

OCHOTNICKÉ DÍVADLO



IBSENOVA NORA -
VÍTĚZNÁ HRONOVSKÁ INSCENACE

NÁŠ AUTOR Ilja Prachař

BEZDĚČKA (vrací se): Hodná ženská, Johana. Matka. Šla ho aspoň potěšit, když jsi ho tak pěkně přivítal. Hřích takové ublížit. (Sedne si vedle Antoše na divan) Zbědovaná je až hrůza. Modlím se za ni každý večer.

ANTOŠ: Přidáváte svatým zbytečně práci tím svým orodováním.

BEZDĚČKA: No, to už nechávám na nich. Oni si to už přeberou. Za tebe se taky modlím. A k poslednímu hustěji.

ANTOŠ: Na mou duši. To budu asi zdravý.

BEZDĚČKA: Tobě o zdraví neprosím.

ANTOŠ: O slitování?

BEZDĚČKA: O rozum. Aby ti ho Pámbu hodně naděliti ráčil. A Panenka Maria aby ti na cestu svítla.

ANTOŠ: Děkuji. (Vstane) Nechci.

BEZDĚČKA: A my, matky, jsme už takové, že se za vás modlíme, ať chcete nebo nechcete. „Neboť oni nevědí, co činí“, povídá se v Písmě.

ANTOŠ: To mám rád.

BEZDĚČKA: Měj nebo neměj. Eh. Tys byl vždycky spurný... Ale dobrý... To musím povědět.

ANTOŠ: Že byste si ty litanie nechala až na neděli?

BEZDĚČKA: Bojím se, aby už nebylo pozdě.

ANTOŠ (vztekle): Taky jste se modlila, když vám Bezděk utekl?

(Domov je u nás — dialog z II. dějství)

Z kraje písní, tanců, vína a bohatých lánů obilí, z lidu Moravského Slovácka vyšel jeden z nejmladších a nejlepších našich dramatiků. — Ilja Prachař se narodil 30. 4. 1924 v Malenovicích u Gottwaldova a absolvoval tam taky — jak říká — ochotnickou konservatoř. Zamiloval si divadlo u ochotníků v malenovickém Tylu a divadelní horečka ho pak už nepustila. Na vojně hraje v divadelní skupině Armádního uměleckého souboru a rozhoduje se pro herectví — povolání a životní poslání. První angažmá dostává v roce 1947 u Divadla pracujících v Gottwaldově. A první hra? Marně byste ji hledali. Dodnes odpovídá v šupletí — dramatisace Fastova románu Černí a bílí. Druhou hru, která se hrála na scéně žižkovského Akropolis, napsal s hercem J. Kyzlinkem; měla název „Tři únorové dny“, odpovídající tematice. Jeho mládežnická hra „Úderka 4. ulice“ má premiéru v Gottwaldově v roce 1949, kde je také o rok později premiéra veselohry „Hádají sa o rozumné“. V roce 1951 je mu za tuto komedii udělena státní cena plným právem, i když dnes ten veselý obrázek slovácké dědiny působí příliš idylicky ve srovnání se skutečností. Podařilo se mu však zahrát na opomíjenou strunu v naší dramatičce veselou písničku v dur a právě proto „Hádají sa o rozumné“ obohatila tolik dramaturgických plánů divadla a tak často se hrála i u ochotníků.

Už tehdy projevil Ilja Prachař jednu ze svých nejceněnějších dramatických schopností: dokázal napsat zajímavé role, především výborné postavy staréčka Andryse a Krápčeny, a vtipné dialogy. Neusnul na laureátském vavřínu a v další hře „Zlatá srdce“ (premiéra v Divadle St. K. Neumanna v Libni roku 1953) se pokusil o hlubší pohled do života lidí na naší vesnici. Vytvořil drama s vážnými problémy a konflikty, pokusil se o navrácení opomíjené formy — mo-



nologu, o poesii a dramatický pathos. Z velkého nástinu nedošel k důslednému promyšlení, zůstal ještě poplaven dobou, kdy dramatikovi mluvilo do pera příliš mnoho lidí, kteří po něm chtěli zachování všech možných kritérií bez ohledu na jeho osobitou uměleckou metodu.

Z Gottwaldova přechází jako herec do ostravského Státního divadla v roce 1952, v roce 1954 do Divadla St. K. Neumanna. Pilně hraje a pilně pozoruje život. Tři roky jako dramatik mlčí. V roce 1956 konečně promluví novým dramatem „Domov je u nás“ (premiéra ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti, pak inscenace v Divadle St. K. Neumanna a v Košicích). Říká k dnešku vážné slovo.

Od „Hádají sa o rozumné“ k dramatu „Domov je u nás“ vykonal velkou cestu a nabral zase ze slováckého rejstříku. Právě tak, jako na Slovácku vedle veselých, jiskřivých písniček zpívají vášnivé teskné melodie, dochází k otřesné tragickým tónům. Na

nezvykle malé textové ploše vytváří silné drama o životě jedné rodiny s nejpálčivějšími problémy našeho dnešního života, onoho opomíjeného „soukromí“, které nakonec tak silně ovlivňuje charakter člověka. Je to hra podtextů, hlubokých psychologických pohledů do nitra člověka, obraz několika osudů, soustřeďující se na postavě hlavní hrdinky Johany. Stavba tohoto dramatu se podobá hranolu, na jehož ploškách se světlo láme i spojuje v jednom ohnisku. V době inteligentských her, které dramatikům dávají podklad k psychologickým studiím, vytváří Prachař psychologické drama ze života vesnických lidí, ne už ono v četných variantách opakované thema boje za nové, kolektivní hospodaření; v jeho dramatu je to boj za nového člověka. Proto dochází k dramatickému typu stranického funkcionáře Antoše, v němž právě je sváděn ostrý niterný boj starých měšťáckých chyb a nového, hlubšího názoru na život, ke kterému se svou politickou příslušností přihlásil. V této hře promluvil Ilja Prachař jako občan i jako umělec naplno. Našemu divadlu, především hercům a režisérům dal velký, vzrušující úkol.

Hodně vody uběhlo od té chvíle, kdy prvně stál na prknech ochotnického jeviště v Malenovicích. Dodnes na ochotníky nezapomněl. Z Gottwaldova jim ještě instruktážně pomáhal a teď se alespoň jezdí podívat na ochotnické inscenace hry „Domov je u nás“. Zná ochotnické problémy, zejména ty organizační, a vypráví z vlastních zkušeností, co bylo na dřívějších organizacích dobré i špatné. Domnívá se, že ochotníkům na vesnici by se měla věnovat daleko větší péče. Je na čase, aby ochotnické divadelnictví převzalo „kus praporu“ profesionálního divadla — zájezdovou činnost. Věř, že by to oběma větvím našeho divadelnictví jen prospělo. K naší staleté tradici, která nemá ve světě obdoby, by tak byla připojena nová významná kapitola.

SPRÁVNĚ VYŘEŠIT NAŠE ORGANISAČNÍ PROBLÉMY

MILAN BARTOŠ, ředitel Ústředního domu lidové tvořivosti

V krásném, tvůrčím prostředí XXVI. Jiráskova Hronova sešlo se v neděli 19. srpna přes 500 divadelních ochotníků, aby spolu s pracovníky ministerstva školství a kultury, ROH, ČSM a methodických zařízení (domů a poraden LUT) prohodili nejpálčivější otázky ochotnického divadla. Jak bylo možno očekávat, hovořilo se na aktivu nejvíce k otázkám organisačním. Není divu. Vždyť tento celostátní aktiv byl vlastně vyústěním četných diskusí o zásadách soutěží lidové tvořivosti a o potřebě, zlepšit dosavadní organisační strukturu řízení a péče o rozvoj ochotnického divadla.

V běžném hovoru byl někdy usnesen těchto diskusí vyjadřován slovy „ochotníci chtějí organizaci“. To je ovšem pohled velmi povrchní.

Po historických usneseních XX. sjezdu KSSS a celostátní konference KSČ ukázaly se jasněji jak základní přednosti a historické úspěchy našeho společenského zřízení, tak i mnohé nedostatky a chyby posledních let. Na úseku umění a kultury uvědomili jsme si mohutný rozmach masové kulturní činnosti, k níž poskytují pevnou hospodářskou a organisačně politickou základnu klubová zařízení — osvětové besedy a zejména závodní kluby, uvědomili jsme si však současně nedostatky ve využívání těchto možností a řadu dalších chyb, ať už jejich kořen spočíval v jednotlivcích či v methodách práce, nebo v organisačních opatřeních zásadního rázu. Ukázalo se, že masové organizace (zejména ROH a ČSM) i národní výbory a jejich zařízení (osvětové besedy) nedostatečně pečují o své soubory, při čemž v orgánech ROH a ČSM rozhodovali často o problémech lidové umělecké tvořivosti pouze funkcionáři, kteří v LUT nikdy nepracovali a nemají proto k jejím problémům aktivní vztah. Ukázalo se dále, že odborná methodická pomoc nemůže být budována pouze jako péče „shora“ (poradní a instruktorské sbory, složené většinou z profesionálních umělců a pedagogů) — jednak proto, že soubory necítí tyto poradní sbory jako „své“, a zejména proto, že zůstávají takto *promarně jako nevyužitý bohaté zkušenosti ochotníků samých*. Ukázalo se konečně, že v některých uměleckých oborech LUT, jež dosáhly u nás velkého rozšíření a dobré umělecké úrovně, vzrůstá opět potřeba organisovanosti po linii odborné, jež by doplnila základní organisační strukturu naší LUT, zakotvené na půdě dobrovolných organizací a klubových zařízení. Musíme si přitom uvědomit, že dosavadní t. zv. organisační struktura po odborné linii je vlastně *organisační strukturou odborné pomoci „shora“* (poradní a instruktorské sbory, jmenované orgány státní správy) a nelze o ní tedy hovořit jako o „dosavadní organizaci“ *divadelních ochotníků, loutkářů atd.*

Je zřejmé, že oproti stavu za předmnichovské republiky, oproti tehdejší roztržičnosti ochotnických organizací na podkladě rozdílných třídních zájmů a vlivů, oproti tehdejšímu separatismu, spolkaření atd. je dnes naše ochotnické divadelnictví sjednoceno v tom nejdůležitějším — ve smyslu, v ideovém zaměření své práce, neboť všechny organizace, na jejichž půdě soubory pracují, podílejí se účinně na budování socialismu. Stejně však je pravda, že organisovanost pouze po linii „zřizovatelů“ ztěžuje spolupráci, výměnu zkušeností atd. a tříští síly divadelních ochotníků při řešení společných problémů. Tak na příklad na vesnici může dnes zřizovat soubory osvětová beseda, JZD, místní organizace ČSM, ROH-Svaz zaměstnanců v zemědělství, tělovýchovná organizace, Čs. svaz požární ochrany a organizace Baráčníků — tedy celkem 7 organizací. To umožňuje vyhovět zájmům jednotlivých kolektivů lidí, kteří se navzájem dobře znají, a dosáhnout tak většího rozšíření lidové umělecké tvořivosti. Na druhé straně však vyvstává problém koordinace, jednotného řízení a hospodaření se silami i hospodářskými prostředky,

což nemůže v praxi řešit pouze státní aparát se svými profesionálními pracovníky.

Z těchto nedostatků a slabín v organisačním systému (nehledě na chyby jednotlivých funkcionářů a na chyby v methodách řízení) vyplývá v praxi celá řada potíží, jež vyčerpávají a znechucují mnohé iniciativní pracovníky našeho ochotnického hnutí v jejich záslužné kulturně osvětové činnosti.

Je proto naprosto správné, že sami ochotníci tyto nedostatky ostře kritisují a vyslovují požadavek *zlepšit organisační strukturu*. I když tento požadavek a různé návrhy bývají formulovány většinou pouze s úzkého pohledu ochotnického divadla, bylo by zasloupeno domnívat se, že jde jen o separatistický požadavek jedné zájmové skupiny lidí. Jestliže dojdeme k závěru, že dobudování této organisační struktury prospěje LUT a celé naší masové kulturní činnosti, pak je třeba vidět toto opatření jako *objektivní nutnost*, navazující na významná usnesení naší strany a vlády o decentralisaci, zvýšení úlohy dobrovolných organizací lidu, zvýšení pravomocí volených orgánů, široké účasti lidu na řízení veřejného života atd. Proto ústřední koordinační orgán (ÚKO) pro lidovou uměleckou tvořivost při ministerstvu školství a kultury již 23. května 1956 projednal rozbor organisačních problémů LUT, předložený Ústředním domem lidové tvořivosti. Zřídil i zvláštní komisi, jež má za úkol shromažďovat a zpracovávat připomínky a náměty do konečného návrhu s cílem, *zajistit přímým účastníkům lidové umělecké tvořivosti větší účast na řízení jejího rozvoje*. Škoda, že na hronovském aktivu nebyla podána dostatečně jasná zpráva o dosavadním jednání na předsednictvu ÚKO (dosavadní výsledky, t. j. zásady řešení, byly ovšem obsaženy v úvodním referátu, předneseném F. Kubrem), a považují za svou osobní chybu, že jsem účastníky aktivu neseznámil s prvním návrhem konkrétního řešení, který předložil Ústřední dům lidové tvořivosti již 19. června 1956.

Diskuse o organisačních problémech ochotnického divadla měla a má četná úskalí. Prvním z nich je *nekonkretnost*. Často se vyslovuje prostě požadavek „změnit a nově vybudovat organizaci“, při čemž není jasně řečeno, co se myslí slovem „organizace“ a do jaké hloubky by se měla změnit: zda se tím myslí jen dobudování struktury na dosavadních základech, nebo přímo obnovení spolků v rámci nějaké nové celostátní ochotnické organizace. V této souvislosti se přímo nabízí analogie s nově utvářenou jednotnou organizací tělovýchovnou. Co by to znamenalo? Nic více a nic méně, než vyjmout nejen ochotnické divadlo, ale celou lidovou uměleckou tvořivost (možná i celou kulturně osvětovou činnost) z oblasti působení ROH a ČSM. Takovou změnu ve funkci ROH a ČSM považujeme však za nesprávnou a škodlivou, neboť by tyto masové organizace zbavila jedné z hlavních složek jejich ideové a kulturně výchovného poslání! A to již ani nehovoříme o úkolech ROH, pečovat o radostný oddych po práci, nebo o tom, jak by pak vypadal celý vnitřní život organizací ČSM, závodních klubů atd., kde je přirozená půda pro rozmanité a aktuální tvůrčí uplatnění lidové tvořivosti v nejrůznějších uměleckých oborech. Co se ukazuje správné v tělovýchově, nemusí být správné v kulturní oblasti. To si konečně uvědomila i většina účastníků diskusí a shodla se na tom, že dosavadní *organisační základna* (t. j. zřizování souborů LUT na půdě masových organizací a osvětových zařízení) znamená vítězství nad někdejšími měšťáckými spolkařeními a *vyhovuje* jako základ organisační struktury LUT.

Druhým hlavním недостатkem dosavadních diskusí byla *nedomyšlenost* a tím i *nereálnost* návrhů, které již usilovaly o konkrétní řešení. Tak na příklad objevil se návrh: všechny ochotnické soubory necht' pracují i nadále na

půdě závodních klubů a ostatních mateřských složek, nechť jsou však vedle toho členy celostátní ochotnické organizace, s nezávisle volenými orgány zdola (od okresů) až po ústředí. — Toto pojetí však znamená ve svých důsledcích rovněž podstatný zásah do funkce ROH a ČSM, neboť soubory by pak byly prakticky řízeny svými volenými orgány a jejich začlenění v organizaci ROH a ČSM stalo by se více méně formální záležitostí, s níž by tyto masové organizace nemohly souhlasit. Nedostatečně domyšlené jsou dosud i návrhy, objevující se nejčastěji, jež hledají řešení ve volitelnosti poradních sborů. Žádný z dosavadních návrhů nevytkl jasně a reálně, jaký by byl vztah těchto volených poradních sborů k orgánům ROH a ČSM, ke koordinačním orgánům (které v té či oné podobě musí zůstat pro koordinaci činnosti národních výborů a masových organizací v oblasti LUT), k domům osvěty a poradnám LUT?

Slabiny tohoto druhu má i návrh Ústředního domu lidové tvořivosti z 19. června 1956, jenž usiloval o reálné řešení a byl podán již ve formě návrhu vyhlášky ministerstva školství a kultury. Vycházel z těchto zásad: 1. Dosavadní koordinační orgány (které vlastně nejsou žádnými orgány, t. j. volenými útvary) změnit na koordinační komise (KK) při národních výborech, v nichž by vedle odpovědných zástupců masových organizací byli i zástupci souborů a účastníků LUT z hlavních uměleckých oborů (divadlo, loutkové divadlo, zpěv atd.). — 2. Členy poradních sborů (mimo profesionální umělce a pedagogy) volit z řad odborníků-ochotníků (v okresním měřítku na výročních celookresních shromážděních delegátů všech souborů), při čemž předseda poradního sboru, kterým by byl vyspělý pracovník LUT, stával by se automaticky, z titulu této své funkce, oním výše zmíněným členem příslušné koordinační komise. — Výhody takové koncepce spočívají v tom, že je zde vyjádřen vztah a zajištěn operativní styk mezi poradními sbory a koordinačními komisemi při národních výborech, při čemž je jasně odlišena i funkce členů KK z řad ochotníků vzhledem k zástupcům ROH a ČSM, jejichž pravomoc není tím nikterak narušena. Nedomyšlena zůstává otázka volitelnosti a rozsahu pravomocí těchto poradních sborů. Přesto však zdá se tato zásada řešení zatím nejvýhodnější a není náhodou, že má řadu společných rysů s mnoha návrhy, přednesenými později na hronovském aktivu i uveřejněnými v tisku.

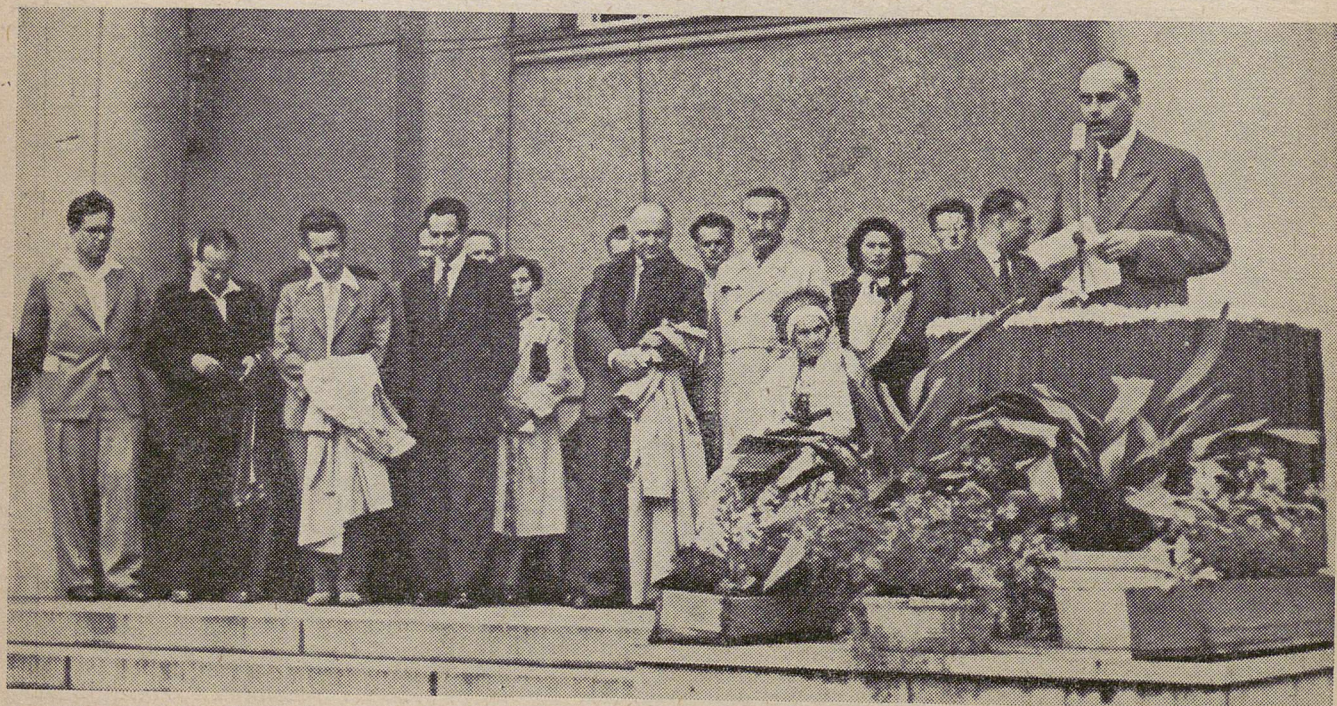
Úkolem hronovského aktivu nebylo proklamovat, dožadovat se řešení organizačních otázek ochotnického divadla, jak bývá někdy nesprávně posuzován význam tohoto aktivu. Již úvodní referát, přednesený Fr. Kubrem z po-

věření svolavatelů aktivu, obsahoval pečlivě promyšlené a přesně formulované zásady, na nichž je možno otázky organizace reálně řešit *vzhledem k celé struktuře našeho společenského zřízení*. Vlastním úkolem aktivu bylo ověřit dosavadní poznatky, vyměnit zkušenosti pro konkrétní řešení — dát hlas těm, kteří často v obtížných podmínkách, zavaleni řadou jiných starostí, s láskou a obětavostí obohacují kulturní život vesnic i závodních klubů. Jestliže někteří ochotníci, vedeni snahou co nejlépe přispět k odstranění společných obtíží, někdy své názory nedomysleli a dostali se na příklad do rozporu se základní funkcí ROH v našem společenském zřízení, nelze to ještě vykládat jako vědomou snahu ochotníků oslabit vliv odborů a těch, „co jim do toho mluví“, vymanit se z ideového řízení a vrátit se nenápadně k liberálnímu „ochotničení“ z období UMDOČ. Je třeba vysvětlovat a hájit úlohy odborů, ale současně i hledat tvůrčí řešení.

