení proběhla bez účasti poroty. Poradní sbor při ÚNV byl svolán na schůzi o soutěži až 9. ledna a dostavil se v hojném počtu jednoho člena, jemuž přišlo líto, že se schůze přes jeho obětavou účast nekonala.

*

Obory a zaměstnání:

Režisér, šafář — natúrburš — milovník, líbezník — hezoun — komik — šaržista — hrdina — intrikán — naivka — anšandka — stará komic — salonní dáma — sentimentálka — hrát první obor — Hraje milostpaní, tady je psaní — hrát psa, hun — suflér, napověda, šepmistr — kulisák — oponář — uvaděč.

(Z knihy Václava Vydry:
Z hercova pera)

OBJEDNÁVÁME KOSTYMY

Divadelní služba n. p. v Praze má za úkol sloužit profesionálním divadlům i souborům lidové tvořivosti. Pro tyto soubory jsou nejdůležitější složkou Divadelní služby půjčovny divadelních kostymů a půjčovna vlásenek. Divadelní služba má v Praze dvě kostymní půjčovny, na Ovocném trhu č. 17 a v Dlouhé třídě č. 25. Mimo Prahu existují ještě další půjčovny divadelních kostymů, a to v Novém Bydžově a v Brně. Současně se buduje ještě další půjčovna v Ostravě, která bude otevřena v nejbližší době. Souborům ve východočeské oblasti doporučujeme, aby se obracely s objednávkami do Nového Bydžova, moravským souborům do Brna. Je to v zájmu rychlejšího vyřizování objednávek. Aby objednávky byly vyřizovány k úplné spokojenosti, je nutno, aby se soubory přesně řídily podle předepsaných půjčovných podmínek. Jen tak bude moci Divadelní služba řádně vyhovět přáním jednotlivých souborů, zejména v termínech, kdy se pořádá mnoho představení (9. května, vánoce atd.). Hlavní podmínkou jest učinit objednávku nejméně tři týdny předem, a to na objednacím listě s udáním tělesných rozměrů jednotlivých účinkujících. Objednávky musí být opatřeny razítkem souboru s podpisem funkcionářů, jinak nebude na ně brán zřetel. Objednávky, které nejsou na předepsaném formuláři, zbytečně zdržují celou agendu a zatěžují poštu. Potřebné objednací listy žádejte korespondenčním listkem na ústředí Divadelní služby, n. p. Praha I, Masná 15. Se zapůjčenými kostymy nebo jinými věcmi zacházejte šetrně, nezapomeňte, že jsou národním majetkem a že mají sloužit také jiným sou-

borům. Proto je ihned po odehrání vraťte jako spěšninu na adresu příslušné půjčovny. Neobjednávejte kostymy současně u dvou půjčoven, nýbrž přímo u podnikového ředitelství (Praha I, Masná 15), jinak se vydáváte v nebezpečí, že vám budou zaslány dvě stejné výpravy, které pak obě budete muset zaplatit. Hodláte-li si vypůjčiti kostymy v Novém Bydžově (Šarleje 98) nebo v Brně (Nám. 25. února 10), obraťte se přímo na tyto půjčovny.

Případnou ztrátu, zničení nebo poškození ihned hlase. Je nepřijatelné, abyste kostymy přešívali nebo zkracovali. Případné reklamace uznává Divadelní služba jen tehdy, byly-li učiněny před představením.

Po představení neskládejte do košů propocené kostymy, nechte je dříve řádně vyschnout. Neodličujte se do kostymů! Bohužel se to stává. Divadelní služba vede záznamy o souborech, plnicích řádně veškeré podmínky, i o takových, které při nejlepší vůli nelze nazvat pořádnými. Dodržujte přesně platební podmínky, nedejte se upomínat! Při vrácení vypůjčených předmětů po posledním hlášeném představení zašlete Divadelní službě vyplněný formulář o počtu odehraných představení, potvrzený okresním osvětovým pracovníkem. Za nevrácení vypůjčených předmětů příštího dne po posledním hlášeném představení požaduje Divadelní služba zdržné ve výši 10 % z účtované částky za prvé použití, a to za každý den zdržení až do dne, kdy byly předměty předány dopravě na adresu Divadelní služby. — O dětském fondu pražské půjčovny a o půjčovně vlásenek povíme si příště.