Řešení organizačních problémů ochotnického divadla musí být toho druhu, aby bylo v zásadě *uskutečnitelné i v ostatních oborech LUT*. Konečný návrh dobudování organizace po odborné linii, vycházející ze zákona o národních výborech a dalších zákonných ustanovení, má projednat — podle resoluce hronovského aktivu — celostátní zasedání divadelních ochotníků v I. čtvrtletí 1957.

To je však jen jedna stránka problému. Nesmíme upadat do ideálních představ, že budování organizační struktury po odborné linii rázem vyřeší všechny obtíže — a právě ty, které dnes naše ochotnické soubory nejvíce pálí: velké nájemné za sály, neúměrně vysoké provozovací honoráře, velké rozdíly ve finančním zabezpečení souborů osvětových besed oproti souborům závodních klubů a pod. Proto je nutno především podstatně zlepšit péči se strany mateřských organizací (ROH, ČSM, osvětové besedy atd.) — mimo jiné i tím, že ve svých volených orgánech dají slovo politicky vyspělým vedoucím a členům souborů, kteří potřeby lidové umělecké tvořivosti dobře znají a mohou účinně pomoci zajišťovat její řízení. Vždyť právě tyto organizace spolu s orgány státní moci mohou odstranit tak vážné brzdy rozvoje LUT, jako je povýšenecké dekretování, byrokratismus atd.

Velká síla je ukryta v dobrovolné kulturní činnosti lidí, vedených láskou k umění a láskou k vlasti, v níž si mohou vytvářet stále lepší životní podmínky. Lépe využívat této síly pro vybudování socialismu — to znamená i více úcty k této práci, více důvěry k lidem, kteří ji obětavě vykonávají, a ovšem i více důslednosti a kázně v souborech i v orgánech, které se podílejí na péči o rozvoj umělecké tvořivosti našeho lidu.



Ze zahájení XXVI. Jiráskova Hronova

Snímek K. Minc

Jak jsme v posledním čísle Ochotnického divadla oznámili, chystá se na první čtvrtletí roku 1957 celostátní zasedání ochotníků, které má na základě hronovských i jiných podnětů rozřešit některé palčivé otázky našeho současného ochotnického divadelnictví. Otevíráme tímto číslem „předkonferenční“ diskusi a vyzýváme znovu všechny naše čtenáře, aby se otevřeně vyslovovali ke všemu, co je v ochotnictví pálí. Jsme si ovšem vědomi, že ne všechny návrhy našich pracovníků lze v praxi realizovat, víme, že diskuse tohoto druhu často trpí nedomyšlenými nebo nekonkrétně formulovanými příspěvky (viz k tomu zásadní slova s. Bartoše v úvodníku dnešního čísla!), jsme však přesvědčení, že každá eventuální změna, kterou by mohlo

celostátní zasedání přinést, bude se týkat především naší ochotnické práce, našich ochotníků, že tedy aktivní pracovníci ochotnického hnutí jsou to především, kteří se musí ke všemu, co je v současném stavu neuspokojuje, vyslovit. Tribunu zahajujeme diskusním příspěvkem soudruha Semráda, který sice ochotnický nehraje divadlo, ale svou přednáškovou i publikační činností nejednou vysloveně kladný vztah k ochotnictví prokázal. Jeho diskusní příspěvek z hronovského aktivu má být dle usnesení téhož aktivu jedním z východních materiálů komise, jež byla zvolena k přípravě zasedání. Další materiály z Hronova budou postupně v našem časopise rovněž otiskány.

Redakce

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK Z HRONOVSKÉHO AKTIVU

Soudružky a soudruzí!

Celý náš život kypí ruchem výstavby. Dostal nevídané tempo. Mění se každým dnem. To všechno vyžaduje, aby se měnila také opatření, která tvoříme k podpoře pozitivních faktorů života. Naše ochotnictví se mění a rozvíjí ve stejném rytmu. Stupňuje kvalitu inscenací, roste početně. — Avšak zásadní opatření, které převratně zasáhlo do vývoje ochotnického hnutí, bylo naposledy učiněno Soběslavským plánem, vyhlášeným před šesti lety. Všechno, co se pak dalo a děje, jsou drobné reformy, k nimž se navíc, žel bohu, přistupovalo vždycky až v hodině dvanácté, nebo ještě později. Jinými slovy, teprve když se v ochotnickém hnutí rozvinul některý jev do takové míry, že už přímo bil do očí, začalo se uvažovat o jeho regulaci. Tak je tomu i s otázkou organizace. Máme snad v této „tradici“ pokračovat, když víme, že je možné pečlivým, zasvěceným a soustavným zkoumáním skutečnosti a jejího vývoje rozpoznat nově se rodící jevy už tehdy, když se ještě naplno nerozvinuly? Máme i nadále obcházení a přehlížení skutečného stavu způsobovat, aby v ochotnickém hnutí se rozmáhala živelnost, která s sebou vždycky přináší mnoho zmatků?

Jsem přesvědčen, že potřeby ochotnického hnutí už přerostly existující organizační formu. A že by proto bylo velikou chybou o těchto problémech nemluvit, stejně jako bylo chybné, že se tak dlouho o nich nemluvílo. Je už, myslím, na čase, abychom přistoupili k důkladné revisi, prozkoumání a hlavně doplnění zásad Soběslavského plánu. Neboť přes všechny dílčí reformičky a reformy mnohokolejnost ochotnického hnutí odstraněna nebyla. A roztržistnost dneska také je. Na tom trvám, právě tak jako tvrdím, že tu chybí koordinační orgán, který by spojoval nikoli ideové zaměření práce souborů (což dělá Národní fronta), ale který by spojoval odborné zájmy ochotnictva.

K otázce organizačního stavu našeho ochotnictví, o které se začíná veřejně diskutovat, nevznikly podklady teprve nyní. Volání po takové diskusi se ozývá už několik let. Nejde ovšem jen o diskusi, nýbrž především o to,

VLADIMÍR SEMRÁD

aby se našly a uskutečnily zásady, které by umožnily, aby ochotnické hnutí dostalo pevnou organizační strukturu, i aby se ochotníci mnohem více sami podíleli na řízení své činnosti. Není pochyb o tom, že při diskusi na toto thema budou někteří ochotníci připomínat někdejší spolkové organizace, především pak Ustřední matici divadelních ochotníků českých, že budou poukazovat na její organizační řád, na volitelnost všech funkcionářů atd. Myslím, že na takových poukazech není v zásadě nic špatného a že by bylo mylné, ba přímo hloupé z nich ihned vyvozovat, že ochotníci usilují o návrat starých časů a pořádků a že jsou tedy reakční. Ovšem, za některými hlasy se mohou takové tendence skrývat — s tím musíme počítat. Ve většině případů se však odvolávají ochotníci při podobných rozmluvách na to dobré, co v dřívějších organizacích bylo, a co se, bohužel, namnoze s jejich rozpuštěním nemoudře hodilo přes palubu. Všichni, kdož znají potřeby ochotnického hnutí a mají na mysli jeho prospěch, usilují o to, aby ochotnictvo tím, že dostane organizační strukturu, se stalo silou, v níž by se spojovalo snažení jednotlivců a souborů měst i venkova v jeden jediný proud.

Myslím, že je nyní úkolem všech, kteří mají rádi divadelní umění, najít takové organizační formy, které by odpovídaly ideovému obsahu lidové divadelní tvořivosti v čase výstavby socialismu, i stavu, v němž naše ochotnické hnutí právě je. A tohle dobře a rychle udělat je možno jen pomocí široké diskuse. Mám však z různých porad a rozmluv dojem, že někteří funkcionáři si myslí, že každá změna dosavadního stavu by nutně musela vést k odtrhování ochotnických souborů od závodních klubů a osvětových besed, nebo že by alespoň vedla k podstatnému snížení politického vlivu na práci souborů. Vyskytují se obavné názory, že by mohlo dojít k obnově měšťáckého spolkářského ochotničení se všemi neblahými průvodními jevy. Nu, v našem sportu byly v minulosti poměry při

nejmenším stejné. Ba mnohem horší. Nevím na příklad o tom, že by ochotnické spolky prodávaly a kupovaly herce tak, jak to bylo běžné v kopané či v hokeji. Nevím, že by spolek podplatil člena druhého spolku, aby hrál špatně. Atd. A přece dnes se už ve sportu rodí dokonce samostatná tělovýchovná organizace, jejíž všechny orgány budou volitelné a volené. Ve sportu a tělesné výchově se tedy, jak se zdá, ani strana, ani vláda neobávají, že by mohla vzniknout recidiva a že by měšťácké elementy mohly nabýt vrchu.

Názory, které vycházejí při otázkách ochotnické organizace z podobných představ, mohou vzniknout jen z neinformovanosti, z nedostatečného poznání potřeb ochotnických souborů, z podceňování jejich občanské vyspělosti. A případně ovšem také z nedostatku dobré vůle slyšet hlas jiných lidí a přemýšlet o něm. Nejde o vytvoření samostatné organizace — a to z důrazuji. Není třeba ji zřizovat. Bylo by to dokonce chybné, protože by se tím nutně poškodilo i všechno dobré a užitečné, co bylo v posledních letech vytvořeno. Ale jde o pořádek v dobrovolné činnosti ochotníků, o její organizovanost a demokratisaci, neboť to všechno může zvýšit kvalitu i kvantitu ochotnické práce.

Máme už dnes v podstatě vybudovanou síť domů osvěty — methodických a ideových středisek. To je výborné. Ale chybí tu organizační systém, který by umožňoval, aby práce těchto center se soustavně a důsledně přenášela do všech souborů, existujících v oblasti střediska. Mimochodem, to pak také znamená, že ani činnost ÚDLT neproniká rychle a vždycky až tam, kam je namířena — k souborům. Nicméně i za dnešního málo vyhovujícího stavu pomohly už tyto instituce hodně růstu dramaturgické a interpretační úrovně všech souborů, to jest jak odborářských, tak ostatních. Jiná otázka ovšem je, zda to, čeho bylo dosaženo, je maximálním využitím možností, či zda by nebylo možno udělat mnohem, mnohem víc. A o to právě jde. Stejně jako o ideové a methodické pomoci by bylo možné mluvit o pomoci materiální. I ta je velká. Nikdy nebyly státem vynaklá-

dány na ochotnickou činnost takové sumy. Háček však je v tom, zda se tak děje rovnoměrně a podle skutečné potřeby jednotlivých souborů. Zda na příklad všechny soubory závodních klubů dostávají alespoň minimální dotace na zařizování jevišť, úpravu divadelních sálů, na dekorace, kostymy, rekvisity atd. Alespoň jeden příklad: radnický soubor, který tu hrál „Noru“, mohl dle sdělení svého vedoucího vynaložit na výpravu k této hře asi 145 Kčs. Naproti tomu existují soubory (rovněž závodních klubů), které dostávají statistické podpory a dary. A konečně: vesnickým souborům není poskytována zdaleka taková hmotná pomoc. A přece právě tyto soubory ji potřebují především a nejvíce!

Ukazuje se tedy už jen z uvedených zjištění, že v ideové a metodické péči o naše ochotnictvo jsou vážné překážky a brzdy, že v hmotné pomoci existují zase velmi nezdravé difference. Tím vším se ovšem zpomaluje rozvoj kvality ochotnické práce vcelku. Jako marxisté však víme, že kvalita je také závislá na kvantitě. A to je další problém, o kterém chci hovořit. Jak to tedy vypadá s kvantitou? Pravda, od roku 1953 počet souborů, které nově vznikají, či které znovu začínají pracovat, utěšeně roste. Jsou lidé, kterým toto zjištění postačí. Ale je faktem, že tento značný početní vzrůst za posledních tři roky vyrovnal v nejlepším případě teprve stav, který byl na příklad v roce 1949. Kdyby se tito lidé blíže seznámili s životem a prací ochotníků, museli by také poznat, že se tu vyskytují zjevy velmi, velmi nedobré. Na příklad silná fluktuace souborů a jednotlivců. Laxní poměr mnohých ochotníků k hospodaření souboru, k jeho majetku a inventáři. Občasné úkazy poloprofessionalismu. Poznali by také, že leckdy opadává ono překrásné nadšení a obětavost, jež byly pro naše ochotnictvo vždycky tak charakteristické. A konečně, že mnozí z těch, kteří hrávali, nehrají, ač jejich vztah k lidové demokratickému státu je loyální. Nezdá se vám, že i v těchto faktech je jeden z důvodů zvolnění rozvoje kvality ochotnické práce?

V čem hledat příčiny? Vraťme se ještě jednou k Soběslavskému plánu. Vyšel ze zjištění, že má-li se naše ochotnictvo vnitřně přerodit a stát se tak významnou složkou veřejného života nejen co do počtu souborů a členstva, ale hlavně obsahem a posláním své práce, je třeba soubory pevněji připoutat k výrobě. To organizačně znamenalo, že dosavadní ochotnické spolky se přidruží ke složkám masových organizací, především pak k odborům. Základní myšlenka Soběslavského plánu byla rozhodně správná: vytvořit totiž podmínky, které by musely zapůsobit na ochotnickou činnost tak, aby její smysl se neomezil jen na hraní divadla pro divadlo, ale aby ochotnické divadlo se stalo velkou školou kultury, stejně jako školou občanské uvědomělosti. Jinou věcí však je, zda nejspíšejší byl způsob rozvedení této myšlenky a její

praxe; to jest důsledný převod všech ochotnických spolků pouze k Revolučnímu odborovému hnutí, Československému svazu mládeže a k jednotlivým zemědělským družstvům — jak to doslova v Soběslavském plánu stálo. Můžeme o tom pochybovat už z toho důvodu, že život si vynutil zrušení této omezenosti. Soubory dnes, jak známo, existují nejen při závodních klubech, skupinách ČSM, při osvětových besedách a JZD, nýbrž ještě při



Z hronovského představení *Stehlíkovy Selské lásky*: Milena (J. Tomanová), baron (L. Urbánek). Soubor VŽKG

mnoha dalších organizacích (požárníci, SČSP, výbory žen, Baráčníci, tělocvičné jednoty, rodičovská sdružení, Čs. Červený kříž atd.). Ovšem, prováděním Soběslavského plánu dostala ochotnická práce hlubší obsah, začala výrazně plnit svou obnovenou společenskou funkci. To je fakt, který nelze nevidět a který byl už také mnohokrát konstatován. Ale podívejme se na věc s druhé strany. Shledáme, že jednak rapidně poklesl počet souborů i počet lidí, ochotnický hráčů. A za druhé, že toto mohutné hnutí, které, pravda, nemělo dříve jednotnou organizaci, ale přece jen zorganizováno bylo, po realizaci Soběslavského plánu až do dneška organizovanosti prakticky postrádá.

Proč poklesl počet souborů tak výrazně? Především proto, že při převodech se dělo mnoho chyb. Ochotníkům nebylo mnohdy vysvětlováno, proč se má celá struktura změnit. Někde místní diktátoři prostě jen dekretovali. Spolek sice přešel do závodního klubu nebo osvětové besedy, ale buď ihned, nebo za krátký čas se rozpadl. Jinde se opět spolek přejmenoval na soubor, vyměnila se hlavička, ale v jeho práci se nic víc nestalo, protože závodní kluby byly tehdy většinou ve stavu zrodu a odborářští funkcionáři neprojevovali nejmenší zájem o potřeby souboru. Kolikrát členové závodní rady ani nevěděli, že při

jejich klubu je divadelní kroužek, natož aby byli informováni, co se tam děje. Často také cítili převod jen jako břemeno, rozmnožující jejich schůze o další bod jednání, přinášející jim nové starosti a výdaje. Je tomu tak leckde i dnes. A vznikaly tehdy i kourkovské situace, kdy se spolek stal divadelním odborem neexistujícího závodního klubu. Přechod spolků k masovým organizacím nebyl dost důkladně promyšlen a zastihl tyto organizace málo připravené. Byrokratická mentalita a pohodlnost, vedoucí k zjednodušení úkolu, se často soustřeďovaly spíše na výkaz počtu převedených spolků než na to, aby tyto spolky mohly dál pracovat, aby získaly pevné umělecké a ideové vedení — a při nejmenším aby se jim dostalo přátelského přijetí. Kde se převod uskutečnil rozumně, s náležitým taktem, vysvětlováním a přesvědčováním, a kde současně byly v závodním klubu či osvětové besedě podmínky pro další činnost, tam se ovšem brzy ukázaly příznivé výsledky. Bohužel, takových případů bylo rozhodně méně než těch opačných. A následky? Lidé byli otráveni, opouštěli soubory, zanechávali divadelní práce vůbec, soubory se rozpadaly.

K tomu třeba ještě přičíst, že do ochotnické práce začalo mluvit mnoho lidí, kteří často neměli (a nemají) ani potuchy o tom, co vůbec divadlo je. A co víc — tito lidé (vesměs úředníci nejružnějšího druhu) měli, či osvojili si právo o této práci rozhodovat. To na druhé straně znamená, že ochotníci prakticky ztratili téměř všechny možnosti, aby sami své problémy diskutovali a řešili, aby svou dobrovolnou (a to je třeba třikrát podtrhnout!) činnost sami řídili. Byli řízeni, bylo o nich diskutováno, problémy ochotnictva byly řešeny úředně. — Dále třeba přičíst vlivy novorappistických, schematických a vulgarisátorských tendencí, jak se tehdy v kulturní politice a estetice projevovaly a které ještě dnes dožívají.

Může se někdo divit, že za těchto situací přestali mnozí ochotníci vůbec hrát a jiní že ve svém nadšení ochladli? Jak by ne, když cítili, že se jim nedůvěruje, že je podceňována jejich občanská uvědomělost, jejich láska k rodné zemi a k divadlu! Může se někdo divit, že za této situace poklesla pracovní morálka a dobrovolná, uvědomělá kázeň? Jak by ne, když lidem, pracujícím z ochoty, se nařizovalo, co a jak mají dělat. (A naši lidé jsou obzvláště citliví na regirování a befelování.) Může se někdo divit, že poklesla hospodárnost a šetrnost souborů i jednotlivců, když zjistili, že namnoze nemohou s finančními výtěžky své činnosti sami disponovat a vybavovat si jeviště, pořizovat garderobu atd., když příjem z představení plyne do společné pokladny? Může se někdo divit, že mnozí ochotníci mají nedůvěru k osvětovým pracovníkům a institucím, když tak často mohli zjišťovat, že osvětáři jim zakazovali hrát „Naše furianty“, „Maryšu“, „Vojnarku“, „Paličovu dceru“, „Její pastorkyňu“, a jiná překrásná díla naší i cizí klasiky? Může

se někdo divit, že mnozí ochotníci mají rezervovaný postoj k soutěžím, když tak často viděli, že soutěžní řád nebyl vyhovující, že rozhodčí nejsou často ani odborní, ani objektivní? Může se někdo divit, že takové poměry dost lidí znechutily? — Nemůže.

Má-li se naše ochotnické hnutí vyvíjet tak, jak si všichni přejeme, je třeba uvědomit si všechny tyto skutečnosti a odstranit je, protože jsou brzdou. Při úvaze o nových opatřeních musíme vyjít ze stavu, který je. Proto, aby se kvantitativně i kvalitativně zlepšila situace našeho ochotnictva, aby byly důslednější respektovány zásady dobrovolnosti tohoto hnutí, i aby se síly ochotnictva sjednotily a zorganizovaly, chci vám podat tento svůj návrh:

Ochotnické soubory zůstanou nadále přičleněny k těm organizacím a institucím, u nichž doposud existují. Je však bezpodmínečně třeba, aby tyto organizace a instituce se o ochotnické hnutí více staraly a aby tak dokázaly činy (a nikoli jen proslovy), že si uvědomují veliký kulturní a politický význam, který pro život našeho národa ochotnictví mělo, má i bude mít.

Pro vytvoření a zajištění jednoty českého ochotnictva a pořádku v jeho činnosti pak navrhuji, aby v každém okrese či městě byla vytvořena sekce divadelních ochotníků. Členy sekce se stanou aktivní ochotníci pracovníci, kteří budou na městských či okresních aktivech normálně zvoleni. — V sekci musí být zastoupena zvoleným ochotnickým pracovníkem každá organizace a instituce, při níž v okrese nebo městě pracuje ochotnický soubor či soubory. Sekce se přičlení buď k Domu osvěty nebo ke koordináčnímu orgánu. Tím bude umožněno, aby veškerá ochotnická činnost, ať už je provozována pod záštitou kohokoli, byla v okrese nebo městě koordinována jednak uvnitř, za druhé pak s celou lidovou uměleckou tvořivostí a jejími ostatními oblastmi.