TECHNICKÁ poradna

KDE SE CO KOUPI?

Pro četných dotazech sděluje redakce všem čtenářům, kde se v Praze kupují nebo zapůjčují divadelní potřeby:

divadelní texty: expedice Československého divadelního a literárního jednatelství, Praha I, Celetná 25, tel. 628-31

divadelní publikace: speciální prodejna n. p. KNIHA, Praha I, Staroměstské n. 16, tel. 2217-87

U Divadelní služby (ředitelství Praha I, Masná 15, tel. 644-29, distribuční odd. 677-01) objednávejte:

obuv, ličidla, plátno na kulisy (Praha I, Masná 15)

výroba obuvi a půjčovna vlásenek (Praha I, Celetná 11, tel. 615-77)

půjčovny kostymů (Praha I, Ovocný trh 17, tel. 2311-14. Praha I, Dlouhá tř. 25, tel. 642-36 a Praha II, Národní 40, pasáž Adria, tel. 2230-25)

výroba kulis: Výstavnictví, podnik místního průmyslu, Praha I, Ovocný trh 19, tel. 221153 až 57, meziměstské hovory 2264-94, výrobní odbor 2293-43

reflektory: Technomat, Praha XI, Husitská 24

*

Náš soubor si pořizuje nové drobné vybavení jeviště. Chtěli bychom si při té příležitosti vyrobit nové vzpěry. Které druhy jsou nejvhodnější?

Vzpěr pro zajišťování kulis ve svislé poloze je několik druhů. Ve scénografické rubrice na třetí stránce obálky časopisu uvádíme v tomto čísle několik systémů od nejlevnějších až po druhy nákladné.

*

Hrajeme Drdovy Hrátky s čertem. Kde dostaneme jevištní efekty (bengál, kouř)?

Bengál, kouř a j. divadelní efekty, prapory, lampiony, ohňostroje i vousy, kníry, paruky vám prodá nebo na objednávku zašle: VÝZDOBNICTVÍ (J. Böhm nyní L. Müllerová), Praha II, Mikulandská 10. Střelné kuličky zatím vyráběny nejsou. Běžnými divadelními efekty vám poslouží obchody s drobným spotřebním zbožím — hračkářství.

*

V příštím čísle přineseme článek, jak se zachází s divadelními efekty, zejména s bengálem, při jehož použití musí být nejvyšší opatrnost. Zvukové efekty byly natočeny na deskách. Dostanete je v běžných prodejnách gramozávodů.

*

Lze ještě dostat čísla starého ročníku Ochoťnického divadla a kde si objednat ročník nový?

Čísla starého ročníku Ochoťnického divadla jsou rozebrána. Nový ročník objednávejte výhodně na poštách a u svých poštovních doručovatelů.