Sekce budou trvalým zařízením. Jejich dalšími členy nechtějí jsou příslušní osvětoví pracovníci. Členové sekce zvolí ze svého středu předsedu, který se automaticky stane jednak členem okresního koordináčního orgánu, jednak členem krajské sekce. Dále zvolí do předsednictva jednatele, hospodáře, vzdělavatele, organizačního pracovníka, který také povede evidenci souborů a jednotlivců. Jednatel se současně stará o archiv. Okresní (nebo městské) sekce se budou pravidelně scházet jednou do měsíce a budou projednávat všechny otázky, týkající se činnosti ochotnictva v okrese (městě), především pak věci dramaturgie, koordinace dramaturgických a hracích plánů jak mezi soubory, tak s činností profesionálních divadelních těles. Sekce budou mít po dohodě s masovými organizacemi přesně vymezenou pravomoc vlivu na činnost jednotlivých souborů, pokud se tam projeví chyby a nedostatky uměleckého, kulturně politického i organizačního rázu. Sekce povedou přesnou evidenci souborů, jejich činnosti i je-

jich členstva. K tomu účelu zřídí kartotéku a ostatní potřebné záznamy. S tím souvisí také otázka legitimací a odznaků. Soubory budou mít povinnost sekci hlásit svou činnost, podávat jmenný seznam pracovníků s udáním funkcí v souboru, předkládat dramaturgické a hrací plány, hlásit změny, zájezdy, potřeby, hospodářskou situaci, inventář. Sekce organisují a zajišťují každoroční okresní soutěž ochotnických souborů, která je jednotná. Mají možnost a povinnost pořádat odborná školení. Sekce povedou ochotníky k hospodárnosti. Jejich hlas nechtějí je slyšen při udělení dotací, subvencí atd. Sekce mají povinnost jednou za rok svolat aktiv všech ochotnických pracovníků z okresu a podat zprávu o své činnosti. Na těchto aktivech se budou také pravidelně provádět volby členů sekce. Sekce budou úzce spolupracovat s okresním osvětovým inspektorem, s domem osvěty, jakož se všemi orgány lidové správy a Národní fronty v otázkách kulturně politických. Práce v sekcích je čestná, dobrovolná a nehonoruje se (kromě faktických výdajů: cestovné, diety atd.). Hospodářsky zajistí práci sekce dům osvěty.

V každém kraji pak vznikne krajská sekce při krajském koordináčním orgánu, složená z předsedů okresních sekcí. Členové krajské sekce zvolí ze svého středu předsedu, který se automaticky stane členem krajského koordináčního orgánu a členem ústřední sekce. Stejně tak zvolí i ostatní funkcionáře. Krajská sekce se schází pravidelně — nejméně jednou za dva měsíce. Vyskytne-li se potřeba, tedy i častěji. Na svých schůzích projednává zprávy okresních sekcí, jakož i pokyny a směrnice ústřední sekce. Svolává krajské aktivity (jednou za rok), jichž se účastní všechny soubory v kraji dvěma volenými delegáty. Stará se o koordinaci ochotnické a vůbec divadelní práce v kraji. Pečuje o růst umělecké úrovně. Pořádá kaž-

doročně krajskou soutěž. Je povinna vést evidenci souborů v kraji, jejich vedoucích, režisérů a dramaturgů jmenovitě, členstva už jenom početně. K tomu dostává čtvrtletné podklady z okresních sekcí. Pořádá krajská odborná školení pro vedoucí pracovníky souborů.

Ústřední sekce je složena z předsedů krajských sekcí. Volí ze svého středu předsedu, který je automaticky členem Ústředního koordináčního orgánu. Ústřední sekce vede evidenci souborů v zemi podle hlášení, která podávají krajské sekce jednou za půl roku. Ústřední sekce pořádá každoročně aktiv ochotnických pracovníků, pokud možno vždy na závěr Jiráskova Hronova. Na tomto aktivu skládá účty a vytyčuje směrnice pro další práci. Aktivu se účastní dva volení delegáti z každého okresu a jeden delegát, rovněž volený, z každého kraje. Zásadně platí, že předsedové všech sekcí jsou povinni účastnit se schůzí koordináčních orgánů a vyšších sekcí, jejichž jsou členy, a oboustranně přenášet požadavky a úkoly. Ústřední sekce se ovšem neobejde, má-li dobře plnit své povinnosti, bez stálého aparátu, který by měl být přičleněn buď k Ústřednímu domu lidové tvořivosti, nebo přímo k ministerstvu. Domnívám se, že by mohlo postačit nanejvýš pět pracovníků.

Na závěr chci zdůraznit, že některé otázky jsou jen nadhozeny, ne-li vůbec opomenuty. To je samozřejmé, protože jeden člověk nemůže do důsledků a ve všem správně vyřešit tak veliký a složitý problém. Chci dát jen určitý podklad k diskusi, která by se měla mezi našimi ochotníky rozvinout. Ale jedno je jisté: Jestliže se mají zaktivisovat všichni, kdož mají talent i chuť ochotnický pracovat, je třeba naše ochotnictví zbavit jeho roztržičnosti, mnohokolejnosti a udělat v jeho práci pořádek. Pak bude ještě mnohem víc sloužit nám všem a rozmachu národní kultury.



Jiráskův Emigrant v provedení ZK MAJ Hronov: Kořínek (A. Šimek) a Pešek (M. Houštěk). Hronovské snímky K. Mince

Z KRITICKÝCH DOPISŮ REDAKCI

JAROSLAV MAKROT z Březové u Sokolova, nositel vyznamenání Za zásluhu o výstavbu, režisér a herec Oblastního klubu ROH Hnědouhelných dolů a briketáren v Sokolově, pracovník v okresním i krajském poradním sboru, nám píše: „Bylo by velmi potřeba konečně skoncovat s dvojkojenným vedením — po linii odborů a po linii domů osvěty a spojit vše pod jedno vedení. Přestaly by tím situace, kdy soubor závodního klubu si může vzhledem k lepší finanční situaci dovolit s významnou inscenací i zájezdy prodeje, kdežto soubor osvětové besedy musí stále kalkulovat, aby ve zvolené hře nepotřeboval kostymy nebo nákladnější scénu. Pak je těžko mluvit o nějakém dramaturgickém plánu a plánu práce vůbec. Pracuje se živelně, jen s jedinou základní myšlenkou: aby to moc nestálo, protože by to neměl kdo finančně krýt.“ — Dále uvádí náš dopisovatel příklad z nového hornického sídliště v sokolovském okrese, kde pro nedostatek jakékoliv finanční výpomoci byla vážně ohrožena činnost významného souboru osvětové besedy a pokračuje: „Příklad tohoto sídliště je typický pro převážnou většinu našich nových sídliště — není vybudováno kino, divadlo, pohostinství, koupaliště, komunikace, osvětlení — a je zde na 2000 obyvatel, stále se stává dál a lidé se brodí ve skutečném i mravním bahně...“ V dalším navrhuje s. Makrot na příslušných okresech zřízení alespoň tříčlenných komisí, které by pomáhaly řešit tyto problémy nových sídliště, byly vybaveny určitou pravomocí a zodpovídaly se přímo komisím, utvořeným ze zástupců ministerstev zdravotnictví, kultury a stavebnictví. — Dále upozorňuje na velké disproporce mezi podporou, jež je věnována na sport, kde jsou hráčům refundovány ušlé mzdy, a na kulturu, kde na příklad delší zájezd nebo hronovská a jiná representace ochotnického souboru znamená pro účastníky brát si řádnou dovolenou nebo smířit se s ušlou mzdou. V této souvislosti s. Makrot konstatuje, že rozpočty domů osvěty a kulturních zařízení jsou v Karlovarském kraji tak nízké, že se zde o metodické pomoci v oblasti LUT nedá mluvit. Nestáčí ani na cestovné za soubory. Konečně v závěru si stěžuje na špatnou práci soutěžních porot.

ALEXANDR VELÍČKIN, vedoucí ochotnického souboru Vrčeň u Nepomuka, zabývá se ve svém dopisu redakci situací našich vesnických souborů. Konstatuje jejich nízkou úroveň ve srovnání se soubory závodních klubů a pátá po příčinách tohoto stavu: „Známe dobře soubory v sousedních vesnicích a všechny jsou odkázány ve všem samy na sebe. Nebýt v obci několika těch starších nadšenců, ochotníků na venkově by už dávno umřelo. K překonání všech překážek, spojených s divadelní činností na venkově, je nutno mít velkou dávku houževnatosti, trpělivosti a hlavně nadšení pro věc. Pomoc tyto soubory

nemají od nikoho. Činnost a podpora okresního domu osvěty a osvětových funkcionářů okresu pozůstává z toho, že po představení pronesou svou kritiku, pohovoří s námi a vyslechnou naše stesky. Je pravda, že tyto pohovory povznesly úroveň výběru divadelních her na venkově, ale je také pravda, že tím veškerá podpora končí. To, že se ochotníci nemají kde sejit a musí cvičit v netopeném sále v hospodě, že celé jeviště a někdy i hlediště musí stavět pro každé představení zvlášť, že kulisy v mokrému skladišti hnijí, že elektriku musí zavádět zase zvlášť pro každé představení, že státní kino někdy dělá potíže se sálem atd., atd., o tom všem povolani osvětoví činitelé vědí, ale pomoci nemohou — nejsou prostředky. A právě tyto potíže způsobují, že se na vesnici hraje divadlo velmi omezeně. Říká se, že stát věnuje velké částky na kulturu a osvětu, ale venkov tuto podporu nevidí. Venkov vidí zatím jen to, že byly vytvořeny okresní a krajské domy osvěty s příslušným aparátem. Naprosto nepřeháním, řeknu-li, že osvěta a kultura na vesnici je ponechána sama sobě. Tato činnost na vesnici je velmi roztržena. Je zde státní kino, které má jakési výsadní právo na všechny trochu schopné budovy či místnosti v obci a které se se svým programem a provozem na ostatní složky vůbec neohlíží. Je zde osvětová beseda s činností, závislou na různých svých složkách. A soubor divadelních ochotníků stojí pravidelně úplně stranou. K tomu dále přistupují různé kočovné soubory kouzelnické a estrádní, které účinkují náhodně a často s pochybeným programem. Všechny tyto složky na sebe pohlíží skrz prsty a jejich činnost není nikým koordinována.“

JAROSLAV SEIDL z Želetic u Znojma píše v úvodu svého diskusního článku o našem ochotnickém časopisu jakožto vzájemném pojetí všech ochotnických souborů a pokračuje: „Za stránkami ochotnického časopisu vidíme jeho čtenáře, armádu českých divadelních ochotníků. Je to však armáda rozptýlená, bez opravdového kontaktu. Třebaže její úkol a cíl je stejný, přece jde různými cestami a mnohdy i vedlejšími pěšinkami. Tu se nám vkrádá na mysl otázka, zda by nebylo dobré tyto nadšené bojovníky sjednotit, umožnit jim, aby se navzájem více poznali, aby se spolupráce mezi nimi lépe a účelněji rozvíjela.“ Cestu k tomu spatřuje ve vytvoření pevné organizační základny, která by všechny soubory řádně registrovala a dala tím první předpoklad k tomu, aby vůbec domy osvěty a krajské poradny mohly řádně vyvíjet svou poradenskou službu, ve vytvoření takové organizace, v níž by sami zástupci souborů všestranně dbali o další rozvoj hnutí, zvláště na vesnici. — O tom, jaký by tato organizace měla mít vztah k masovým organizacím, příspěvek mlčí.

„Pro lepší organizovanost ochotnického divadelnictví“ nazval svůj dis-

kusní příspěvek s. C. BLÁHA (Drahotuše). Otiskujeme jeho kritickou část: „Jestliže se poslední dobou ozývají hlasy z řad ochotníků, že nejsou spokojeni se současným organizačním stavem ochotnického divadelnictví, mají k tomu jistě celou řadu vážných důvodů. Jedním z nich je, že o práci ochotnických souborů není z nadřízených míst vždy a všude takový zájem, jakého by si zasluhovala. Zájem se projevuje pravidelně jen při vyhlášení různých soutěží, brigád a jiných povinností — a to ve formě oběžníků, dotazníků a jiných podobných fermanů. Domy osvěty a poradny provádějí svou činnost mnohde také jen formálně, bez užšího a vřelejšího styku s ochotníky. Divadelníci velmi dobře vyčítají, že zájem nadřízených orgánů se projevuje jen tehdy, když soubor potřebují.“ — V dalším kritizuje s. Bláha zjev, kdy byly pozdě dodávány souborům soutěžní podmínky a pokračuje: „Považují za nezdravý zjev i dvojkojennost, která se již delší dobu projevuje v záplavě různých soutěží, z nichž každá je organizována jinak (soutěže jednotlivých svazů ROH, celostátní soutěž, soutěž pro soubory ČSM). Mnohý soubor je v takové permanentci, že se soutěží ani nevychází.“ — Dalším předmětem kritiky našeho dopisovatele je zřizování dramatických odborů při tělocvičných a požárníckých organizacích. Uvádí doklady, kdy takové soubory organizují podniky pochybné úrovně a mezi ochotníky dělají jen zlou krev. Svůj diskusní příspěvek s. Bláha končí takto: „Připočteme-li k tomu různé potíže souborů, jako je směnnost, finanční nesnáze, nevyhovující sály a zkušební místnosti, někde i nezáměr nadřízených orgánů, není divu, že ochotníci volají po zlepšení organizačního uspořádání v ochotnickém divadelnictví. Požadují proto zřízení takového orgánu, který by na okresech i v krajích měl pevně vymezenou pravomoc volených řídicích složek s pevným organizačním řádem. Orgán, který by účelně a plánovitě řídil práci divadelních souborů, byl jejich opravdovým pomocníkem a rádcem.“ Ke své kritice připojil s. Bláha obsáhlý návrh na zřízení t. zv. okresních a krajských výborů ochotnického divadelnictví. Jeho návrh spolu s celou řadou dalších konkrétních návrhů ochotnických pracovníků předává redakce časopisu ministerstvu.

Současně bude naše redakce soustavně pokračovat v otiskování diskusních hlasů, zvláště kritických. Zatím jsou to příspěvky soudruhů Josefa Zenkla z Tábora, Josefa Valentý ze Smržovky, Felixe Buřila z Prahy, Marie Boučkové z Jaroměře, Luboše Šterce z Prahy, Josefa Pasovského ze Šumperka, Zdeňka Bidlo z Holic, Boh. Dostála ze Štítů, M. Albrechta z Nového Jičína, Vl. Krejčí z Hradce Králové, E. Bergra z Nového Hrozenkova, Ot. Barty z Mladé Boleslavi, Krajského poradního sboru pro divadlo — Ostrava a dalších.

ŽIVÉ SLOVO

POZNÁMKY K ÚSTŘEDNÍMU KOLU SOUTĚŽE V UMĚLECKÉM PŘEDNESU NA XXVI. JIRÁSKOVĚ HRONOVU

Sotva hronovský zpravodaj „U nás“ oznámil 25. srpna výsledky soutěže v uměleckém přednesu, začalo se diskutovat. A to velmi živě, protože i zájem o tuto složku byl živý. Vyskytly se samozřejmě také hlasy, kritisující rozhodnutí poroty, poukazující na chyby vítězů a vyzdvihující klady přednesu těch, kteří se neumístili. Je to ovšem pochopitelné, protože úroveň ústředního kola soutěže byla vysoká a výkony opravdu vyrovnané. Porota louskala velmi a velmi tvrdý oříšek, když rozhodovala o udělení cen. A přece jsme se po výměně názorů shodli nakonec v podstatě jednomyslně, bez bojového hlasování a bez jakýchkoliv vzájemných ústupků.

Jako člen poroty ústředního kola soutěže v uměleckém přednesu pokládám tedy za nutné provést v několika poznámkách alespoň částečné resumé některých problémů, jež se v Hronově objevily a jež byly v popředí zájmu diváků i soutěžících. Domnívám se totiž, že v diskusích šlo hlavně o tyto problémy, a nikoli o osobní sympatie či antipatie k soutěžícím. A myslím, že bude správné, když se ve svých poznámkách odvolám na konkrétní příklady, jak jsme je viděli a slyšeli v soutěži.

První problém, o němž se chci zmínit, je vztah přednašeče k posluchači. Považuji ho totiž za problém ústřední, v němž spočívá nejen klíč k řešení celé řady dílčích, ale zároveň i sama podstata tohoto uměleckého žánru.

Přednašeč při vstupu na podium setkává se tváří v tvář se svým partnerem. Ale na rozdíl od herce není jím kolega ze souboru, s nímž má celý svůj umělecký výkon důkladně nastudovaný. S tímto partnerem nemá „předem domluvené reakce“, s ním se neshodl na neúčinnějších prostředcích a způsobech gradace a pointování textu. Přednašeč předstupuje před diváky a nikoliv sám a osamoceně, ale spolu s nimi v nejtěsnějším kontaktu, v důvěrně navázaném vztahu vytváří prostředí pro účinné působení autorových emocionálních obrazů a v této půdě nechává pak vzklíčit semena společenské pravdy autorových myšlenek, za něž cítí potřebu bojovat, jež chce svým uměleckým výkonem prosazovat. Ale nebude slovo přednašeče živé a bojující, nebude-li posluchač spoluúčasten jeho zrodu. Herec totiž mluví k divákům přes partnera, jenž ovlivňuje veškeré jeho jednání a tedy i slovní, kdežto přednašeč ke svým posluchačům přímo. Divák se tak stává přímým partnerem přednašeče a bezprostředně působí na modulační plastiku uměleckého díla. Přednes tedy nesnáší sebemenší rutinérské návyky, jež by jako do skórápky zavíraly před posluchačem tlukoucí srdce umělce. A to je základní charakteristický rys uměleckého přednesu. Proto jsme na příklad tak vysoko cenili výkon Štefana Olhy, ačkoliv měl řadu nedostatků. Získal si však posluchače už svým nástupem, celkovým vystupováním, ale hlavně dravým úsilím nadchnout nás pro hodnoty, které v textu autora objevil a jež nadchly jeho.

Abychom si ověřili tuto pravdu, porovnejme si zmíněný výkon s jinými. Viliam Daubner má rozsáhlý hlasový fond a v podstatě dobře ho ovládá. Rozumově i citově usiluje přiblížit se básníkovi. Ale něco tu chybí. Je to modulační plastika, podminěná jediné právě těmi neopakovatelnými vzruchy, jež s sebou přináší intimní dotek obou partnerů: přednašeče a diváka. Jeho výkon je vyrovnaný, čistý, nese zřetelné stopy značných zkušeností, žel nesprávně využitých. Zkušenost nesmí stírat pel dychtivosti sdělovat a rozdělovat se.

Nepatrné procento účastníků soutěžilo v kategorii monologů. A výkony těch, kteří se odvážili na tuto kluzkou půdu, byly většinou poznamenány určitými rozpaky nad problémem rozdílu mezi interpretací monologu jako součásti divadelního představení a monologu jako samostatného uměleckého útvaru na podiu. Čím se od sebe liší?

Vyjděme z předchozího poznatku. Herec mluví k divákovi přes partnera, přednašeč přímo k němu. To je jedna

věc. A druhá: herec na jevišti prožívá určitý časový úsek života své postavy zachycený textem monologu, při čemž společenský smysl autorových myšlenek divák vnímá na základě celého kontextu, na základě vztahů všech postav a při souvislém sledování celého děje, kdežto přednašeč má tlumočit posluchači společenský smysl celého autorova díla s použitím textu příslušného monologu. Rozdíl v interpretaci je asi takový, jako je mezi zanícenou promluvou člověka v proudu nějaké diskuse a tím, jak sám opakuje svá vlastní slova po určitém časovém odstupu, pod vlivem výsledku zmíněné diskuse.

Vzpomeneme-li si tu na vysoce kultivovaný a emocionálně hluboký projev Věry Hrabánkové (dopis Tatány z Puškinova E. Oněgina), jistě si uvědomíme, jak byla na podiu sama, bez nejmenšího poutečka s námi a jak těžko a mnohdy bezvysledně jsme usilovali o orientaci v křehkém labyrintu Tatániných citů a hnutí myslí, když nám přednašečka prožila, i když plně, jen nepatrný zlomek života hrdinky.

Naproti tomu Vojtěch Neústupný v úryvku z Průchových Hrdinů okamžiku v úvodním slovu stručně (škoda jen, že až příliš stručně) naznačil společenskou problematiku životní tragédie herce Frankovského a pak v přímém propojení dokumentoval slova úvodu představováním (nikoliv prožíváním!) postavy Frankovského a úseku jeho zápasu s krutým údělem. A účinek na posluchače byl nesporně větší, než kdyby se vši pravdivostí monolog prožil.

Jedna z častých otázek se týká gesta a rekvizity při uměleckém přednesu. Otázka často zbytečně komplikovaná. A odpověď je jednoznačná, vyjdeme-li opět od vztahu k divákovi. Gesto a rekvizita je na místě všude tam, kde to přispívá k upevnění vztahu mezi podiem a hledištěm a umožňuje plnější a zřetelnější vyznění myšlenky básníka. Je třeba jen domýšlet jejich použití do důsledku.

Opět příklad. Mnohý z nás jistě zná pásmo Ščipačevových veršů zasloužilého umělce F. Vnoučka a ví, jak dovede pro zintimnění atmosféry využít rekvizity — knížky, v níž čas od času listuje, jako by v díle autora vyhledával to nejennější, co musí divákovi předat. Jestliže však Jana Klášarová přednášela Andersenovu pohádku, to je útvar ryze vypravěčský, nemohla dosáhnout dobrého výsledku, když proud svého rozkošného vyprávění přerušovala občasnými pohledy do knihy.

A gesto právě tak. Jiří Ostermann, voják, působil svým klidným a ukázněným postojem a vystupováním, a když se rozmáchl do širokého (pozor! někdy ještě trochu přehnaně siláckého) gesta, účinně podtrhoval sílu autorovy myšlenky. Naproti tomu Alois Matoušek při autorském přednesu svých vtipných epigramů tříštil neustále pozornost diváků drobnými gesty přenesenými ze svého soukromí, a když užil gesta, tedy vždy popisného, ilustrativního, nutícího diváka k myšlence: proč mi všechno ukazuje, když mám dost fantazie a životní zkušenosti, abych si při poslechu slova udělal svou vlastní jasnou představu?

Čistota dikce je věc často ještě hodně a hodně opomíjená, zvláště českými účastníky soutěží. Diskutovalo se, zda je správné zařazení Jarmily Čechmánek (Lip-tovský Mikuláš) na prvním místě a Petra Železného (Praha) na druhém v přednesu prózy. Věřte, že bylo zařazení správné a jednoznačné, jakkoliv byly výkony vyrovnané. Postavy Sienkiewiczovy povídky přece nemohou mluvit v modulacích pražské hovorové řeči. Spisovný jazyk také nesnáší hovorové redukce hláskových skupin a změnu kvantity i kvality samohlásek (na příklad dyby, do je tám? a pod.).

Doufám, že není třeba více psát. Slovo je nástrojem a zbraní uměleckého přednašeče, slovem otvírá lidská srdce, slovem vkládá do nich poklady klasického i současného písemnictví a toto slovo musí tedy být ryzí a čisté jako skalpel chirurga, jenž bojuje o lidský život.

VLADIMÍR HALADA

MALE SKUPINY — VELKÁ VĚC

Z TŘEBÍČSKÉHO ÚSTŘEDNÍHO KOLA SOUTĚŽE MALÝCH SMÍŠENÝCH UMĚLECKÝCH SKUPIN



Soubor Domu osvěty z Rumburka: Skeč Diogenes

Zlátnoucími pásy lesů Českomoravské vysočiny blíží se k staroslavnému městu Třebíči vlak. Tam je dnes na nádraží zvlášť slavnostně a rušno. Děti v bílých halenkách s červenými šátky a náručím květin netrpělivě vyhlíží, kdy už konečně ten vlak bude tady. Dočkaly se. Do skřípení brzd pražského rychlíku zazní první tóny dechovky trebičských železničářů. Květiny z malých ruček se stěhují do náručí těch, kteří vystupují z vozu. Mladí i starší v parádních železničářských uniformách, v národních krojích i v civilních oblecích dojatí tisknou podávané ručky a hledí tváře i vlasy malých dárců. Brzy potom, kdy vlak mizí na trati k Brnu, celý ten pestrý, rozveselený houfec řadí se za dechovkou a vykračuje směrem k náměstí.

Tak po čtyři dny srdečně a radostně vítali trebičtí občané se svými dětmi hosty z celé republiky. 10 nejlepších malých kolektivů z několika krajů přijelo do Třebíče na ústřední kolo smíšených uměleckých skupin lidové tvořivosti předvést výsledky své práce.

„Věříme, že si náš starý dělnický Třebíč zamilujete a stanete se trvalými přáteli našeho města.“ S úsměvem na tváři a s upřímností v očích vítal milé hosty předseda MNV Jaroslav Joura. A potom započala práce. Často nelehká. Třebíčtí hostitelé se starali pečlivě o pěkné ubytování, zorganizování patronátů každé skupině, zajištění zájezdů na okolní vesnice a dobrou informovanost místních občanů o účastnících soutěže, o jejich programu a veselých i vážných příhodách. Soutěžící měli starosti,

aby jejich večerní vystoupení před trebičským obcenstvem a komisí bylo co nejlepší, aby se jim vydařil program na vesnici, a aby z nádherných památek města viděli co nejvíce. Členové hodnotící komise si v nočních besedách po představení lámou hlavu, jak ráno říci soutěžícím, co bylo pěkné a co ne.

Byly to dny rušné a měly i těžké a hořké chvílky. Ale tak jako letně podzimní slunce hodně zlatící trebičské věže, hrály tyto dny vědomím užitečné, radostné práce.

CO „PŘIVEZLO“ TŘEBÍČSKÉ KOLO DOBRÉHO?

Byla toho pěkná řádka. Především nám však ukázalo, že malé umělecké skupiny, nejmladší to výhonek lidové umělecké tvořivosti zapouští zdravé kořeny v našem životě, počíná se rozvíjet a růst. Velká většina soutěžících skupin (a to potvrdila i zkušenost z Domažlic a Horšova Týna) má cit pro potřeby života našich lidí. Umí, i když ne vždy bez nedostatků, v jádru však správně reagovat na jeho světla i stíny. Je všímavá k problémům, bolestem i radostem svých nejbližších v rodině i v práci. Má upřímnou snahu pomoci.

To ukazuje především samotný výběr věci, repertoár, vytváření programu. Projevilo se to jasně již na prvním soutěžním večeru. Soubor Vysoké školy železniční z Prahy měl v programu řadu konferenciérských rozmluv i scénku z vlastního prostředí, kde zvláště vtipně „hodnotil“ shovívavý postoj k lajdáckému studiu. A což není vážným problémem nejen mosteckým, ale i jinde, plnění akumulace podniků Restaurace a jídelny za pomoci co největšího odbytu lihovin, jež tak trefně ve své scéně kritisoval druhý účastník večera, satirický kolektiv Oblastního klubu horníků z Mostu. Nebo není snad vážnou otázkou takový rodinný vztah, kde muž zaslepený svým titulem a společenskými styky přehlíží, podceňuje a uráží svou ženu? Právem dostala J. Kupová z mosteckého souboru uznání za pravdivé vyjádření tohoto problému v tragikomickém monologu „Paní ředitelová“.

Účastník druhého večera, kolektiv Okresní lidové knihovny z Náchoda, pásmem scének polské satiričky St. Grodzienkové a výborným vlastním spojovacím textem ukázal, jak konkrétně a dobře dokáže objasňovat občanům svého okresu blízké rodinné problémy polských lidí, jež žijí v těsném sousedství. Scénické provedení Máchova „Máje“, Puškinova „Evžena Oněgina“ a večery Čechova, Mickiewicze, Schillera, Heina, Wolкера, Haška, Čapka, Hory, Rollanda a dalších, nastudování pověstí, poudaček, písní a říkadel z Náchodska, to je jen stručný a neúplný výčet z programů souboru. Několikaletá práce slouží vědomě jednomu cíli: Živým slovem osvětlovat krásu světových literárních děl, ukázat jejich hluboké myšlenky



RK OÚNZ z Frýdku: Slovácké písně — dívčí duo • ZK Elite Varnsdorf: Častuška na místní poměry

občanům zvláště na náchodských vesnicích. Zapáleně a přitom se vši skromností pomáhají členové obětavého náchodského kolektivu řešit otázky lidské společnosti. Přátelství mezi národy a odstraňování rozdílů mezi městem a vesnicí. Jejich vřelý poměr k vlastnímu národu se projevuje i v jevištní řeči. Z úst jejich členů zní k nám mateřština v plné své bohatosti a kráse. (Škoda, že většina ostatních soutěžících kolektivů se jevištní mluvou tak málo Náchodským podobala.)

HUMOR A SMÍCH — KOŘENÍ ŽIVOTA

mohla by si dát do záhlaví svých programů řada souborů. Zvláště v tomto směru vynikala skupina, či vlastně skupinka ze Závodního klubu VŽKG, jež měla připravený pořad „Čtyři poháry dobré nálady“. Předvedla však poháry jen tři. Čtvrtý pohár, čili čtvrtý člen kolektivu zůstal v Ostravě, aby pomohl dokončit včas naléhavou zahraniční zakázku ve svém závodě. Správně se rozhodl. Vždyť i tak tři zbývající členové, vtipný a pohotový konferenciér, výborný harmonikář a šikovný kouzelník dovedli zajímavě a vkusně vyplnit svůj soutěžní čas. Zvláště výstupy kouzelníka byly výborně promyšleny a originálně komponovány (manipulace s kloboukem).

Pracovníci OÚNZ z Frýdku pokusili se z humoru a smíchu udělat svého trvalého pomocníka. Účinkují s programem, který si bere na mušku /zdravé i nemocné, lékaře i pacienty, převážně v nemocnicích a léčebných ústavech. Jejich obětavá práce je vcelku velmi pěkná a obecenstvo má mnoho příležitostí upřímně se zasmát. (Zvláště zdářila byla scénka referenta a uklízečky po telefonu.) Soubor však nesmí přitom zapomínat, že není humorné, co je nevkusné směšné (taková byla na příklad maska i některé vtipy jejich kouzelníka).

Nejvíce však bouřil smích při vystoupení šestičlenné skupiny Domu osvěty z Rumburka. Humor, se kterým Rumburští na třebíčské obecenstvo zapůsobili, byl v jádru ostrou, ale vtipně a vkusně scénicky zpracovanou kritikou místních nedostatků. Co Rumburští brali na ostny své satiry? Chronické neúspěchy místních sportovců, ospalost vesnických novin, zazpívali písničku o chraplavém městském rozhlasu, sehráli skvělou scénku o některých neosvětlených třebíčských ulicích a další a další. Uměli s neurážející upřímností vtipně ukazovat, co nekrášlí Třebíč a jeho občany, a dokázali scénkou „Můj muž krásnit město nebude“ šlehnout i do rumburských řad. Stará lidová moudrost „Dvakrát měř a jednou řež“ je vedla k tomu, že si každý nedostatek důkladně ověřili a proto jejich kritika byla vždy pravdivá. Mají srdečný, prostý přístup k obecenstvu a proto kritiku, která padala i na jejich hlavy, přijímali diváci se souhlasem.

NENÍ KRITIKA JAKO KRITIKA

To ukázalo vystoupení souboru, jež soutěž uzavíralo. I kolektiv Domu osvěty z Mladé Boleslavi věnoval značnou část svého programu kritickým připomínkám na adresu třebíčských. Volil však k tomu zcela jinou metodu. Zatím co rumburský kolektiv důkladně zkoumal každý konkrétní nedostatek a dle jeho charakteru jej umělecky jevištně zpracoval, Mladoboleslavští přilepili satirické scénky ze svého působení na třebíčské pracovníky. Přitom, jestliže měli oči a uši otevřené, museli vědět, že se na ně nehodí. Vtipkovali na příklad na špatné metody práce okresního inspektora pro kulturu, ačkoliv jeho krajní obětavost a dobré pracovní výsledky mohli sami dobře poznat. Ostře satirickou scénkou kritisovali špatnou péči o hosty v hotelu „Zlatý kříž“, ačkoliv účastníci soutěže s uznáním každý den hovořili o tom, že málokde u nás je tak vzorná obsluha. Konkrétně v těchto, ale i v dalších případech kritisovali nespravedlivě, nepravdivě lidi, kteří obětavě i celé noci pracovali, aby se účastníci soutěže cítili v Třebíči co nejlépe. Ukázalo se, že tento nepěkný přehmat není náhodný. Jeho podstata je v pracovní povrchnosti obou konferenciérů, z nichž jeden je uměleckým a druhý organizačním vedoucím. Je v pokřiveném pohledu na některé vážné problémy našeho života. Na hodnotící besedě nejen komise, ale i členové ostatních kolektivů jasně ukázali, že se několikrát ve svém programu dotkli občanské hrdosti lidí, žijících v pohraničí, a uráželi lidskou důstojnost našich žen.



ZK Vítkovické železářny — Ostrava: Midélko — šikovný nešika (K. Konečný), harmonikář (L. Šnafka)

Právě tato místa v programu byla příčinou, že obecenstvo přijalo vystoupení Mladoboleslavských rozpačitě a chladně. Pochopitelně, že v tomto ovzduší, jež si soubor vytvořil, nevystihla ani dobrá čísla programu (harmonikář a kytarista).

Bylo by potřeba, aby nejen Mladoboleslavští, ale i ostatní skupiny a soubory profesionální i lidové umělecké tvořivosti měli stále na zřeteli veliký význam slova jednou na jevišti proneseného. Kritika v jevištním zpracování může být třeba i vysoko madsazená a příklad Rumburských a Mladoboleslavských — každý jinak — ukázal, že jenom tenkrát je cenná, je-li v jádru pravdivá, pomáhá-li pokroku.

To jasně vyznívalo z poslední závěrečné diskuse malých uměleckých skupin v Třebíči. V témže městě, kde vlastenci Chmela s Klicperou pořádali první studentské merendy. V městě, jež na Českomoravské vysočině se stalo střediskem dělnického hnutí, jež směle bojovalo za práva pracujících lidí.

Za více jak deset let svobodného života píše toto staroslavné město nově, stejně slavně, ba slavnější stránky prací svých občanů. Jistě radostnou řádkou bude v nich i první celostátní přehlídka malých skupin lidové umělecké tvořivosti.

ANTONÍN ŠAFÁŘÍK



RK Vysoké školy železniční z Prahy: Slovenské písně

PRÁCE HERCE NA ROLI

PŘEDNÁŠKA IVO GÜBLA NA SEMINÁŘI XXVI. JIRÁSKOVA HRONOVA

Soudruží a soudruzi,

jsem neobyčejně rád, že mohu na vašem shromáždění říci několik slov o práci herce na roli. Jsem proto tak rád, protože z vlastních zkušeností mohu říci, že každé setkání vás, pracovníků divadelní lidové tvorivosti, a nás — profesionálních divadelníků, kterého jsem se účastnil, bylo pro obě strany neobyčejně plodné. K takovému setkání je ovšem třeba vždycky přistupovat s otevřeným srdcem, to znamená, s naší strany s plným vědomím neobyčejně odpovědné vaší úlohy, s plným vědomím velikého poslání divadelní lidové umělecké tvorivosti pro naši novou společnost, a s vaší strany pak s upřímným vědomím, že od profesionálního divadla je možno se leccemus přiučit, co může obohatit vaši práci. Vždyť právě jeden z nejpodstatnějších rozdílů mezi námi a vámi spočívá v tom, že my jsme zasvětili celý svůj život divadlu, že je naším jediným zaměstnáním, naší jedinou životní velkou láskou a že vy na druhé straně se věnujete divadlu mnohdy s vypětím všech sil po svém hlavním zaměstnání jako své druhé největší životní zálibě a vášni. Co by nás všechny mělo spojoval — to je společná láska k poslání divadla, k jeho společenské náplni. K tomu, co divadlo již od Tylových dob pro našeho člověka znamenalo.

Tento krátký úvod jsem pokládal za nutný proto, aby nám bylo hned na počátku jasno, v čem by měly být naše názory společné.

Dále se domnívám, že to, co vám budu teď říkat, není možno nazvat přednáškou v pravém smyslu. Mám totiž za to, že přednášet na thema „Práce herce na roli“ není dost dobře možné. Je možné spíš vyprávět o některých vlastních praktických zkušenostech na toto thema. A tu musím zcela otevřeně říci, že v mé herecké práci na roli existuje zřetelná dělící čára mezi mou prací před a po mém vstupu do angažmá v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého. Předtím pouze touha dělat divadlo kolektivně, nyní tato touha uskutečněna v každodenní praxi. Mohu říci, že správně chápaný pocit kolektivity práce v divadle je tím nejzákladnějším. Měl by panovat všude tam, kde se chce nastoupit k vážné divadelní práci.

Vezměme třeba hned okamžik, kdy je nám přidělena určitá role. Dejme tomu, že jsme si dělali zálsus na jinou roli v právě studované hře. Z vlastních zkušeností mohu říci, že někdy nebyli všichni bez výjimky spokojeni s přidělenými rolemi. Je ovšem otázka, jak se kdo s takovouto skutečností dovede vyrovnávat. Myslím, že tento problém je společným problémem jak profesionálního, tak i ochotnického divadla. Co by však mělo být podle mého názoru konečným měřítkem pro jeho řešení? Zase jen a jen společný prospěch společné věci. Přesvědčil jsem se, že někdy nebývá rozhodující

subjektivní názor herce na to, jak má být obsazován. Samozřejmě, že to zdravé v povaze herce bývá právě snaha ukázat něco víc, než dosud ukázel, že se takřka vždycky cítí schopen zvládnout větší úkoly, ne však vždycky tato snaha, kdyby došla uskutečnění, by byla korunována úspěchem. Svého času mi byla v našem divadle přidělena v Karvašově hře „Srdce plné radosti“ malá rolička na schůzi ve 3. jednání. Dnes se mohu přiznat — přesto, že je zde přítomen náš ředitel — že jsem v té chvíli hrýzal vzteky rty. „To mně, prosím, udělají bezprostředně po takových rolích, jako je Dobčinský v Revisoru a Vocilka ve Strakonickém dudákoví“, říkal jsem si a s touto bezejmennou postavou slovenského dělníka jsem chodil několik dní jako s outězkem. „A ještě ke všemu“, říkal jsem si, „je ta figura tak špatně napsaná, že by ji neuhřál ani Vojan!“ Když se na tento svůj tehdejší stav dívám s odstupem několika let, vidím, že byl velice blízko stanovisku divadelní hvězdy. A co mne z tohoto stavu dostalo? Teprve dnes mohu říci, že to byla jednak zdravá herecká ctižádost, jednak pocit kolektivní soudržnosti. Tento pocit kolektivní soudržnosti se projevil v okamžiku, kdy jsem poznal, že v podobné situaci nejsem v souboru sám, že ještě několik mých kolegů hraje také v tak zvaném „davu“ a že se ze všech sil snaží o rozžití tohoto složitěho soukolí. A zdravá herecká ctižádost se projevila ve chvíli, kdy jsem si řekl: „Přesto, že jde o malou úložku, přesto, že je podle mého názoru špatně napsaná, udělám všechno pro to, aby se na scéně rozžila bohatým životem, aby plně zapadla do toho kolektivního soukolí.“ A dobře míněná věc se podařila. Za svou práci jsem byl později pochválen nejen uvnitř souboru, ale i v některých kritikách. To říkám proto, že jsem si zde prakticky ověřil jednu zásadu, která se mi později vždycky vyplatila a přinesla ovoce pro společnou věc: čím větší překážka v herecké práci, tím větší houževnatost v jejím překonávání! Nechci se zde povyšovat na nějakého anděla, ale přesvědčil jsem se, že jsem měl vždycky dobrou polovinu práce na roli hotovou ve chvíli, kdy mě svou nesnadností počala dráždit a kdy ve mně vznikla touha po tom, servat se s takovým úkolem za každou cenu. To je taková určitá etická zásada, která by nás měla provázet vždycky, když je nám přidělena nějaká úloha. A tím vlastně začíná naše práce na roli. Vztahem k postavě, kterou máme hrát, naším vztahem k úkolu, který máme zvládnout.

Dále bych mohl pokračovat výčtem různých prvků systému našeho největšího učitele K. S. Stanislavského a jejich aplikací na svou vlastní práci. Neučiním tak z toho jednoduchého důvodu, že by se jednak celá přednáška protáhla na nekonečně dlouhou dobu, jednak proto, že bych vám asi ne-

řekl nic nového, protože převážná většina z vás jistě učení K. S. Stanislavského zná. Udělám však něco jiného. Zmíním se se svého hlediska o některých zásadách hercovy práce na roli, které pokládám za naprosto nezbytné, nemá-li naše práce podléhat nežádoucímu vlivu různých náhod a shod různých nečekaných okolností, které pak nepříznivě dovedou ovlivňovat naši tvorbu.

Jednou z hlavních zásad práce na roli je poznat roli se všech stran. Z toho, co nám o ní sám autor říká. To znamená číst, číst a zase číst celou hru. Já osobně na příklad si čtu nejdříve celou hru proto, abych se seznámil s veškerou její problematikou, žánrovými zvláštnostmi atd. Potom si znovu čtu hru již stále více a více se zřetelem k postavě, která mi byla svěřena. To znamená však zase nejenom ta místa, kde se přímo vyskytuje text postavy, ale i všechna ta místa, kde se o postavě hovoří ústy postav jiných. Tak na příklad v prvním jednání Revisora se dozvím o své postavě Dobčinského nejvíce právě z úst Bobčinského. Bobčinský ovšem Dobčinského hodnotí jako svého druhá celkem kladně. Omlouvá jeho chuť k jídlu tím, že má „žaloudek jako na vodě“. Pročtu-li si však důkladně II. jednání, dozvím se z úst Chlestakova již víc; dozvím se totiž, že „tam dole nejáčí dva křečkové jedli lososa“ — to znamená, že zjistím, jak jsou oba, Dobčinský i Bobčinský, hodnoceni Chlestakovem po fyzické stránce. Právě tak v posledním jednání se dozvím od rozezlené společnosti opravdovou podstatu: treperendy, žvandové, vrtichvosti atd. V případě Revisora zanechal autor ovšem ve svém odkazu své názory na to, jak hrát jednotlivé postavy. Tomu nebývá vždycky tak. V takovém případě nám — hercům ovšem nezbyvá nic jiného, než, jak říkám, číst, číst a číst. To se týká všech podrobností. Nemohu na příklad dobře zahrát místo vstupu Dobčinského a Bobčinského a vyprávění Bobčinského, neznám-li do všech podrobností toto vyprávění. Kdyby totiž Bobčinský s vyprávěním tak nepospíchal, Dobčinský by mu zcela určitě vskočil do řeči a dovyprávěl všechno daleko podrobněji a podle svého soudu přesněji.

Někteří herci tento praktický rozbor soustavným čtením hry podceňují. Říkají: „Jakýpak rozbor; naučit se text a splňovat připomínky režiséra!“ Nepokládají tuto část práce na roli za praktickou. Vůbec tohle rozdělování práce na roli na nějakou theoretickou nebo praktickou se stalo někde nešvarem, proti kterému je třeba co nejostřeji vystoupit. Jakápak theoretická a praktická práce na roli! Cožpak je rozbor hry nějakou theoretickou prací? Takto může naši hereckou práci posuzovat jen nějaký vědecký pracovník. S uměním tento názor nemá nic společného.

(Pokračování)

Před šesti lety skupina mladých lidí různého zaměstnání (dělníci, studenti, úředníci), spjatých společným zájmem o divadlo, založila ochotnický soubor, jemuž bylo dáno jméno „Bouda“. Tato událost se odehrála v Montevideu, hlavním městě Uruguaye, a její hlavní původci v té chvíli netušili, že jejich čin podnítl prudký rozvoj uruguajského kulturního života a že se stane jeho hybnou pákou.

„Bouda“... Podivné jméno, ale zcela oprávněné. Když se „boudaři“ vydali hledat jeviště, našli jakési rozbořené skladiště a vlastníma rukama se jali stavět divadlo. Žádný občan Montevidea nezapomene na mladé lidi, kteří stavěli iako opravdoví zedníci, na nadšené dívky, celé postříkané vápnem, jež nosily cihly, na kbelíky, malování, lešení... Tito divadelní začátečníci, pocházející z lidu, utekli se k lidu o pomoc, chodili od dveří ke dveřím, po ulicích a náměstích, obcházel tržště a vchody do biografů a prosili o peněžní příspěvek. Lid odpověděl štědře, sbírka měla ohromný ohlas, a tak vzniklo malé divadélko „Boudy“ pro 180 diváků. Tam se konají představení, ale také se tam organisují zájezdy po Uruguayi a pořádají přednášky.