Krátký kurs o vývoji divadelní budovy

II. VOLNÝ DIVADELNÍ PROSTOR

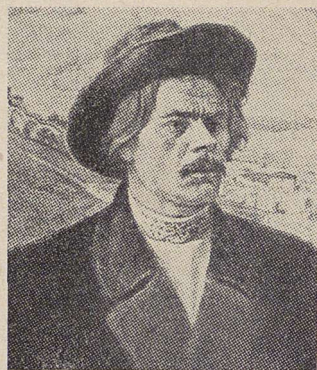
Antický divadelní prostor, který se vyvinul jako nástroj prvé pevné divadelní formy, přežil společnost i stát, jež ho stvořily. Antická otrokářská společnost zanikla a její místo zaujal rodící se feudalismus, jenž uvolnil nové společenské a hospodářské síly a dal ve znamení křesťanské církevní ideologie podmínky pro vznik nové kultury. To byl ovšem proces, v němž dožívalo staré a pozvolna se rodilo nové. Tak zcela zákonitě i v nové společnosti dožívalo antické divadlo v působení mnoha hereckých společností a skupinek, které udržují dále tradici antického mimu a pantomimy. Se skupinami kejklířů, akrobatů, tanečníků, zpěváků, hudebníků a artistů udržují nit vývoje, účastní se slavností u dvorů, na hradech, v nově se rodících městech a nejčastěji, protože nejbezpečněji, mezi lidem. Stávají se společenskou skupinou, kterou pronásleduje falešná církevní morálka, jsou prohlašováni za bezprávné členy společnosti a velmi často se ukrývají mezi lidem v odlehklých končinách, kam nedosahuje světské nebo církevní právo. Je zcela pochopitelné, že taková divadelní forma, rozložená více či méně do původních individuálních umění, nepotřebuje stabilní divadelní prostor; i ten se vrací k původní podobě volného prostoru, na němž se rozdělí jeviště a hlediště improvizuje: ke kruhovému prostranství pro výstupy umělců řadí se mezikružné, soustředné prostranství, v němž se shromáždí diváci. Takové uspořádání nalézáme při obřadech divochů, při nichž se v kruhu — „jevišti“ provozuje posvátný tanec, při představeních v jižní Asii, kde jeviště nahrazuje plachta rozprostřená na zemi s bílým květem uprostřed, a ve všech produkcích potulných komediantů, kejklířů, akrobatů, tanečníků, zpěváků, hudebníků a vypravěčů, jak některé z nich vidíme na obrazcích slavné ševcovské poutě, Fildlovače v pražském nuselském údolí.

Antické herecké umění mimu se spolu se všemi ostatními disciplinami bohatě vyvinulo zejména na sklonku trvání římské říše. Podporovali je zvláště zbohatlíci propuštěnci, kterým bylo vzdálené nejen kultivované literární a divadelní umění římské aristokracie, ale i zdravé umění lidové. Všichni ti obveselovatelé hostin a slavností se ovšem neztratili se zánikem římské říše, třeba nový společenský řád a nová křesťanská církevní ideologie je krutě pronásledovaly. Přestěhovali se na východ do byzantské říše, kde ještě v X. století n. l. nalézáme jejich zbytky, došli až do Persie, rozptýlili se do severních barbarských oblastí, kde jejich tradice a stopy zaznamenáváme na př. v XIII. století n. l.; ze zpráv vyplývá, že hráli všude, kde se shromažďovalo více lidí, při slavnostech, procesích a pod., a se svým uměním se vtírali až do předsíní chrámů, vstupního sloupoví hřbitovů a jinam, odkud je vyháněl přísný církevní zákaz. Stáli se poněkud nositeli společenské kritiky, jak z jejich umění vyrůstala nová divadelní formaprotofraška; jsou to skupiny provozující dialogy a scény ve XII. a XIII. století n. l.

Souběžně dále žijí a vyvíjejí se formy artistického umění, jehož kočovnou primitivní podobu vidíme na obrazovém doprovodu, kde velmi jasně vyniká protoorchestra, zastoupená rozloženou plachtou pro produkci. Též umění žonglérů a ekvilibristů, jehož minimální jevištní potřeby dokládá obrázek středověkého žongléra, který někde na náměstí, v portále chrámu, v oblouku podloubí či jinde předvádí ukázky své zručnosti. Zvláštní formu umění písničkáře, který s obrazy na jednoduchém podiu seznamuje posluchače s posledními sensacemi, ukazuje doklad z tržiště Gonesse v Paříži z XVIII. století n. l.; známe ho však ještě z poutí našeho dětství, stejně jako známe jeho umělečtější podobu v mistrovství orientálních vypravěčů a pohádkářů, které žije v Asii dodnes. Konečně si ještě připomeneme v našem národě tak oblíbené umění loutkářské, jehož vznik je rovněž prastarý, které známe všichni z vylíčení práce a působení našich probuzeneckých loutkářů s Matějem Kopeckým v čele; jeho starší francouzskou podobu z XVIII. století n. l., loutkové divadlo na Pont des Arts v Paříži, ukazuje obrazový doklad. (Poznámka redakce: Obrázky najdete na IV. str. obálky časopisu.)