Zřídka kdy hostuje „Bouda“ v těch několika málo obchodně výdělečných divadlech, která v Montevideu existují. V letech 1951—55 uspořádala „Bouda“ 400 představení, která zhlédlo 90 000 diváků. Jaký je její repertoár? „Ti ze sráže“ od Argentince Laferrera¹ a Shawův „Čokoládový hrdina“ v roce 1951; „Fraška o lékaři prostáčkovi“ Lope de Ruedy²; „Nemocnice tlejících“ Miguela de Cervantese a „Láska Perlimpína a Belisy v jejich zahradě“ Federica Garcíi Lorcy³ v roce 1952; „Montserrat“ Emanuela Roblese, „Knock“ Julese Romainse, „Los Puros“ Uruguayce Plazy Niblí v roce 1953; „Stejně na zemi jako v nebesích“ Fritze Hochwäldera, Labichův „Slaměný klobouk“, „Gestikulující“ Rodolfa Usigliho⁴ a „Stojatá voda“ Uruguayce Elzeara de Camilliho v roce 1954; loni uvedl stálý soubor s bouřlivým úspěchem „Čarodějnice ze Salemu“ Arthura Millera, Shawova „Androklesa a Iva“ a „Křídový kruh“, hru čínského autora ze 13. století Li-Hsin-Tao. Nyní se studuje známý Caragialův „Ztracený dopis“.

„Bouda“, jakožto instituce na výsost lidová, ani její členové se nespokojili pořádáním divadelních představení pro dospělé. Hráli také pro mládež a vytvořili stálý soubor divadla pro mládež. Také loutky jsou středem zájmu „Boudy“; bylo provedeno na dvacet domácích i zahraničních her a v běhu je školení budoucích loutkářů. Představení se nekonají jenom v sídle „Boudy“, nýbrž ve všech čtvrtích města a často i v jiných částech země.

S ohledem na vývoj a rozvoj, v touze poskytnout možnosti slibným ta-



PRŮKOPNÍCI DIVADLA

Pro „Ochotnické divadlo“ napsal
ENRIQUE INTROLIGATOR
(URUGUAY)

lentům, které se nemohou uplatnit v institucích vytvářených státem, vznikl roku 1952 „Základní kurs scénického umění“, který právě roku 1955 absolvovali první posluchači. Kurs trvá tři roky a v učební látce jsou předměty: jevištní praxe, dějiny divadla, dramatická literatura, výprava, gymnastika a extemporování.

Podmínky pro každého účastníka jsou tvrdé. Jak členové stálého souboru, tak i profesori a žáci školy pracují v divadle po svém normálním zaměstnání v továrně, v kanceláři nebo na universitě, štědře obětující své večery a oddech kultuře a divadlu.

Existuje také sdružení zvané „Prátele Boudy“, které pořádá přednáškové cykly, koncerty, každé pondělí filmová představení a stará se o náplň volná členů souboru. Každý rok se pořádají také konkursy na nejlepší divadelní a loutkové hry; odměněná díla jsou vydána a uvedena na scénu.

Tato ohromná práce a její zdárné výsledky si žádají vysvětlení, neboť doba zázraků už dávno minula. Hlavním předpokladem byla kriteria a

orientace, kterým zůstala „Bouda“ od svého založení důsledně a bez kolísání věrna.

„Bouda“ je si vědoma toho, že divadlo je hybnou silou šíření kultury a že proto musí seznamovat publikum s velkými problémy své doby. Proto soubor zásadně a se vši rozhodností odmítá všechny směry, které hlásají „umění pro umění“ a usiluje o to, aby „Bouda“ zaměřila svou činnost k repertoáru se sociálním a lidským obsahem.

Členové souboru zavrhuji též všechny vzájemné umělé přehrady a uvědomují si, že všechny úkoly, i sebe-méně viditelné, jsou stejně důležité a významné pro chod divadla.

Co se týče organizační stránky, podařilo se vytvořit jednolitý a činorodý kolektiv. Instituci řídí vedení, jež je voleno na dva roky na schůzi členů souboru. Ve vedení je generální tajemník a podtajemníci, kteří předávají těmto ústředním komisím: a) umělecké, b) finanční, c) administrativní, d) propagační a stykové.

Nezávisle na tomto aparátu je v činnosti ještě lektorská komise, volená valnou hromadou a pověřená výběrem repertoáru. Rozhodnutí lektorské komise se neprovádějí automaticky, nýbrž předkládají se vedení a valné hromadě. Takováto valná hromada má hlavní slovo a může změnit, přijmout nebo zamítnout navrhované dílo.

Účastníkem valné hromady čili členem souboru se nestává každý automaticky. Když se jim někdo chce stát, musí půl roku pracovat na zkoušku v nějaké komisi. Po uplynutí této lhůty informuje příslušná komise valnou hromadu a tajnou volbou se rozhodne buď o jeho přijetí či odmítnutí anebo o tom, zda se má podrobit dalšímu půlročnímu zkušebnímu období.

Ekonomicky závisí „Bouda“ hlavně na příspěvcích lidových vrstev. 2500 osob složí každý měsíc určitou částku a za to se jim dostane práva bezplatného vstupu na představení a dostanou zdarma publikace. Také se ovšem musí počítat s výtěžkem představení, se sbírkami atd. Nedávno získala „Bouda“ budovu, kde budou umístěny její společenské místnosti.

Toto lidové divadlo, opírající se o správnou orientaci a intenzivní organizační úsilí členů, hodně dosáhlo a nepochybně ještě dosáhne.

Přeložil dr. Zd. Hampejs

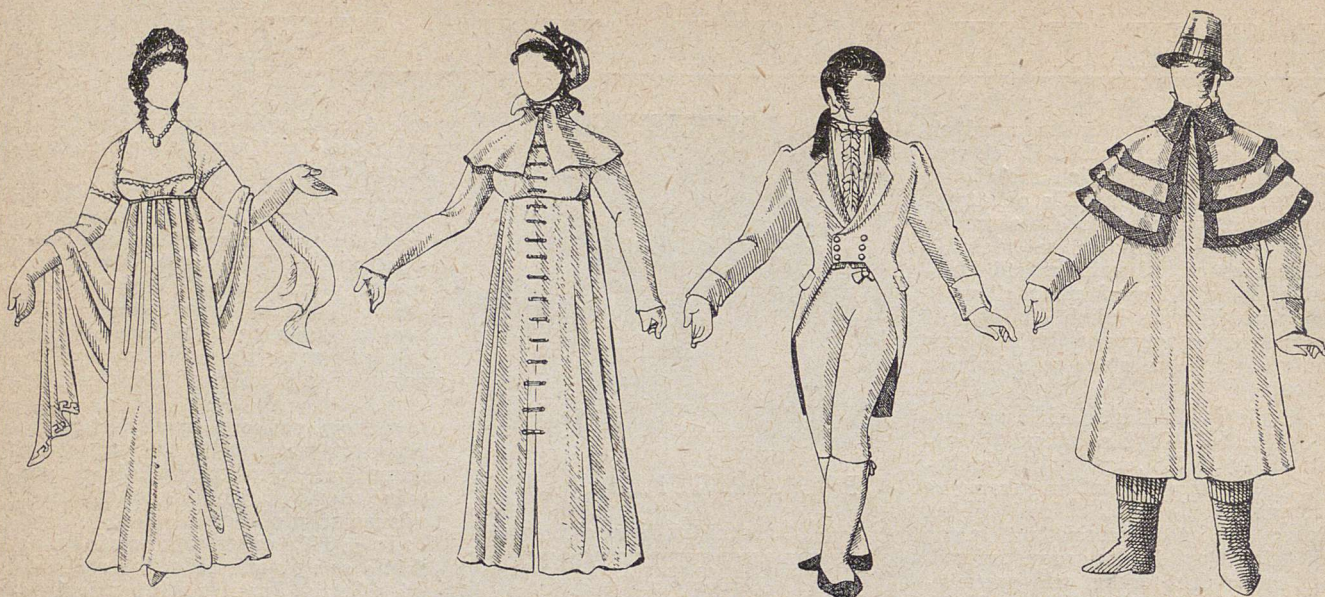
¹ Nejzdařilejší dílo významného argentinského dramatika (1867—1913), napsané roku 1908.

² Španělský dramatik ze 16. století, předchůdce Lope de Vegy; autor četných aktovek.

³ Rozkošná hříčka španělského dramatika a básníka (1898—1936), provozovaná po prvé roku 1933.

⁴ „Gestikulující“, hra z roku 1944, je nejlepší dílo současného mexického dramatika Rodolfa Usigliho (nar. 1905); autor v něm tepe demagogii v mexické politice. (Poznámky překladatele.)





KAPITOLKY Z DĚJIN KOSTYMU

JAN KROPÁČEK

13. LEKCE

Po delší odmlce vracím se dnes opět k historii módy. Naposledy jsem mluvil o období přechodu mezi rokokem, jež vyvrcholilo na dvoře Marie Antoinety těsně před Francouzskou revolucí a empirem.

Empire (čti ampír) vznikl ve Francii. Je to móda, dalo by se říci, revoluční. Je to takový zvrat a opak rokoka, že to působí až násilně a proto se tato móda dlouho neudržela. Není to ovšem jenom vinou nesmírného módního zvratu. Je to také reakce na Napoleona. Napoleon byl největším podporovatelem této módy a celého uměleckého směru, neboť empire pronikl do malířství, sochařství a architektury. Říká se této době také období klasicismu. Tento název vznikl podle pramenů, z nichž empire čerpal. Po rozsáhlých vykopávkách ve starém Římě, Řecku, po tažení Napoleona do Egypta, přišlo do módy sbírat a kopírovat starý klasický sloh. Náměty obrazů jsou většinou vybírány ze starého bájesloví, budovy jsou zdobeny starořímskými reliefy, nábytek je zdoben egyptskou plastikou a oděv připomíná svou lehkostí a vzdušností starořímské oděvy dam a tvarem egyptské reliefy. Napoleon při svém dobývání Evropy roznesl tento nový sloh po celé Evropě. Po jeho pádu byl samozřejmě zavržen a poražen i tento sloh a nastupuje těžkopádný sloh, zvaný **biedermeier**.

Empire v odívání, hlavně dámském, byl prvním krokem k osvobození ženy od nákladných a těžkých obleků, korsetů a účesů. Byla to touha zbavit se veškerého zatěžujícího nevku a ozdob, jež více překážely než krásily. Tato nová móda vycházela z názoru, že žena je nejkrásnější prostá, ba dalo by se říci — nahá. Měly to být jakési Amazonky počátku XIX. století. Vtipné a vkusné Francouzky to mohly nosit a jistě jim to slušelo. Ale zatuchlý habsburský dvůr a jeho dámy nejenom že klasicismus

těžko chápaly, ale svým celkem ne dobrým vkusem jistě mnoho pokazily. Francie vlivem svých filosofů, svou revolučností a pokrokovostí byla na daleko vyšším stupni inteligence než měšťácký vídeňský a německý prusácký dvůr. Proto se empire mohl zrodit jen ve Francii a jejím pádem také byl poražen a nahrazen vyumělkovanou módou a krokem zpět. — Móda empiru vznikla asi kolem roku 1798 a ve Francii končila asi kolem roku 1825. Ve Vídni se **biedermeier** objevuje již kolem roku 1820.

Všimněme si nyní blíže oblečení. Začneme nejprve dámským oděvem. Hned u úpravy hlavy narazíme na jeden z velkých kontrastů oproti předešlé módě. V empiru se vlasy nosily volně spuštěné na záda, nebo lehce, až ledabyle vyčesané. Účesy byly bez příčesků, buď vůbec ne nebo jen mírně zvlněné. Celek měl působit dojmem neučesanosti a ležérnosti. Ve vlasech se nosil diadém klasického tvaru nebo stuh, pštrosí péra, čepce, ba i klobouky, jež však měly jednoduchý tvar.

Šaty pak měly jeden charakteristický prvek, na první pohled viditelný. Totiž vysoko položený pas. Oděv byl přepásán přímo pod prsy. Sukně byly volné a splývavé, bez spodničků a krinolin, a působily tak dojmem řízy. Proto také bývaly z lehkých vlnitých materiálů. Živůtek měl krátký, těsný rukávek. To byla v katolické Francii také revoluční vymoženost, neboť předtím se neslušelo chodit s obnaženými rukama. Vždyť dokonce i francouzský selský kroj má většinou dlouhé rukávy, a empirová móda přichází náhle s krátkým rukávem. Živůtky měly hluboký vý-

střih, někdy tak hluboký, že bylo téměř zbytečné je nosit. V tomto směru to Francouzky trochu přeháněly. Na nohou se nosily měkké špičaté střevíčky a bílé, jemné punčochy. Celý oblek byl v základě bílý, zdobený pouze po krajích antickým reliefem.

Toto je asi to nejcharakterističtější pro dámský oblek. Je samozřejmě, že se vyskytlo mnoho různých tvarů a obměn, jako na příklad, že se přes výše popsané šaty nosily ještě jedny, ale jiné barvy, třeba i drobně kvítované, jež byly na straně rozstřižené až k vysokému pasu, nebo různé podkasané, nebo se nosily různé barevné krátké kabátky atd. Obměn bylo mnoho, ale celkový dojem byl stále týž. Lehké, řízovité šaty.

Na sklonku empiru se začaly objevovat malé kulovité rukávky a bohaté nabírané rýžky kolem výstřihu. Na hlavě se objevily klobouky se širokou střechou kolem obličeje, tak zvané kukaně.

Za chladných dnů se nosily přes šaty kabáty podobného střihu jako šaty, to jest dlouhé s vysokým pasem, jenže měly dlouhý úzký rukáv a byly u krku uzavřeny. Byly velmi prostě zdobený (pouze lemovány výšivkou po okraji) a někdy měly dvojité límece a kožešinku. Také tyto kabáty bývaly pastelových barev. Černá barva v empiru vlastně prakticky neexistovala. Přes šaty se nosily většinou bílé šály rozličných tvarů a výšivek. Velké obliby začaly nabývat kožešinové rukavičky a deštníčky. Na rukou se nosily rukavice, dlouhé až nad loket.

To je tak asi hrubý popis dámského kostymu. Ale i z tohoto hrubého popisu je snad vidět, jak nesmírně se lišila tato doba od dob předcházejících. Kdybychom hledali v dřívějších dobách obdobný kostym, tak bychom jej našli skutečně až v onom starém Římě před naším letopočtem. Dáme-li

si vedle sebe obrázky různých dobových kostýmů před empirem a po něm až do dnešní doby, vidíme, že se empire skutečně vymyká z vývoje oblékání. Snad je to násilný návrat do minulosti, snad je to příliš revoluční a pokrokový zvrat, který ostatní lidstvo nepochopilo a zavrhl. Snad to byla móda také v mnohém nevýhodná (pravděpodobně bylo v těchto šatech zima), snad dámy chtěly opět dát vyniknout svým štíhlým pasům, což v empirii nebylo možné; naopak, vysoko, až pod prsy posazený pas byl stejně široký jako hrudník a nedal se nijak stáhnout. Výhodou empirie je, že prodlužuje postavu a tak zvláště u dam s menší postavou působí blahodárně. Ale mým úkolem není zde kritizovat a rozbírat klady a zápory této módy. Raději se podívejme na módu panskou.

U pánů nedošlo k takové módní revoluci jako u dam a také tato móda se vyvíjela dál i v biedermeieru a secesi. Jediný zvrat, který zde nastal, je v účesu, a to hlavně v tom, že páni odložili úplně paruky a umělé účesy. Ovšem toto panské pohodlí se zachovalo přes všechna další módní období až dodnes. Páni se začali krátce střihat, ale vlasy sčesávali do čela. Účes

působil dojmem neučesanosti. Jinak chodili páni hladce oholeni, jen po stranách měli mohutné „kotlety“, které sčesávali do obličejce. Obličejce tím dostaly trochu opičí výraz a to snad byl jediný návrat k přírodě, který páni na základě rousseauovské filosofie provedli.

Jinak jejich oblečení vyšlo z pozdního rokoka. Zaměnili pouze hedvábné, atlasové a sametové látky za sukna. Jinak nosili více vystřižený a zapnutý dvouřadový frak, k němuž se přidal chomoutovitý límec, většinou sametový, a klop. Frak byl vpředu natolik otevřený, že bylo vidět vestu, obyčejně hedvábnou, jinobarevnou a dosti pestrou. Vesta se rovněž nezapínala až ke krku, a to proto, aby zase bylo vidět bohaté bílé vázání kolem krku. Toto vázání se vázalo až pod bradu a špičky límce od košile se nechávaly třet směrem nahoru do obličejce. Hlava tak vypadala malá, neboť nejenže většinu hlavy tvořily vlasy a licousy, ale ještě část obličejce zastíraly límce od košile a hlava byla posazena do přečnívajícího límce. Frak, jak jsem jej již popsal, měl kratší krovky, než se nosí dnes, byl barevný, pouze snad večer se nosil černý a i to velmi zřídka. K fraku

příslušely velmi těsné kalhoty pod kolena, většinou světlé, bílé punčochy a střevíce. Později přišly do obličeby těsné kalhoty, dlouhé až ke kotníkům, tak zvané eskapeny. K tomu patřily holinky se širokou manžetou, která zas byla jiné barvy než měkká holinka, často proužkovaná. Na hlavě nosili páni klobouky à la Napoleon, nebo konické cylindry s barevnou stuhou. Pláštěnky, které se oblékaly přes vrchní oděv, byly široké, a mívaly i několik límců, sametem lemovaných.

Tato móda se v malých obměnách zachovala, snad vlivem své praktičnosti a elegance, snad tím, že si ji oblíbili i na rakouském dvoře v čele s knížetem Metternichem a vždy elegantním a ctěným francouzským ministrem Talleyrandem, který nejenže zachraňoval na vídeňském kongresu poraženou Francii, ale i empire svým šviháckým vystupováním.

V podstatě není potřeba více empirie rozebírat a popisovat, neboť z této doby je již mnoho literárního i obrazového materiálu, vyslaného do Evropy slavnou epochou Francie, ale i mladou inteligencí Ruska. Puškinova empirie Tatána a Eugen Onegin je u nás slavnější než empirie Napoleon.

DIVADELNÍ SOUBORY A ODBORÁŘSKÁ SOUTĚŽ LIDOVÉ TVOŘIVOSTI

Někteří členové odborářských divadelních souborů se pozastavují nad tím, že soutěž lidové umělecké tvořivosti v Revolučním odborovém hnutí je vypsána pro všechny obory s výjimkou divadelních a loutkářských souborů. Často o tom diskutují, vidí v tom nedostatek péče a zájmu odborové organizace o jejich práci.

Tyto názory však neodpovídají skutečnosti. Revoluční odborové hnutí má o lidové divadlo nemenší zájem než o ostatní úseky lidové umělecké tvořivosti, váží si práce divadelních ochotníků, zná její důležitost a veliký společenský dosah. Od samostatné divadelní odborářské soutěže se upustilo po důkladných úvahách. K tomuto rozhodnutí vedlo především to, že v divadelnictví a loutkářství existuje pravidelné soutěžení, které vyvrcholí v tradičních Jiráskových Hronovech a Loutkářských Chrudimích. Jiráskův Hronov a Loutkářská Chrudim se staly za dobu svého trvání významnými kulturními a společenskými událostmi. To vyžaduje, aby se jich účastnily soubory nejvyspělejší. Tomuto požadavku může vyhovět jen společná soutěž, v níž své síly změří soubory ze všech úseků našeho veřejného života.

Přesto i divadelním souborům dává odborářská soutěž lidové umělecké tvořivosti příležitost k širokému uplatnění. Členové divadelních souborů mohou se přece plně uplatnit v soutěži smíšených uměleckých skupin. Vždyť v programech smíšených skupin hraje významnou úlohu mluvené slovo. Jednoaktovky, skeče, satirické scénky, monology jsou v programech smíšených uměleckých skupin nezbytné, jestliže má být jejich vystoupení pestré a všestranné. Stejně tak si nelze smíšenou uměleckou skupinu představit bez dobrého konferenciéra, recitátora či lidového vypravěče. S tohoto hlediska by právě divadelní soubory měly být do značné míry iniciátory zakládání smíšených uměleckých skupin a osou jejich činnosti. V tomto směru by také divadelní soubory měly především hledat své pole působnosti v odborářské soutěži. Jistě přitom dosáhnou mnohých úspěchů.

Je samozřejmé, že práce s malými jevištními formami a činnost ve smíšených uměleckých skupinách by se neměla omezovat na soutěž, ale být trvalou součástí práce všech divadelních souborů. Vzorem k tomu mohou být

soubory jako divadelní soubor ZK Potravinář Trebišov, soubor Divadla satiry Oblastního klubu horníků v Mostě, divadelní soubor Závodů V. I. Lenina v Rybářpoli, závodního klubu Eva Chrudim či Stalinových závodů v Litvínově, u nichž se malé jevištní formy staly nezbytným doplňkem jejich umělecké činnosti.

Odborářská soutěž dává samo sebou divadelníkům příležitost i v soutěži jednotlivců. Zejména v kategorii uměleckého přednesu, lidového vyprávění a konferenci. V těchto oborech to budou jistě především divadelníci, kteří dosáhnou úspěchu.

Soutěže ROH se může zúčastnit každý člen Revolučního odborového hnutí. Rodinní příslušníci mohou soutěžit, pracují-li v některém souboru nebo kroužku závodu či odborového kulturního zařízení.

Soutěž Revolučního odborového hnutí je organizována tak, aby se v základním kole setkaly soubory jednoho průmyslového odvětví. Je tedy základním kolem odborářské soutěže krajské svazové kolo. Svazová kola v krajích proběhnou od 1. prosince do 31. března roku 1957. Vítězové krajských svazových kol postupují do všeodborového krajského kola, které se uskuteční v období od 1. března do 30. června 1957. Ústřední kola odborářské soutěže budou v době od 1. října 1957 do 28. února 1958.

V odborářské soutěži je jedna podmínka, která ji odlišuje od dosavadních soutěží. — Základního kola se mohou účastnit jen ty soubory, které předtím vystoupí před pracujícími svého závodu. Nejde ovšem o předběžný výběr, jde o to, aby ještě před skutečným soutěžním vystoupením si soubory i jednotlivci ověřili své programy a aby soutěž přispěla k upevnění svazku mezi účastníky lidové umělecké tvořivosti a pracujícími závodu.

Soutěž lidové umělecké tvořivosti v Revolučním odborovém hnutí, která vrcholí v roce čtyřicátého výročí Velké říjnové socialistické revoluce a desátého výročí únoro-
vého vítězství československého pracujícího lidu, je příležitostí, aby odborářské soubory ukázaly v plné míře mohutný růst naší lidové umělecké tvořivosti v podmínkách, které dává lidem společnost, osvobozená od kapitalistického vykořisťování.

R. Kheck

DVĚ NOVÉ HRY O MORÁLNÍM ROZKLADU

LUDMILA VAŇKOVÁ

Nová hra *Ilji Prachaře* „*Domov je u nás*“ je jakýmsi protějškem „*Selské lásky*“; čerpá rovněž z vesnického prostředí, ale stavebně v pravém protikladu k Stehlíkové satíře je komponována jako tragedie — s optimistickým závěrem. Uvedlo ji Slováké divadlo v Uherském Hradišti a v pražské premiéře divadlo St. K. Neumanna v Libni. A konečně drama *Františka Pavlíčka* „*Chtěl bych se vrátit*“, které mělo premiéru již začátkem roku v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého, objevuje našemu divákovi prostředí zcela nové a nezvyklé: život v západoněmeckém lágru běženců dva dny před vyhlášením amnestie.

„*Domov je u nás*“ je technicky náročný — odehrává se v jediném interiéru a má pouze 10 osob. Tato zdánlivá snadnost ať však nikoho nezmylí. Hra je nesmírně obtížná a vyžaduje velkou citlivost režiséra i herců.

Zabývá se rozkladem rodiny stranického funkcionáře Antoše Bezděka. Antoš žil po celý život na vesnici, jako poctivý straník bojoval o založení družstva, ale přitom se už ve straně i v životě pokoušel drát do popředí. Dostal se k vysoké stranické funkci i pohodlnějšímu zaměstnání u dráhy v kanceláři a celý jeho život se změnil. Najednou už mu nestačí jeho práci sedřená žena Johana, pro své dobré jméno se vzdává domova i dětí, jejichž výchovy si celý život nevšímal, ale za jejichž poklesky se nepokládá odpovědný. Zřekl se už syna Jožky, kterého zavřeli, protože opilý při rvačce v hospodě málem zabil předsedu družstva Héliju, a teď se nechce znát ani k dceři Boženě, povrchní a líné záletnici, která byla také zaměstnána u dráhy, ale vyho-

dili ji, protože zpronevěřila peníze a nenahradí-li schodek, čeká ji také vězení. Na všechno je už dlouho Johana sama. Antoš zavítá domů jen zřídka kdy, Božena se od vesnice také



Kocián (Fr. Horák) a Just (L. Spáčil) z Pavlíčkovy hry *Chtěl bych se vrátit*, v provedení Realistického divadla. Snímky K. Drbohlav

odtrhla, Jožka je ve vězení a těžká nemoc jí samé brání v práci v družstvu, jehož členy jsou teď Bezděkovi už jen na papíře. Johana se však

odpovědnosti za celou rodinu nezříká, správně nadhazuje Antošovi, že pochybily-li jejich děti, nesou na tom vinu oni sami. Antoše to však táhne jinam, za lepším, a tak v den, kdy se Jožka vrací z vězení, trhá poslední nitky, které ho ještě k domovu poutaly a odchází nadobro — za jiným životem, za jinou ženou. Také Jožka chce opustit domov a najít si práci jinde, ale zůstává, když matčina zákeřná choroba konečně propukne v plné síle. Utýranou Johanu už zachránit nelze. Přesto její smrt je krásnější než byl její těžký a zničený život. Jejího milovaného syna Jožku po dlouhém otálení přece jen přijmou zpět do družstva a domov, o který Johana tak vášnivě a zoufale bojovala, je alespoň pro něho zachráněn. Také před Boženou se otevírá cesta nápravy, když její dosud slabošsky jí oddaný muž si konečně uvědomí, že jí k záchraně může pomoci jen poctivá práce a jeho rozhodnost. A tak kolem umírající tu stojí konečně po mnoha bojích znovu stmelená rodina. Toho nejkrásnějšího se však už Johana nedočkala — návratu Antošova. Vrací se krátce po její smrti, sice jen na skok, ale divák uvěří spolu s jeho staříčkou matkou, že zbloudilý Antoš si cestu domů i k práci mezi svými přeci jen najde.

V dějové osnově ovšem není klíč k pochopení hry. Je v přesvědčivě vykreslené, chmurné, až beznadějně atmosféře, v živoucích typech, v charakterech zdravých i zase zasažených jakousi žíravou morální chorobou. Všichni členové Bezděkovy rodiny jsou bohatě charakterově prokresleni, jenom zpívající blázen Pepek je ve svém prorockém vyzpěvování pod okny umírajících jaksi samoúčelně hrůzostrašný (krom toho přes všechnu věčnost tohoto úkolu to není postava nijak nová) a manželé Hélijovi jsou zobrazení trochu povrchně, zvláště Hélija je příliš nadán rysy obligátní dobré kladnosti, když v závěru jako dobrý duch přichází rozřešit Jožkovy svízele. Ale rodina, která stála ve středu zájmu dramatikova, je složena z jedinců ostře individualizovaných, s bohatým osobním životem. Ústřední postava Johany, mučené postupující chorobou i vědomím, jak se jí všechno, co s takovou láskou budovala, rozpadá pod rukama. Antoš se svou snahou vyrvat se i s kořeny z dosavadního života a zakotvit v lepším. Jožka, trpící nálepkou kriminálníka, jemuž se domov zprotivil stálou připomínkou tohoto ponížení. Jeho mladičká žena Terinka, ušlápnutá a zakříknutá pod stálým tlakem vědomí, že tu s dítětem je vlastně přítěží z milosti. Stará Bezděčka, Antošova matka, chápající moudré stáří, připravené zapomenout i odpustit pobloudilému synovi, ale stojící neochvějně na straně opuštěné ženy. Božena, líná, hloupá, smyslná, v níž se otcovy špatné vlastnosti znásobily v příliš okaté podobě. A konečně její muž Cyril, pijan ze smutku i aby si dodal kuráže,



„*Domov je u nás*“ v provedení Divadla S. K. Neumanna: Antoš (J. Němeček) a Johana (P. Maršálková)

kteřá ho však opouští příliš brzy; až nad umírající Johanou po scéně, kdy Božena vyzvídá, na koho je připisána chalupa, aby matčinou smrtí o nic nepřišla, se Cyril vzbodí k rozhodnému slovu a odhodlání pokusit se ještě u Boženy napravit všechno, k čemu sám ještě přispěl dlouhými lety slabostí.

Pavličkova hra „Chtěl bych se vrátit“ už volbou námětu vzbuzuje představu silného a vzrušujícího dramatu. Na první pohled však je patrné, že je technicky dost náročná. Má pět dějství, po každém z nich přestávka a jen jedna scéna se dvakrát opakuje. Krom toho zde mimo komparsu vystupuje 22 jednajících osob. Přesto však stojí za úvahu, nemáme-li takové soubory, které by toto vše dovedly zmoci. Pavličkovo drama je napínavé, strhující, držící pevně diváka v zajetí od prvního zvednutí opony k závěrečnému výkřiku vracejícího se běžence.

Drama sleduje osudy dvanácti běženců ve sběrném táboře nedaleko hranic. Většinou jsou zde už několik let a jejich naděje na „svobodný“ život už téměř vyprchaly. V nepřátelském prostředí, obklopeni jako hlídači Němci, kteří je buď nenávidí jako revanšisté nebo jako poctiví lidé jimi, dobrovolnými desertéry, hluboce pohrdají, všichni už dávno odhodili běžný nátěr zvyklé konvence a zůstali jenom sami sebou, bez přetvářky, s nahou duší. Jsou zde skuteční zločinci, zavlí nenávistníci i pobloudilci, kteří utíkali za hranice z nerozumů, pro hloupost, za niž by trest doma už dávno měli odpykán. Ti by se rádi vrátili, student Marek, archivář Kocián, kaplan David, Marie Kašparová, žena majitele pily, který utekl, když po znárodnění založil na pile požár. Ale jejich noví páni se bojí těchto nálad a chtějí tábor rozpuštit dřív, než se sem donese zpráva o chystané amnestii. Tábor má být evakuován do půlnoci. Muži si mohou vybrat ze tří možností: buď se vrátit jako špioni do Československa, nebo vstoupit do cizinecké legie, anebo se



Záběr z Pavličkovy hry *Chtěl bych se vrátit*: Karen (L. Pešková), kapitán Petrus (I. Gübel), Just (L. Spáčil) a Marie (E. Skálová)

dát najmout do dolů do Jižní Ameriky. A ženy, z nichž už se tu dávno staly běžny alespoň skutkem, když ne duší, buď se svými muži nebo — ty svobodné — do dalšího tábora dále od hranic. Marek se chce vrátit domů za každou cenu, jen se bojí jít sám. Kocián váhá. Utekl jednak z touhy po abstraktní svobodě, jednak se obával vyšetřování, protože u sebe schoval věci příteli, který se pokoušel prchnout na západ, na hranicích byl zadržen a vše prozradil. Kociánovi se nechce domů do vězení. Postupně se v něm však utvrzuje vědomí toho, co dávno, ač nerad, tušil: že sem utekl za neskutečnou vinou, že obłudná skutečnost se příliš nemilosrdně liší od jeho bláhových představ, že v tomto světě násilí a proľhanosti nelze žít vůbec, natož svobodně. A touha po domově v něm zvítězí i za cenu největšího trestu. Navíc se však dovídá o amnestii a běží do tábora, aby po-

mohl k odhodlání i ostatním váhavcům. V tomto úmyslu se však prudce střetne s bývalým básníkem a novinářem Justem, zavlým nepřítelem lidově demokratického zřízení, který teď svou „svobodnou osobnost“ zaprodal do výzvědné služby a cítí se povolán účtovat se „zrádci“. Just Kociána zabije, aby mu zabránil v návratu. Marek se vrací sám. Rozmanitých, dopodrobna i jen ve zkratce zachycených charakterů je tu dost a dost — celá škola herecké i režijní práce. Byla by ovšem chyba zabednovat v představení do nějakého samoučelného psychologování nebo naturalistických efektů. Pavličkova hra je také básnická krásou slova i myšlenky, a tuto poetickou, na první pohled ukrytou krásu, je třeba vzbudit a rozehrát. — Obě hry vyšly jako přílohy časopisu *Divadlo*. „Chtěl bych se vrátit“ v č. 1/1956 a „Domov je u nás“ v č. 2/1956.

ZE ZKUŠENOSTÍ ESTRÁDNÍHO SOUBORU

Několik lidí přešlapuje před Domem osvěty. O zeď mají opřeny hudební nástroje, různé tabulky, nápisy, obrazy, rozhlasové zařízení a netrpělivě očekávají příjezd vozidla. Je všední večer, ve městě se už rozsvítila světla. Konečně přijíždí nákladní auto a soubor odjíždí na vesnici. Začátek už měl dávno být, lidé v sále jsou netrpěliví, je třeba rychle postavit jednoduchou scénu, hudebníci i herci se vmísí mezi diváky a už se jede. Před oponu vychází konferenciér a zkroušeně oznamuje, že — bohužel — přijela až dosud jen polovina souboru a že proto není možné zahájit program. Konferenciéra volají za oponu a už je tu nápad! Uspořádáme konkurs mezi diváky, snad se někdo schopný najde a program přece jen bude. Na jeviště vystupují první zájemci (samozřejmě herci a hudebníci), předvedou sólový výstup, už máme pohromadě orchestr i herce a

hledáme lepšího konferenciéra. Konferenciér se najde a už se rozběhne sled scének, výstupů, recitace, zpěvu a hudby.

Tak nějak to vždycky vypadalo. Auto opravdu přijelo pozdě, nebo se v poslední chvíli zapomnělo říci někomu účinkujícímu. Ale celý ten — jakoby improvizovaný — začátek byl pečlivě nacvičen, diváky překvapil a podnítil ihned jejich zájem. Lidé se smějí, nezbední mládenci vzadu někdy i pokřikují, ale estráda není vragedie a chce spolupráci s hledištěm.

Scénky jsou dávno nacvičeny i do zásohy, je však třeba někdy až na místě vypořádat, která by dnes „neseděla“ a kterou musíme proti stanovenému programu přidat. Oni lidé na všech vesnicích nejsou stejní. Ti se smějí při výstupu „Co chceš k obědu“, jinde zarýtá mlčí a rozesměje je scénka „Pásek a břehule“ anebo „Bri-gádní referent“ či „Informace“. Ně-

kde přijde vhod zazpívat i dobrou jazzovou píseň, jinde melodickou národní. Prostě publikum se musí zkoumat i během představení, sledovat jeho reakci, je třeba je vést programem, podstrčit zrnko pravdy a dobré myšlenky a pobavit.

Není možné sestavit program tak, že se očíslovají výstupy, scénky a pod. pořadovými čísly a konferenciér je jenom uveď. Je třeba z nich udělat jasně vyústěný, jednolitý program, čísla pevně skloubit a spojit nápaditou a předem připravenou konferencí. Hlavně, myslím, záleží na začátku, na tom, jak se estráda uvede. Oficiální uvítání nechá diváka v mnoha případech chladným. Je třeba dobrý nápad hned na začátek a další nápady na celý program, aby tu vždycky bylo něco, co diváka strhne a zaostří jeho pozornost. Estráda není školení ani instruktáž, ale má poučit takovou formou, že to ani divák nepostřehne. ZB

... Oč snadněji mohl krasavec Vojan dosáhnout plného vítězství, kdyby mu příroda nebyla odepřela zvonivý orgán! Ale snad právě tento tvrdý úděl způsobil, že se obracel stále znovu k sobě a zkoušel, čím nedostatek nahradit.

... Viděl v jevištní řeči víc než dorozumivací prostředek, a obíral se jí s bezpříkladnou svědomitostí. ... Jeho brněnský spolubydlící Josef Strouhal vyprávěl, jak několikrát v sezóně měnili byt pro kolegovo hlasité cvičení.

... Vojan věděl, že každé vážné slovo je částí duše a tak je také pronášel.

... Při nevalných možnostech dechu dosahoval Vojan beževné artikulace jasným vyslovováním fráze u předních zubů, nenechal kmitat jazyk líně v ústní dutině. Jeho pohyblivé rty byly branou, z níž vycházela slova, ražená s ryzí přesností.

Rudolf Deyl, nositel Řádu práce:
Vojan zblázka.

B. VÝŠKA HLASU — MELODIE

Víme ze zkušenosti, že mnoho lidí se od sebe liší výškou hlasu a že v průběhu každé přirozené řeči výška tónu kolísá. V prvním případě mluvíme o *absolutní výšce tónu*, v druhém o *melodii řeči*. To jsou dvě složky modulace, o níž dnes budeme hovořit.

Rekneme si hned na počátku, že melodická modulace řeči je jedním z nejcitlivějších a zároveň nejpůsobivějších prostředků výrazových jevištní řeči. Daleko předčí minule uvedenou silovou modulaci, protože obtížné akustické podmínky, s nimiž se setkáváme na každém kroku, nás nutí odstraňovat z řeči citlivá pianissima a ochuzovat tak, někdy velmi znatelně, dynamickou složku naší mluvy. Naproti tomu *melodická linie řeči může probíhat při zachování potřebné intenzity téměř neomezeně*.

Základní výška hlasu každého jedince je dána neměnným faktorem, to je *délkou hlasivek*. Čím jsou hlasivky *delší*, tím je *tónový rozsah níže* položen, čím jsou *kratší*, tím je položen *výše*. Takový tón, při němž nedochází ani k napínání ani k povolání hlasivek co do délky, ani k posouvání hrtanu nahoru nebo dolů, ani k jakémukoli jiné deformaci mluvidel, nazýváme *nulovým fonačním bodem*. Rozsah tónů od tohoto bodu vytvářený bez zvláštních proměn v ústrojí, pouze změnou napětí hlasivek, je *střední hovorový rozsah*, při čemž nulový fonační bod je položen *blíže k jeho spodní hranici*.

A tu se již setkáváme s prvními vadami techniky řeči, kterážto je proměnlivým faktorem výškové modulace. Řada lidí si totiž *navykla nevycházet z tohoto nulového fonačního bodu*. Mají ve většině případů, aniž si to uvědomují, zvětšené napětí hlasivek a zvýšené postavení hrtanu. Příčiny toho jsou různé. Často takový zlozvyk pochází z období mutace, kdy se postižený nevědomky snaží zachovat na základě sluchových vje-

mů původní výšku hlasu, nebo k tomu byl nucen ve sborových pěveckých tělesech, kde mu byly neustále svěřovány party dětského rozsahu hlasu, i když už pro to ztrácel fyzické předpoklady. Příčinou toho může být také návyk příliš hlasitého mluvení (mnohdy podmíněný pracovním prostředím), kdy zvětšená síla je provázena nadměrným zvýšením polohy. Stejný fyziologický základ má i sklon mluvícího k zvýšené citové vzrušivosti. Proto jsme už od samých začátků usilovali o *naprostý fyzický i psychický klid před zahájením cvičení*. To je totiž předpoklad pro to, aby se nám hrtan dostal do *klidového postavení* a aby se *odstranilo napětí hlasivek před počátkem fonace*. Proto jsme i při procvičování dynamiky hlasu usilovali o zachování *stále stejné výšky tónu v průběhu crescenda a decrescenda*.

Je třeba si uvědomit, že mnohdy i herec, zvláště začátečník, mající nulový fonační bod ve vsední hovorové řeči, zvyšuje automaticky, někdy i značně, hlas, když vchází na jeviště. Příčinou toho je nadměrné psychické vzrušení (*herecká křeč*, jak se někdy říká), jež provází celkové fyzické přepětí a tudíž i přepětí mluvního ústrojí. V takovém případě je východiskem k odstraňování nedostatku *nejen technické cvičení, ale i cílevědomá příprava směřující k psychickému uklidnění a kázni*.

U zvláště zatvzrzelých případů, kdy zvyšování polohy vede až k *organickým chorobným změnám* mluvidel, je třeba *zákroku foniatra*.

A nyní můžeme začít mluvit o *hlasovém rozsahu*, což už spadá do oblasti *melodie řeči*. Jde tu o řady tónů, jež jsme schopni vytvořit směrem nahoru i dolů od nulového fonačního bodu. V minimálně vzrušené sdělovací řeči si prakticky vystačíme se středním hovorovým rozsahem. Ze zkušenosti životní, a ještě více jevištní, však víme, že větší citové vzruchy nás často uvádějí do situace, kdy je snaha o vzestupnou melodickou linii promluvy doprovázena *nepříjemnými pocity napětí v krku, nebo náhlými markantními změnami v barvě hlasu*. To proto, že nedochází k *plynulému přesunu v resonancích*, jenž musí doprovázet změny výšky hlasu za *hranice středního hovorového rozsahu*, který se přibližně kryje se *středním rejstříkem*. A pokud v takových defektivních případech ke změnám resonančních prostorů dochází, tedy většinou jen v oblasti nosohltanu nadměrným posouváním hrtanu z klidového postavení. Odtud pocházejí ony nepříjemné pocity křeče v krku, končící mnohdy drážděním ke kašli nebo ztrátou hlasu ve výškách.

Jde tedy o to, abychom pro rozšíření svého hlasového rozsahu rozšířili střední rejstřík o *přechody k rejstříkům sousedním*, o čemž jsme hovořili v 3. lekcí „Využití resonančních dutin“. (Viz 4. číslo.) A tyto

přechody musí být *pozvolné*, aby nedocházelo k prudkým skokům v barvě. V oblasti mluveného slova (nehovoříme o vyhraněných rejstřících pěveckého hlasu), to znamená, že z resonancí při přechodech *nevyklučujeme žádnou ze složek středního rejstříku*, i když některou z nich částečně *umírňujeme*.

Při tom si však musíme být vědomi toho, že délka hlasivek, jakožto neměnný faktor, hraje i zde svou podstatnou roli. A že stejně jako v případě silových modulací dosáhneme většinou většího účinku správným využíváním *relativních intervalů*, než přepínáním svých vrozených možností.

Při procvičování melodických modulací vycházíme ze cvičení pro základní posazení hlasu, uvedených v již zmíněné 3. lekcí. Když jsme si správně rozeznali hlas ve středním rejstříku, postupujeme se známými slovy *miní, Máňa po půltónech vzhůru*, pokud jsme toho schopni a neustále sledujeme, aby se *napětí v krku příliš nezvyšovalo* a aby *posun hrtanu směrem nahoru byl minimální* a na-prosto *nenásilný*. Resonanci při tom přemísťujeme do *nejpřednějších a nejsvrchnějších prostorů: do nosní dutiny*, na samý okraj *ústní dutiny* a dle zabarvení tónu se snažíme pocítit i *úcast čelní dutiny* (dodává hlasu výraznou světlou zřetelnost).