Počet dokladů musíme omezit; uvádíme méně známé francouzské, protože z nich velmi názorně poznáme podobu tohoto divadla na tržišti. Dokládají to obrazové dokumenty, jednak tržiště Saint-Germain v Paříži s několika příklady této formy, divadlo slavného pařížského herce Tabarina, kde podium je již vybaveno zadní boudou pro herce a neutrálním prospektem s vchody, a konečně anonymní obraz kočovného divadla zajímavý tím, že naznačuje způsob osvětlování při večerním představení. Tak nějak podobně vypadala i naše „divadla“, ať pražské v prostředí obchodního centra Ungelt na Starém městě pražském, nebo okrouhlá či podélná náves našich vesnic. Rozdílné bylo vypravení, nikoliv základní podoba.

Všechny tyto podoby divadelního umění se uvádějí ve volném divadelním prostoru, který je improvizován na tržišti, ulici, návsi nebo náměstí. Primitivní plachta na zemi, stolek pro potřeby žongléra, jednoduché podium s rámem pro obrázky, jednoduchá přenosná zástěna loutkáře a konečně nejvyvinutější typ, rozlehlejší podium s boudou pro herce, to vše jsou podoby jevištního prostoru; kolem něho se shromažďují diváci v improvizovaném, nijak nevyznačeném a nezařízeném prostoru hlediště. To jsou kořeny, z nichž vyrostla oblast současného bohatého estrádního cirkusového a artistického umění.