Ve chvíli, kdy cítíme, že se v jakémkoliv podobě objevuje přepětí, vrátíme se k nejbližšímu tónu tvořenému ještě bez obtíží a několikerým opakováním cvičné fráze si osvojujeme jistotu ve způsobu jeho tvoření. Potom lehkým *pozvolným skluzem — glisandem* na hlásce *i* sestupujeme asi o 3—4 *půltóny* a bezprostředně na to, ještě s *týmž nádechem* se vrátíme do výchozí polohy. Toto glisando opakujeme několikrát za sebou a vždy *postupně snižujeme o další 1—2 půltóny*, až se dostaneme k *nulovému fonačnímu bodu*. Největší obtíže tu obvykle způsobuje glisando směrem nahoru. Pomáháme si tedy přechodně ve chvíli, kdy by se začalo objevovat napětí v krku vsunutím vyložené *nosově vyslovené hláskové skupiny -ng-* (tedy *i-ng-i*).

Naprosto obdobně pak postupujeme v druhé fázi cvičení při vytváření přechodu k *prvnímu rejstříku*. Opět naprosto nenásilně bez anebo s minimálním snižováním hrtanu a nejlépe na dvojhláskách *ou, au*. Vhodnou pomocnou souhláskou je tu *h* na počátku fonace (tedy *hou, hau*). Buďme si vědomi toho, že *tónový rozsah zde bude podstatně menší* vzhledem k tomu, že nulový fonační bod je umístěn blíže spodní hranice středního hovorového rozsahu, a proto *nepřepínáme!* (V individuálních případech může jít jen o 3—4 *půltóny*.)

V závěrečné fázi cvičení pak *spojujeme obě řady* (směrem nahoru i dolů) v jediný celek a procvičujeme *ji na všech vokálech*.

Je třeba jen poznamenat, že příliš-

ný spěch by byl jen na škodu a mohl by způsobit organické vady hlasivek. U těch, kdož mají minimální zkušenosti s ovládáním svého hlasu, je záhodno věnovat každé fázi cvičení řadu dní až týdnů. Rovněž je třeba pracovat z počátku s menšími tónovými intervaly a jen pozvolna přecházet k extrémním polohám. Poněvadž existuje určitá zákonitá souvislost mezi výškou a silou hlasu (t. zv. *Müllerovy zákony*) nebude na závalu, budeme-li nejdříve horní tónovou řadu procvičovat *ve forte*, dolní v *pianu* a teprve později intenzitu vyrovnávat.

Při procvičování melodických modulací jako výrazového prostředku se osvědčuje používat nejprve *týchž textů*, jako při modulacích silových, s příbráním určitých *daných okolností*. Na příklad: Jsem prostředím přinucen mluvit pouze s minimální intenzitou hlasu. Po celou dobu cvičení pak tuto jednotárnou intenzitu

zachovávám a veškerý výraz, který jsem dříve projevoval dynamickou modulací, vkládám nyní do vzestupné nebo sestupné *melodické linie*. Naprosto obdobně pracuji pak s různými hlasovými intenzitami od minimální po maximální. V další fázi cvičení pak obě modulační složky spojuji a vyhledávám si k tomu další nové a nové texty.

A ještě malou poznámku k zvláštnímu způsobu tvoření hlasu při *halekání* a *jodlování*. Jde tu o svérázný způsob *spojení síly a výšky hlasu*. Značným napětím hlasivek se docílí vysokého tónu a výrazným snížením hrtanu se zvětšuje prostor nosohltanu, takže hlas dostává množství svrchních harmonických tónů, což mu dodává abnormální zesílení a zvláštní zabarvení. Není pochyby o tom, že takové časté mimořádné přepínání organismu nechává na něm své stopy, jak se to projevuje u lidových

zpěváků specializovaných na takový druh zpěvu. Proto je záhodno užívat halekání, pokud je ovládáme, *minimálně a vždy jen krátkou dobu*.

Resumé dnešní lekce je:

1. Zvýšit péči o psychofysickou pravu cvičením
2. Fixovat nulový fonační bod
3. Pečlivě posadit hlas ve středním rejstříku
4. Zvyšovat tón se zvláštním zřetelem k postavení hrtanu a užívání resonancí
5. Provádět glisando od svrchního tónu k nulovému fonačnímu bodu
6. Obdobným způsobem snižovat tón s vědomím menšího intervalu od nulového fonačního bodu ke spodní hranici středního hovorového rozsahu
7. Vytvořit plynulé přechody mezi krajními polohami
8. Vytvářet z melodické modulace výrazový prostředek.

O PRÁCI PŘEDNAŠEČE S TEXTEM

Dnes se, milí přátelé, scházíme po druhé (viz Ochotnické divadlo č. 7), abychom si pověděli o některých problémech přednášedčského umění. Ale spoň v několika zásadách a příkladech si dáme vodítko pro dramaturgii — práci s textem. Nebudu vám uvádět, co máte studovat, či kde hledat materiál, chci vás seznámit s trochu dosavadních zkušeností z práce na textu, která je velmi důležitým předpokladem pro úspěch díla.

Vybírejte dlouhou a pečlivě, až se vám podaří vyhledat opravdu hluboké, umělecky silné dílo, odpovídající vaší dramaturgické potřebě.

Velká většina textů vyžaduje pro živý přednes *úpravu*. Jsou to téměř všechny texty prozaické, kde nás nutí k úpravě zpravidla již velká rozsáhllost textu, nebo fakt, že vybíráme úryvek z většího díla. Tu je třeba mít na zřeteli, že nejde o prosté krácení, nýbrž *tvůrčí přepis textu* do živé řeči. Především nám půjde o vypuštění míst, kde bychom *překrývali projev přednášeče s textem*. Na příklad v textu: „A již stál ve dveřích. „Nu, pojďte dál,“ zval vlídně“, můžeme jistě bez rozpaků vypustit poslední dvě slova, protože je obsáhne přednášeč do svého pojetí textu. Dává-li text předpoklady (a rozhodnou-li se přednášeči s režisérem) pro *použití gesta*, může to mít podobný vliv na zásah do textu. A jistě nám praxe přinese řadu dalších příkladů a zkušeností. Rád bych tu posloužil dvěma, které nám mohou být vzorem a příkladem. Nejprve několik úryvků ze svědectví národní umělkyně Růženy Naskové o práci na textu „Babičky“ pro přednes v rozhlas: „... Když bylo jasno, že přečísti v rozhlasě všech dvacet kapitol by bylo těžko únosné a že je lépe vybrat to nejvýznamnější místo krácení všech kapitol, rozhodli jsme se pro deset pokračování... Zdálo by se někdy, že jsou v té milé knize místa důležitější

než popis bouře, povodně, jara, léta, podzimu a zimy, než babiččiny rozhovory s něnou tváří, než vyprávění o proutku uplynulém po vodě...“, ale... „i způsob, jakým byla ta i ona lidová moudrost vyslovena, jest důležitý pro vykreslení celé babiččiny podoby. ...Ponechali jsme Babičce přesné znění prvního vydání z roku 1855, dokonce i s některými jejími nepřesnostmi pravopisnými.“ (Literární noviny 1954, č. 7—8.) Článek svědčí nejen o lásce a pietě k dílu, ale i o promyšlené, pečlivé a umělecky hluboké koncepci úpravy. Druhý příklad budu dokumentovat trochu originálně — deskou Supraphon číslo 20906-7. Jde o vynikající přepis Jiráskova líčení bitvy na Vítkově hoře z románu „Proti všem“ v přednesu národního umělce Zdeňka Štěpánka. Jde mimochodem, podle mého soudu, o jednu z nejlepších nahrávek mluveného slova na našich deskách vůbec. Mohu uvést jen několik málo příkladů (cituji podle posledního souborného vydání Jiráskových děl v redakci Zd. Nejedlého, Praha 1950). Především výběr úryvku (14 stran, zkrácených asi o 5 stran), začínající vprostřed dramatického děje: „Uhři a Němci, jízdní a pěší, přikryli skoro všechno Špitálské pole...“ a končící ne — jak by se nabízelo — vítězným zpěvem husitů, ale rozkladem císařského tábora: „Ach, Praho, mé pravé dědictví po otci, jak jsem tě shledal! Tak zvolal (rozuměj: císař, pozn. JH); bodl prudce svého bělouše a hnal se blýd ke královskému hradu. Družina za ním, jen se prášilo, všichni *pomíchání*.“ Závěrečná slova jsou nejdokonalejším výrazem naprostého vítězství husitů a současně nezapomenutelným momentem Štěpánkova mistrovského výkonu. Věta Zikmundova je v textu psána starou němčinou, v živém slově je správně užito českého překladu, který uvádí Jirásek pod čarou. V přepisu nalez-

nete i vzorný příklad zesílení dynamiky děje. Jiráskovo výrazné líčení tu zdánlivě nepotřebuje krácení, ale přečtete si plné znění a znění zkrácené (s vypuštěním závorek) a přesvědčíte se o opaku: „Ve vlčí jámě před ním (před jeho příkopem, v příkopě sice leželi hustě ranění a mrtví), lidé i koně, kteří tu, jak dojížděli, klesli střelbou i šípy se srubu. Ale proud se tím nezastavil. (Nový a nový příval;) přes těla mrtvých, přes mrchy koní hnali noví útočníci s divokým křikem.“ Závěrečný obraz císařského tábora, obsažený u Jirásky v další kapitole za vítězícím již útokem husitů, je tu připojen ve velmi stručné versi a napojení je provedeno se silným uměleckým smyslem pro kontrast: „Na obranu, na boj nebylo sil. Už jen štíty zvedali a kryli jimi hlavu a tělo. V úzkosti i v tupé odezvanosti přikrčení čekali, udeří-li kovaný, strašlivý cep, (aby roztrhl štít i lebku).“ Dále je škrtnut počátek LVII. kapitoly, líčení císařova sboru, a přednes navazuje uprostřed děje, ale ještě ve chvíli, kdy císař vidí své příští vítězství. „Císař a všichni pozorovali nejvíce sruby a jízdné houfy a vozy...“ Tu jde o příkladný *vzor tvůrčí koncepce i umělecky citlivého provedení přepisu literárního textu pro umělecký přednes*.

Při přednesu poesie jde naopak většinou o spojování textů do *montáží* nebo větších (po případě *jevištních*) *komposic*. Poměrně zřídka tohoto spojování užívají naši sólisté. Na příklad Vlasta Fabiánová dosáhla velkého úspěchu na bratislavské přehlídce spojením čtyř básní Šrámkových do *ideově uměleckého celku*. Ze zkušenosti mohu potvrdit ohlas spojených veršů čtyř sovětských básníků: Simonova (Meeting v Kanadě), Železnova (Synovi), Něžlobina (Kapitola z pohádky „Poklad“) a Ščipačeva pod společným názvem „Budujeme komunismus“. Zato běžně spo-

jujeme texty pro vícehlasý přednes. A v tom jsme také napáchali v minulosti mnoho chyb. Ne proto, že jsme užívali „sborové recitace“, ale spíše proto, jak jsme jí užívali a hlavně k čemu jsme jí užívali.

Mistři sovětského přednesu se proslavili řadou montáží na velká politická témata (na příklad Jachontov sólovým cyklem celovečerních montáží na thema vítězného boje bolševické strany) a není pochyb, že i před námi stojí tento velký úkol. Ale splníme jej jen tehdy, podaří-li se nám *povýšit neumělecký text přednesem na úroveň umění*, tedy vytvoříme-li pořad nejen politicky, ale i umělecky čistý. (To je případ Honzlovy montáže „Román lásky a cti“, kde se uměleckým textem stává soukromá korespondence. (Vydalo ČDLJ 1954.)

Dnes se zatím omezujeme na montáže a kompozice sjednocené tematicky a autorem, často i literárním druhem (u večera z jednoho básníka čerpáme na příklad jen z jeho poesie). „Sloky lásky“ v D 34 v režii Františka Stěpánka tu zahájily oblíbenou formu kompozic *jevištních*. Principem této formy musí být především: nedělat divadlo! Nevytváříme kombinací textových materiálů skutečný dramatický děj, nýbrž soustřeďujeme ji na odhalení *smyslu* básnického díla, cíle večera. Provedením vytváříme atmosféru a předpoklady pro hlubší pochopení veršů.

Ožehavým úskalím tu bývá vytvoření přednáškových postav, z nichž každá je v textu složena z řady básní, které nevytvářejí vždy *jednotnou a ucelenou* přednáškovskou postavu a oslabují vyznění básní. Ve scénické kompozici z knihy národního umělce Vítězslava Nezvala „Hořké balady věčného studenta Roberta Davida“ jsme se pokusili také o opačný způsob: verše určené básníkem jedné osobě jsme *rozdělili* čtyřem přednáškovským postavám. — Mám za to, že by do budoucna mohlo věci velmi prospět ČDLJ vydáváním těchto textů („Ve jménu života i radosti i krásy“, kompozice Jaroslava Dudka z díla S. K. Neumanna, „Má Italie!“, Václava Hudečka z italské renesanční lyriky a j., na příklad ze Seiferta a Wolkra, ještě neprovozované) jak pro *nastudování*, tak jako *vzor* pro práci našich souborů.

Přednesu se dnes dostává i jiného užití. Naše soubory často básní jako *prologem* otevírají svá představení. Tu je třeba položit jim na srdce *pečlivý výběr*, odpovídající náplni večera. Jako se k vesnickému dramatu našich klasiků realistů bude hodit spíše Sládek nežli Březina, tak k sovětské současné hře užijeme raději Majakovského nežli Puškina. Jsou v podstatě dvě možnosti: buď verši jiného básníka hovoříme *o autorovi* hry (na příklad S. K. Neumann o Nerudovi), pak vystoupí přednášec v civilu, nebo

básní autora hry či autora jemu blízkého přibližujeme divákovi *dobu nebo myšlenku* hry, pak bude lépe, vystoupí-li přednášec v kostymu (třeba v kostymu ze hry).

A nakonec mám ještě jednu bolest. Objevily se „Sloky lásky“ a hned jsme je spatřili na repertoáru řady souborů, které na ně ani nemohly stačit. Volám-li pro vydávání textů básnických montáží, ne proto, že by je *hned* měly hrát *všechny* soubory, ale proto, že jde o významná díla, která by dříve nebo později měla zakotvit v kmenovém repertoáru našich přednášců. Soubor si ovšem pro svou činnost musí vybírat materiál podle svých *sil* a podle *potřeby kraje*, kde působí. Proč zůstat dlužní Ščipačevu, když je možno naplno zvířet třeba se Sládkem, a možná i udělat s ním — podle místních poměrů — více práce!

Který ze souborů odpověděl loni na výzvu Světové rady míru a nastudoval jen kapitolu z „Dona Quijota“ nebo několik básní ze „Stébel trávy“, který letos uvádí Heina, Shawa, Kálidásu nebo Dostojevského?

Pracujeme v umění, kde je třeba mnoho hledat. Není vyšlapaných cestíček, je třeba poctivě prohrabávat závěje *k poesii*. Bez odvahy a práce se to nepodaří. A podařit se musí, vždyť si lidé dneška zaslouží po práci poesie a krásy celé kytice!

JIRÍ HRAŠE

JONSONŮV „ALCHYMISTA“

Shakespearův genius zatlačil do pozadí jména několika významných Shakespearových současníků. Stačí jen připomenout alespoň nejznámější z nich, Benjamina Jonsona, Johna Webstera, Francise Beaumonta a Johna Fletchera, abychom si uvědomili, že právě tito autoři *spolu* se Shakespearem vytvářeli zlatý věk anglického dramatu, i když už jejich dílo neslo stopy počínajícího úpadku a ztrácelo se vedle mohutné, nedostižitelné dramaturgie shakespearovské. Proto však by se na tyto autory nemělo zapomínat. I v nich je kus shakespearovské velikosti, humoru i společenské kritiky, i u nich najdeme plastické dramatické postavy a svižnou zápletku, obraz tehdejšího života. Lze proto jenom uvítat, že se nám vydáním Jonsonova „*Alchymisty*“ v nakladatelství Orbis dostává po dlouhých letech do rukou další, vedle dramatu Shakespearových prozatím sice jediná, zato však výrazná ukázka britské anglické komedie z tohoto významného období anglické divadelní historie a přitom i jedno z nejlepších děl Jonsonových.

Ben Jonson není u nás autorem zcela neznámým. Jeho hry se však u nás hrály v překladech a v násilných úpravách, které nám nedovolovaly poznat Jonsona v pravé podobě — jako mistra dramatické stavby, vtipné zápletky a výrazných charakterů, jako šťavnatého humoristu a

břítkové kritika společenských chorob nejen své doby — mamonářství, naduté hlouposti a šarlatánství. Jonsonovo dílo je oživeno desítkami postav. Zarytí puritáni, hazardní hráči, důvěřivé vdovičky, ziskuchtiví sobci, smyslní rozkošníci, šejdíři a lháři — a nad nimi nade všemi šarlatáni a mazaři, úlisní sluhové, překonávající v klamání důvěřivých hlupáčků i své mistry a vítězí v tomto pochybném boji, to je Jonsonův svět, svět „*Alchymisty*“, hry, klasické v prostotě své zápletky i ve výraznosti zobrazených charakterů:

Sluha Jeremiáš využije nepřítomnosti svého pána v době moru. Z prázdného domu stane se doupě šarlatánských alchymistů. Pochybný trojlístek, vytvořený sluhou Jeremiášem, pokoutním alchymistou Šalbou a pouliční holkou Dorkou Povolnou, láká do domu s různými přísliby zaslepené důvěřivce, toužící po zisku, slávě, štěstí, a bezstarostně ulehčuje jejich kapsám. Když už jim komplikované podvody a podvůdky začínají prerušovat přes hlavu a kumpanie podvodníků se chystá k útěku, zastihne je jako pohroma neočekávaný návrat pána domu. Jeremiáš, vystupující v době podvodnické živnosti jako „kapitán Šklíba“, doveďe však využít i této situace. Prozradí svoje společníky, jeho pán, pan Dovtip, shrábne všechny zisky šejdířské živnosti, nádhavkem k tomu získá i ruku mladinké

vdovičky a proto sluhovi všechno odpustí.

Jonsonovi nešlo o to, je-li jednání pana Dovtipy správné a nechal šejdíře ujít trestu. Hlavním jeho úmyslem bylo ukázat současný londýnský život, důkladně se vysmát lidské hlouposti a ledovou sprchou zkropit všechny napálené hlupáky, kteří opovrhovali poctivou prací, chtěli dosáhnout snadného zisku s pomocí nepravých alchymistů a napálili se. V tom je zdravé jádro Jonsonova díla.

Orbis vydal Jonsonovu hru ve znameňitém přebásnění Břetislava Hodka. Překladatel zčeštuje a upravuje text všude, kde to považuje za nutné, v dobových a místních narážkách, ve jménech osob. Překlad je srozumitelný, mluvný a šťavnatý — ve shodě s originálem. Vydání je doplněno dvěma studiemi Jiřího Levého: O Jonsonově době a díle a srovnáním Shakespeara a Jonsona jako dvou současných a do značné míry protikladných dramatických typů.

Vydáním Jonsonova „*Alchymisty*“ zaplnilo nakladatelství Orbis jednu ze závažných mezer v naší divadelní literatuře. Protože ani na našich jevištích se Jonsonova díla nehrají příliš často (několikrát byl uveden „*Lišák Volpone*“ a „*MLčenlivá žena*“, „*Alchymistu*“ uvedlo po prvé KOD Olomouc letos na jaře), lze si už jenom přát, aby se vydané Jonsonovy hry chopili i naši divadelníci. Gm

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

KRONIKA VYPRÁVÍ

Leží tu na stole před námi v ozdobné tmavočervené vazbě se zlaceným letopočtem. V roce 1871 začal v ní psát ochotnický písmák životopis nově založeného Spolku divadelních ochotníků v Braníku. Za pracně kreslenou iniciálou zahajují první řádky kroniku příštích desetiletí:

„Již dávný čas před tím než započínají dějiny spolku, proudila v myslích několika uvědomělých občanů myšlenka sestoupiti se v jakousi společnost, která by čas od času pořádala zábavy ušlechtilějšího rázu, než jaké v obci od soukromníků odbývány byly. — Ano, mluveno dokonce o divadle. Však plány a náhledy dobré, povstale v hlavách několika málo, nenašly příznivců, neboť probudilost národní teprve v plenkách a to ještě jen zřídka kde. Takovou obcí byl náš Braník. Ačkoliv obec tak silně obydlena a v nejbližším okolí pražském se nalézající, nacházela se v stavu tak zuboženém, jaký bychom marně kde jinde hledali, čehož následkem byl, že se nic nepodnikalo, ba ani nevšímáno, co se vůkol nás dělo.“

A přece v tomto úhoru vzklíčilo nakonec sémě zaseté pěti prvními mladými rozseváči, vedenými divadelním nadšencem a po jistou dobu předtím hercem kočovné společnosti, Karlem Zimou. Po schválení spolkových stanov „c. k. vysokým místodržitelstvím“ byla zvolena pro první představení činohra J. K. Tyla „Paní Marjánka, matka pluku“ na den 25. března 1871.

„Konečně se přiblížil dávno čekáný den, den touhy, kdy jsme měli dokázat, že stojíme na rovném stupni národního sebevědomí, kde jsme měli našemu obecnstvu připravit první příjemný večer, uspořádat zábavu, jaké až dosud postrádalo. Byl to den slavný, okamžik v životě našem veledůležitý, posvátný, který nám a všem účastníkům až posud v živé paměti zůstal a věčně ostane; byl to den, jakých jsme nebyli zažili... Cím více se blížil večer, tím stávala se touha napjatější, vše se hrnulo ke kase, takže v brzkou byly veškeré místnosti přeplněny. Těm, kteří se opozdili, popráno jen ve dveřích stát. V rozsáhlých místnostech hostince Josefa Malíka, velkým počtem obyvatelstva zdejšího a přesporního naplněných, panovalo hrobové ticho, žádný z přítomných nedovolil sobě promluvit, nechtěje ostatních vyrušovat, posvátnost okamžiku toho nějakým nevhodným žertem porušit. Každý byl hluboce zamyšlen, zraky všech upřeny k jevišti zastřenému oponou, na níž se znak dramatického umění nalézal s pozadím vycházejícího slunce...“

S dojetím pročítáme záznam dávného kronikáře. S láskyplnou přesností oživuje podrobností z doby, ve které prostý lid vysoko zdvihá a rozvíjí Tylův odkaz: horoucí lásku k českému divadlu. Na konci první-

ho desetiletí života spolku připomíná:

„Dnes je tomu právě plných 10 let, co malý hlouček náš slavil první triumf, co prolomena závora a tím uvolněn duch náš, až dosud okovy neuvědomělosti spoutaný.“ — A prvních deset let života a práce spolku uzavírá slavnostní představení Tylova „Strakonického dudáka“.