MAXIM GORKIJ — Sovětská grafika

VDÁVÁ
MINISTERSTVO KULTURY

v nakladatelství Orbis, národní podnik,
Praha 12

Řídí redakční kruh

Vedoucí redaktor Jiří Beneš

Redakce: Praha 12, Stalinova 3

telefon 226145—49

Vychází v polovině každého měsíce

Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs

Tiskne Orbis,

tiskařské závody, n. p., závod č. 1,
Praha 12, Stalinova 46

Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS)
A 05090

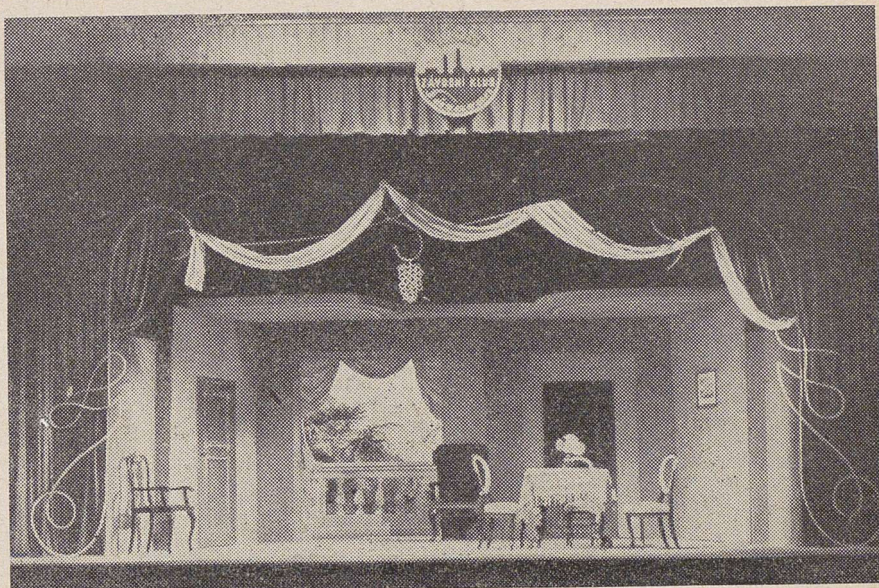
OBSAH

V. Benda: Práce a úkoly poradního sboru pro ochotnické divadlo . . .	25
V. Semrád: „Člověk — to zní hrdě!“ . . .	26
Pomozte doplnit historii dělnického divadla! . . .	27
L. Nejedlý: 53 představení Gorkého Měšťáků v DDOČ . . .	28
M. Jeřábek—Z. Bidlo—J. Křemen: Závod a soubor . . .	30
Galerie tylovských postav (P. Spálený — Petr Angeli) . . .	32
J. Beneš: Poznámka k žánru Tylovy Tvrdohlavé ženy . . .	33
V. Halada: Technika jevištní řeči, 2. lecke . . .	34
Slovo má M. Albrecht o práci ochotnického dramaturga . . .	35
J. Kropáček: Kapitoly z dějin kostymu, 11. lecke . . .	36
L. Vaňková: O mužích a ženách v bílém a jak je hrát . . .	38
V. Schellingová: Ján Chalúpka, klasik slovenského dramatu . . .	40
Z ochotnického života . . .	41
Z redakční pošty . . .	45
Náš slovníček . . .	45
Hrajeme na vesnici . . .	46
C. Bláha: Za vesnickými ochotníky s pojízdnou divadelní školou . . .	46
Třísky . . .	47
Objednáváme kostymy . . .	47
Technická poradna . . .	47
Ing. M. Kouřil: Krátký kurs o vývoji divadelní budovy, II . . .	48
Na II. straně obálky v rubrice Náš autor portrét Oty Šafránka, na III. straně obálky scénografická rubrika V. Mráze	
Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině ledna, vyšlo 11. února 1956.	

Z DIVADELNÍCH DÍLEN OCHOTNICKÉ SCÉNY

GALERIE OCHOTNICKÝCH SCÉN

Scéna R. Šátka z Goldoniho *Mirandoliny* v provedení ZK Sázavan, Zruč nad Sázavou. — Ukázka pečlivě a důkladně vypracované scény, již lze jen vytýkat, že ne dost plně postihuje prostředí hry. To cítil i výtvarník, když se je pokusil dokreslit orámováním scény — symbolisující mříží s vinným hrozdem. Ale ani tvar mříže není dost charakteristický pro dobu a místo hry a palmy v pozadí nestačí vyvolat představu slunné Florencie. Z detailů si všimněme špatně provedené záclony na balkonových dveřích. — Posílejte pro poučení všech snímky svých scén do naší galerie!



PLASTICKÉ KULISY — KAŠÍROVÁNÍ — POVRCHY MATERIÁLU

(Dokončení)

Poměrně snazší je výroba plastických pařezů, stromu s kořeny a větvemi a podobně. Základem je opět lehká dřevěná kostra vyrobená tak, aby celá kulisa byla dostatečně pevná, přenosná a aby ji bylo možno připevnit k podlaze jeviště. Zde kromě papíru můžeme i méně složité části kulisy potahovat nebo ovívat (větvě) pruhy plátna. Když jsme si vyrobili potřebný tvar, přelepujeme celou kulisu papírem, ze kterého vytvoříme strukturu stromové kůry podle druhu stromu. Někdy postačí, nadruhujeme-li tuto poslední vrstvu papíru tak, aby nám tvořila vrásnění povrchu v potřebném směru. Kůru borovice, která je rozpukána ve značně vystupujících plochách, uděláme, když na hotový kmen připevníme na př. kousky hobry přifezané do tvaru kůry, přimodelujeme ještě kaší a vše přelepíme papírem.

Vyskytují-li se u vyráběného stromu tenké větve, můžeme kombinovat uvedený způsob vyráběných částí se skutečnými větévkami, které upevňujeme ke kostře tak, aby celek od-

povídal charakteristickému vzhledu určitého stromu.

Velmi účinných výsledků dosáhneme, provedeme-li povrchy i některých jiných dekorací plasticky. Jsou to na příklad staré, rozpukané trámy a dřevěné sloupy, staré zdivo všeho druhu, ručně kovaná vrata a mříže a pod. Strukturu povrchu provádíme vždy způsobem, který je pro určitý materiál nejvhodnější. Povrch dřevěných trámů děláme přelepením kulisy zvrásněným papírem. Staré, opotřebované dřevěné zábradlí můžeme vyrobit celkem primitivně a věrohodnou patinu stáří mu dodáme vhodným nakaširováním povrchu papírovou vrstvou. Povrch starého zdiva nebo kamene dosáhneme, polepíme-li kulisu zmačkaným a opět vyrovnaným papírem. Čím volíme papír tenčí, tím struktura tohoto povrchu je drobnější a naopak. Ke zvýšení plastičnosti povrchu neomítaného zdiva uděláme si nejprve více nebo méně plastické podložky (z hobry, heraklitu, prkének a pod.), ty pak připevňujeme na kulisu podle charakteristické vazby

zdiva a vše pak přelepujeme papírem.

Zdrsnění povrchů dosáhneme i přidáváním různých materiálů do barev, jako jsou piliny, drt, řezanka, písek a pod. Tyto nátěry pak nejčastěji nanášíme stříkáním (nástrík se provádí oklepáváním březovou metlou, máčnou do této směsi). Často vrstvu barvy nebo lepidla, rozetřenou po kulise, posypáváme některým z těchto materiálů. Někdy do nátěru, provedeného lepidlem, sypeme písek nebo jiný zrnitý materiál, který po zaschnutí přelepujeme tenkým papírem, jemuž promačkáváním při lepení dáváme potřebnou strukturu. Množství materiálů a způsobů výroby plastických kulis je nepřehledné a ochotnické soubory v tomto oboru mohou čerpat mnoho zkušeností v dílnách velkých profesionálních divadel.

VZPĚRY

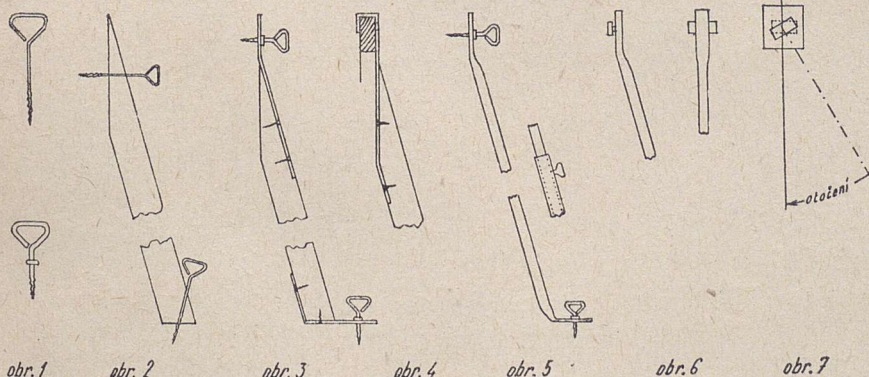
Vzpěry vyrábíme v délkách 50, 75, 100, 150, 200 a 300 cm. Délky 100, 150 a 200 cm jsou nejběžnější. Připevňujeme je buď vrtíky do dřeva u druhu na obr. 2, nebo vrtíky se zářezkou u druhů ostatních (obr. 3—6). Vrtíky jsou vyobrazeny na obr. 1.

Nejjednodušší vzpěra je hoblovaná lat' profilu 25×50 mm, seříznutá na horním konci v úhlu 15—20° a na dolním konci v úhlu 75—70° (viz obr. 2).

Konce těchto vzpěr se velmi brzy opotřebují a proto kombinujeme dřevěné latě s plochými železnými pásky rozměrů 25×5 mm, které jsou na latě připevněny podle obr. 3. V těchto železech jsou otvory Ø 10 mm, kterými procházejí vrtíky.

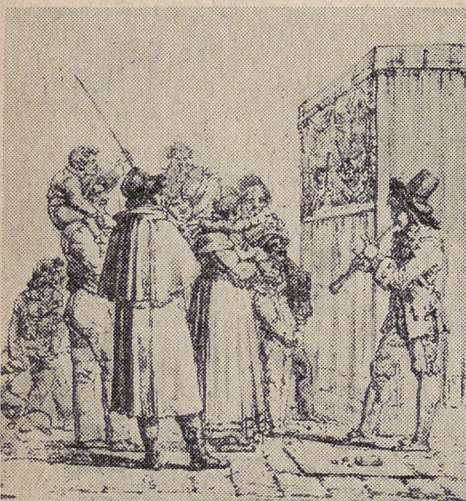
Máme-li větší množství kulis o stejné výšce horního okraje nebo o stejné výšce vodorovné vzpěry, můžeme horní konec opatřit hákem (obr. 4), který se nepřivrtává. Tento způsob zajišťuje kulisu, aby nepadala dopředu, nezajišťuje ji však dostatečně proti přepadávání dozadu. (Dokončení)

Ing. Vl. Mráz





1

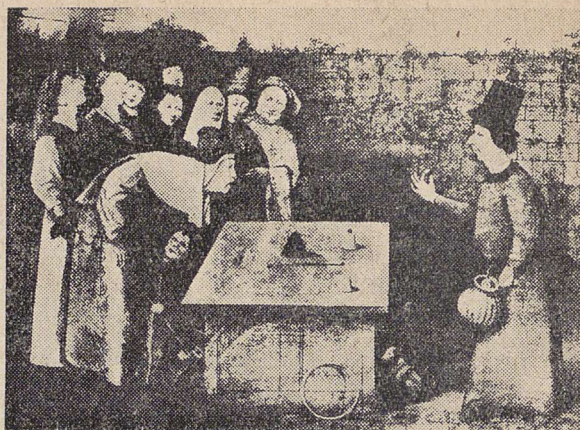


3

Obr. 1 — Písničkář s obrazy na trhu Gonesse v Paříži v XVIII. stol.

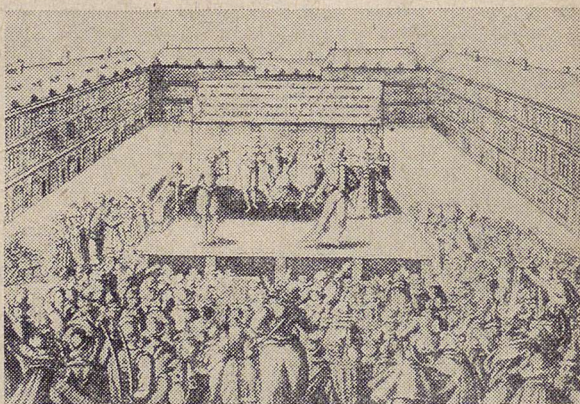
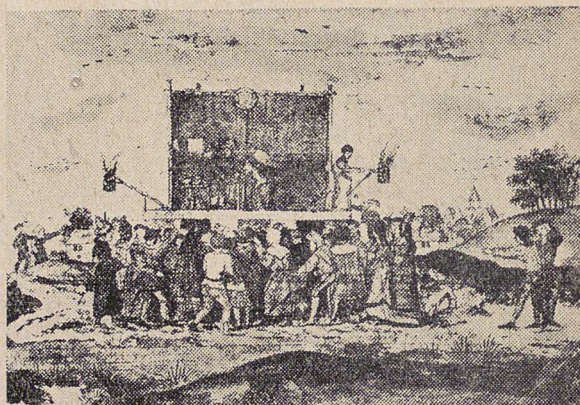
Obr. 2 — Náměstí a tržiště Saint-Germain v Paříži v XVII. stol.

Obr. 3 — Loutkové divadlo na Pont des Arts v Paříži v XVIII. stol.



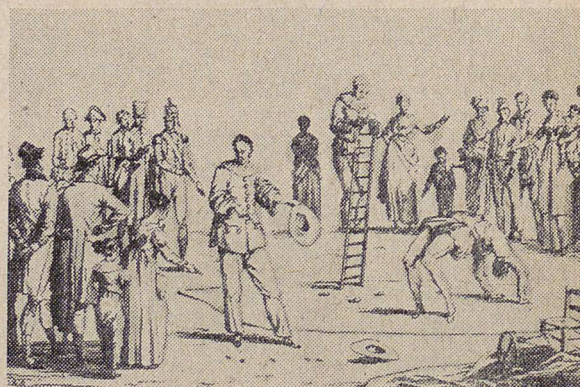
4

5



2

6



7

Obr. 4 — Středověký žonglér předvádí své umění.
Obr. 5 — Divadlo na tržišti s večerním osvětlením (smolné koše po stranách)

Obr. 6 — Divadlo slavného pařížského herce Tabarina (kolem 1620)

Obr. 7 — Artistická produkce