Dne 12. října 1884 jsou braničtí ochotníci hostiteli prvního sjezdu První české župní jednoty divadelních ochotníků (sdružovala ochotnické spolky z okresů Smíchov, Vinohrady a Zbraslav). Sjezdu i župního představení historického dramatu J. J. Kollára „Pražský žid“ účastní se i pozdější redaktor časopisu „Jevišťe“ J. V. Frič, který vepisuje do kroniky výzvu: „Divadlo zůstaň zrcadlem našeho národního, svobodného pokroku!“

Soustavné úsilí bylo věnováno organizování hromadných návštěv Národního divadla hned po jeho otevření. A poněvadž tenkrát ještě nepropustný masiv vyšehradské skály představoval nemilosrdnou překážku pro přímou komunikaci do braničských končin, volili Braničané k výpravám do Národního divadla poněkud romantickou cestu po Vltavě „divadelními parníky“.

Významným spolkovým činem na přelomu dvou století je udělení hlasovacího práva členkám. Kronikář poznamenává, že „zásluha této výmohy připadá sl. Emě Novotné“. Třicet roků práce uzavírá Tylovo „Jiříkovo vidění“.

V řadě každoročních letních slavností uspořádal spolek v roce 1899 velkou scénu „Husité pod Naumburkem“. Ze seřadiště, které se proměnilo ve skutečný tábor husitských válečníků, táhly za zpěvu chorálu „Kdož jste boží bojovníci“ řady sudličníků, kopiníků a palcátníků, následované rachotem válečných vozů se sirotčí posádkou a mohutnou jízdu bratří polem pracujících v čele s Prokopem Holým. Tisíce diváků přihlížely nádherné davové scéně setkání obávaných Žižkových bojovníků se zástupem naumburských bíle oděných děvčátek, přednášejících prosbu za zachranu svého města.

A ještě jedna letní slavnost braničských ochotníků je zapsána výrazně v historii. V roce 1913 zaznělo vzdorem proti útlaku a nesvobodě pásmo „Zrušení roboty“. Sezónu, započatou Zeyerovou pohádkou „Radúz a Mahulena“ ukončil výmluvně Mahenův „Jánošík“. Pak už zanedlouho přichází neradostný červenec 1914. Na vltavském nábreží v zahradě jednoho z členů schází se braničské divadelní družina k rozloučení s osiřelým jevištěm i s přáteli, které násilná cizí zvůle hnala na válečná bojiště Evropy...

Po ukončení chmurného období, ohraničeného letopočty 1914—18, nastupují braničtí divadelníci do dalších výbojů, které vrcholí 2. srpna 1925 otevřením vlastní divadelní budovy.

Letos v Braníku vzpomínají, že před 85 lety se u nich narodila lidová divadelní tvořivost. Obklopena nepomíjivou láskou drobných řemeslníků, dělníků a zelinářů, vyrůstala z buditeckých ještě začátků k dnešnímu významu a poslání.

*

Vystřídejme nyní přemítání nad kronikou pátravým pohledem do současnosti.

Soubor byl mezi prvními, které provedly pohotově převod na masovou základnu ROH. Byly převedeny i značné majetkové hodnoty: vzorně udržovaná divadelní budova s dobře vybaveným jevištěm bez halěře dluhu. Stalo se tak soudružsky přívětivou dohodou se závodním výborem Branického pivovaru n. p. Soubor pomohl z nového závodního klubu pivovaru vytvořit skutečně kulturně společenské středisko celého obvodu Prahy 15. Jeho činnost se opírala o cílevědomou dramaturgii.

Nezapomínalo se ani na utužení družby s patronátním JZD v Dolních Břežanech, na brigády při výstavbě komunikace v Praze 15 — a v neposlední řadě i na divadelní soutěž LUT, kde se v letech 1953—54 soubor zařadil v krajském kole mezi šest nejlepších z Prahy.

V září 1955 nastala souboru jubilejní sezóna: 85 let činnosti v Braníku a 30 let od postavení vlastní divadelní budovy. Do slibné jubilejní sklizně sjel blek nepohody v podobě přípisu Svazu zaměstnanců potravinářského průmyslu z 26. 10. 1955, kde se mimo jiné píše: „...předsednictvo ústředního výboru svazu na své schůzi dne 24. 10. 1955 se usneslo, že divadelní soubor, který byl na základě převodu ochotnických spolků převeden i se zařízením na závodní výbor Pivovaru Braník a byl registrován jako závodní klub, bude převeden na Osvětovou besedu v Braníku i se zařízením, které bylo převzato závodním výborem. ...Tímto usnesením se pozastavuje i příspěvek na zařízení na rok 1955/56, pak i na GO, které měly být provedeny v roce 1955.“

Z překvapení se nemohli probrat nejen členové souboru, nýbrž i „šťastný dědic“ — Osvětová beseda — která se teprve z ústního podání dodatečně dověděla o celé dalekosáhlé transakci.

Proč jsme se rozhodli svěřit se ochotnické veřejnosti se svými nesnáze? Protože máme své Braničské divadlo neskonale rádi. Před mnoha lety vyrostlo jako výmluvně svědectví činorodé iniciativy drobného lidu, z nekončící obětavé práce jeho rukou bez halěře podpory z veřejných prostředků, bylo udržováno a zdokonalováno jeho láskyplnou péčí. Nepřestáváme věřit, že právě po radostných hronovských svátcích bude věnována pozornost tomuto „braničskému případu“. Pomozte nám, abychom dále mohli vykonávat plnou kulturní službu.

Václav Kasal



Antonín Zápotocký na návštěvě v ZK dolu Vrbenský v Souši

DEN HORNÍKŮ V SOUŠI

V nově upravených prostorách závodního klubu dolu Vrbenský v Souši byl v předvečer oslavy Dne horníků slavnostně zahájen už III. divadelní festival hornických ochotnických souborů. Odbor „Tyl“ domácího závodního klubu připravil festival pod patronátem závodní správy a závodního výboru ROH svého dolu, aby jím oslavil Den horníků i připomněl 45. výročí založení Svazu dělnického divadelního ochotnictva v Praze. Po slavnostním zahájení festivalu vystoupil jako první vítěz letošního Hronova — Hornické divadlo Radnicka s Ibsenovou Norou. Po vyprodaném představení byly v přátelské besedě utuženy přátelské svazky mezi radnickým a soušským souborem, který v letních měsících navštívil Radnice s představením Stroupežnického hry Naši furianti. — Důl Vrbenský získal letos v celostátní socialistické soutěži Standartu presidenta republiky. Slavnostní schůze 9. září se zúčastnil prezident republiky Antonín Zápotocký, jemuž soubor na památku věnoval album fotografií ze svého letošního souborového zájezdu do Vídně (hráli tam Nezvalovu dramatisaci Zápotockého prózy Vstanou noví bojovníci). Soudruh Zápotocký si se zájmem prohlédl nově upravený závodní klub a pohovořil s členy souboru o jejich práci. — Na letošním festivalu během září vystoupily tyto soubory: Hornické divadlo Radnicka (Nora), ZK dolu J. Šverma (Tyl, Poslední desítek), ZK dolu Jirásek (M. Matušíková, Kristina, a O. Šafránek, Kudy kam), ZK dolu Roosevelt (C. Solodar, V. Šeříkově sadě), Oblastní klub JD Ostrov (E. Fikar, Padělek), ZK dolu Ležáky (F. Tetauer: Úsměvy a kordy), ZK dolu Vrbenský (J. K. Tyl, Kutnohorští havíři, Svátek pana ředitele a V. Cinybulk, Zmoudření ševce Fanfrnocha), ZK Korda Litvínov (Jirásek, Samota, a M. Brandová, Malajská romance) a ZK dolu Gottwald (M. Stehlík, Períková chaloupka). Josef Kůrka

DO DALŠÍCH DESÍTEK!

První desítku let života oslavil jeden z našich neilepších souborů, ZK Vigona Svitavy. Deset let svitavské Vigony — to je deset let nové tradice našeho ochotnictví, to je deset let oddané a v neustálém průměru vynikající divadelní práce. Pokusíme se v příštích číslech ukázat, v čem spočívá příklad Svitavských pro nás všechny. Pro dnešek jim jistě za všechny ochotníky voláme: Do dalších desítek — zlomte vaz! -en

50 LET NA OCHOTNICKÝCH PRKNECH

Letošního roku dožívá se jubilea padesáti let divadelní ochotnické práce v plné duševní svěžesti Josef Pultr z Holohlav u Smiřic. Toto jubileum oslavil v Čapkově Loupežníku jako Šefl. Vyzrálá charakterní figura svým realistickým podáním svědčila o člověku-umělci, o lidském i uměleckém vyzrání. Za svého působení v různých ochotnických spolcích vychoval nám J. Pultr celou řadu mladých nadaných herců. — Padesát let práce v českém divadle! Kolik rolí prošlo tvojí hlavou, tvým srdcem, jak rád ses rozdával a přes svou chorobu ještě rozdáváš! Kolik tisíc lidí ti tleskalo, smálo se a s tebou plakalo! Kolik bylo těch večerů v nevytopených sálech, kolik učení i starostí, takových krásných starostí, jaké dá dobré divadlo. Vzpomínám tvého nadšení a štěstí o letošním Jiráskově Hronovu, kde jsme spolu trávili čtrnáct dní. Jak jsi byl nadšen Norou, Loupežníkem, Emigrantem. To se dlouho nezapomíná. A já, který jsem měl to štěstí pracovat s tebou po mnoho roků, děkuji ti za všechny ty krásné chvíle a přeji ti jménem soudruhů smiřických, jaroměřských, lochenických i holohlavských, abys ještě dlouho táhl tu těžkou, ale krásnou káru Tylovu. A až jednou nejvyšší režisér odvolá tě z výstupu posledního, abys mohl zavolat s naším

obecenstvem: „Děkuji, bylo to krásné...“ — a s básníkem F. Šrámkem: „Života bído, měl jsem tě rád...“
Antonín Šimek,
zasl. div. pracovník

ÚSPĚŠNÝ ESTRÁDNÍ SOUBOR DOMU OSVĚTY

V posledních měsících se mezi soubory domů osvěty zařadil i estrádní soubor DO v Holicích. Přišli do něho mladí herci z jiných ochotnických souborů či úplní začátečníci a na přehlídce v Pardubicích se z nich stali dokonce vítězové kraje. Soubor vznikl z prosté nutnosti. Po nezdařených pokusech založit soubor tohoto žánru při divadelním souboru ZK Botana Holice a po prvních pokusech v pásmu Škola humoru při Divadle hudby, rozhodli se jeho nynější členové pomáhat SČSP i ONV v pořádání letních besed na vesnici a v žňové agitaci. Od té doby jezdí soubor po vesnicích holického okresu s estrádním satirickým pásmem, v němž se zpívá, hraje, recituje, předčítá i tančí. Hudebníci z OB Horní Ředice s nevšední ochotou jezdí s ostatními členy i ve všední den a doprovázejí celý program. A tak soubor pokračuje i nadále, nacvičuje nové scény a svůj program stále zlepšuje jak režijně, tak i dramaturgicky. Zúčastnil se i krajských dožínků v Lánech u Dašic, po odpolednech uspořádal program pro povolance na jejich středisku a chystá se s novým programem do další činnosti. Používá materiálů polských i našich satiriků, uplatňuje i vlastní nápady a na každé vesnici je program zakončen přílehlavou častuškou na místní poměry. Podobný soubor na holickém okrese pracuje ještě i při OB Dašice. Potěšující je i to, že v souboru DO účinkují



Scénka z pásma estrádního souboru DO v Holicích na družstevní slavnosti

aktivně i všichni pracovníci Domu osvěty, i sám inspektor pro kulturu.

*

PRAŽSKÉ SOUBORY DĚTEM

Praha má mnoho ochotnických souborů. Potěšitelným zjevem je, že většina z nich hraje pravidelně dětská představení od října do konce dubna. Obtelefonoval jsem většinu osvětových inspektorů a seznal tak téměř úplný repertoárový plán dětských představení od října do konce roku 1956. Snad i mnohé mimopražské soubory bude zajímat, co ochotnická Praha připravuje malým, ale nejděčnejším divákům. Dětská představení se ve většině případech hrají každou neděli. Někde hrají v neděli dvakrát, hrají i v sobotu a tatáž hra dosahuje několika repris. V Divadle na Slupi v Praze 2 budou hrát: Sýkora, „Zlatý vrch“, Petr Hořký, „Tři zlaté vlasy Děda-Vševěda“, Karel Balák, „Hloupý Honza mezi čerty“ a Hajska, „Vánoční pohádka“. V Malostranské besedě zatím studují „Klubíčko pohádek“. V Praze-Žižkově ve dvou divadlech LUT připravují: Marie Holková, „O veselém pěvci“, Jan Drda, „Hrátky s čertem“, Petr Hořký, „Kuba a loupežníci“, B. Němcová, „Sůl nad zlato“, „Popelka“, Petr Hořký, „Čaroděj Marleto“, Jaroslav Barták, „Čert a Káča“ a „Sovi hrad“. Dětská představení hraje šest souborů OB. V divadle Husova sboru v Praze 7 plánují: M. Seeman, „Jak Jarmil k štěstí přišel“, V. Zbavitel, „Čarovné dudy“ a M. Husáková, „Princ a Sedmikráska“. Rudý koutek železničářů v Praze 7 nastuduje: Hajska, „O bohatýrovi s velkým srdcem“. Závodní klub Tesla v Praze 7 má na pořadu: Radovanský, „Zvířátka a hastrman“ a Gradovský, „Vlk, koza a kůzlata“. V Divadle LUT v Praze 12 sehrají: J. Dolina, „Pohádka o Slunečnicku, Měsíčníku a Větrníku“, J. Pleva, „Budulíněk“, Andersen, „Sněhová královna“ a „Vysušil“, „Zlaté srdíčko“. Jiráskovo divadlo v Praze 13 plánuje: Jan Drda, „Hrátky s čertem“, V. Sojka, „Brokát, princ z pohádky“ a Bartík, „Popelka“. Lidové divadlo ve Strašnicích má na pořadu: V. Zbavitel, „Čarovné dudy“, B. Němcová, „Dvě Maričky“, Petr Hořký, „Kuba a loupežníci“ a v Praze-Hostivaři sehrají Fr. Kožíka, „Meluzinu“. Program je bohatý, premiér mnoho. Nyní jde jen o to, jak tato představení budou jevištně provedena. Jsme zvědaví, zda pražští ochotníci berou svou práci pro děti odpovědně, zda dětská představení budou režirovat schopní režiséři a hrati v nich také nejlepší herci souborů, nebo zda dětská představení berou na lehkou váhu. Jen tak na okraji své divadelní činnosti. Však se alespoň na některá představení přijdeme podívat a povíme si pak o jejich provedení v Ochotnickém divadle. Petr Hořký

*

Dramatický soubor OB v Břežánkách u Bily se zúčastnil minulé soutěže v kategorii B hrami M. Stehlíka Mordová rokle a F. Šrámka Léto. Zá-

sluhou poctivé práce všech členů se souboru podařilo postoupit do vyšší soutěžní kategorie. Ale ani o prázdninách soubor nezhálel. Pokračoval ve své činnosti utvořením kulturní úderky, která navštěvovala ty obce okresu, kde je nejméně možností ke kulturnímu životu.

VÝSLEDKY SOUTĚŽE LIDOVÝCH AUTORŮ

V rámci celostátní soutěže lidové umělecké tvořivosti 1955—56 byla vyhlášena také tematická literární soutěž lidových autorů. Posláním soutěže bylo pomoci v odstranění nedostatků aktuální tvorby, častušek, satirických veršů a scének a dalších malých slovesných forem, které přímo pomáhají při řešení místních problémů a které postrádáme zejména v kulturní práci na vesnici. 77 autorů poslalo do soutěže celkem 140 prací. Soutěž dosáhla ve srovnání s loňskou podstatně vyšší úrovně. Mezi vítězi je několik pozoruhodných a svérázných talentů, které by si zasluhovaly zvláštní pozornosti.

Na společných schůzkách navrhla porota tyto vítěze:

P o e s i e :

I. cena — Vlasta Bustová za báseň Černý drozd

II. cena — Vlad. Martínek za výbor epigramů

III. cena — Ant. Novotná za výbor veršů

III. cena — Mar. Kapitánová za výbor veršů

P r ó z a :

I. cena — Mir. Beránek za povídku Dopis

II. cena — Ant. Novotná za povídku Oslí uši

III. cena — Mar. Chalupová za povídku Abys bola pionérkou...

S c é n k y :

I. cena — neudělena

II. cena — Al. Matoušek za satirickou scénku Josef vem to!

III. cena — Mir. Franke za satirickou scénku Patronát

Č a s t u š k y a t e x t y k p í s n í m :

I. cena neudělena

II. cena — Ant. Kebortová za výbor textů k písním

III. cena — neudělena

V říjnu bude uspořádán pro nejnadanější účastníky soutěže pracovní seminář, zakončený literárním večerem vítězných prací. Další etapa této soutěže pokračuje. Ústřední dům lidové tvořivosti, Praha II, Jungmannova 15, přijímá literární práce autorů do 30. listopadu 1956. Výsledky této etapy budou vyhlášeny v únoru 1957.

DVA ÚSPĚCHY VESNICKÝCH SOUBORŮ

Ochotníci v boskovickém okrese se mají čile k světu. Působí zde vedle vyspělého boskovického souboru, který byl pro letošní sezónu zařazen do kategorie C, 27 vesnických souborů, pro něž v minulém měsíci uspořádal ONV Boskovice dvoudenní školení. Veliký zájem, s nímž vesničtí ochotníci sledovali přednášky, byl lektorem nejlepší odměnou. Zvláště potěšitelné je, že i v tak malých místech, jako je Lhota Rapotina (380 obyvatel), působí soubor, který má nejen hodnotný a náročný dramaturgický plán (Goldoni, Zola, Preissová, Karvaš), ale i takový počet členů, že může dokonce tři z těchto her obsadit zcela jinými členy. Viděl jsem představení dvou nejlepších vesnických souborů a byl jsem mile překvapen jejich nadprůměrnou úrovní. Zvláště Čapkova Matka v provedení souboru ČSM Míchov se vyrovná dobrým představením mnoha městských souborů a výkon titulní představitelky byl přímo pozoruhodný, zvláště v tom, jak se vyrovnala s náročným vývojem postavy. Ale i představení souboru OB Žďárná (Paní Marjánka, matka pluku) podalo přesvědčivý důkaz, jak si naši vesničtí ochotníci rozumějí s Tylovým dílem. Přejeme všem ochotníkům boskovického okresu hodně síly k uskutečnění všech dobrých předsevzetí, která jejich zástupci na školení učinili.

Jiří Beneš

*

Soubor ZK dolu Roosevelt v Ervěnicích uspořádal letos jubilejní tylovský festival s velkým úspěchem. I jinak se práce souboru dobře daří, i když se vedení závodního klubu o soubor stará velmi málo. Soubor letos uskutečnil 29 představení, hrál Tylovu Fidlovačku, Matušíkové Kristinu, Solodara V Šeříkovém sadu a Langrovu Jiskru v popelu. Soubor mladých uvedl dvě pohádky. Na poradě v okresním domě osvěty uzavřel soubor závazek, že bude po dobu žní zajíždět do zemědělských obcí s Kristinou a Šeříkovým sadem. Šesti vystoupeními byl tento závazek splněn. Dobře se rozvíjí spolupráce souboru se známými ochotníky dolu Vrbenských v Souši. Soubor není ovšem bez nedostatků. Sami členové jsou nespokojeni s nedostatečnou kázní některých jedinců ze svého středu, pro jejichž rozmary musely být odřeknuty některé zájezdy. Pevně věříme, že soubor všechny své problémy zdárně vyřeší a poroste k stále většímu úspěchu.

*

Na boskovickém repertoárovém aktivu se mluvilo o současných hrách a o vztahu vesnického diváka k jejich pokrokovým myšlenkám. I povstal režisér jednoho vesnického souboru a trpce si stěžoval, že u nich se projevuje třídní boj antipatií poloviny obce k hrám, kde se řekne třeba jen slůvko o družstvu. Tak trpěla slábou návštěvností i Štolbova komedie „Vodní družstvo“.

LION FEUCHTWANGER:
DÁBEL V BOSTONUHra o 3 jednáních, 6 mužů, 3 ženy,
1 dekorace (pokoj)

V roce 1692 se v Americe, tehdy ještě kolonii Anglického imperia, odehrál otřesný proces. V osadě Salem nedaleko Bostonu našla mladá dívka ze záští a žárlivosti několik žen z čarodějnictví. V této době náboženského fanatismu bylo čarodějnictví zločinem, který mohl být smyt jediné krví domnělé čarodějky. Ženy takto nařčené byly předány soudu a podrobeny neslýchaným výsledkům a hrozně duševní trýzni. Jejich rodiny byly zfanatisovaným davem pronásledovány a donuceny vystěhovat se. Není náhodou, že v poslední době vznikly dvě hry o salemském procesu. První, která se jmenuje „Čarodějka ze Salemu“, napsal i u nás známý americký autor Artur Miller. Druhou, o které zde píšeme, napsal německý spisovatel, který žil dlouhá léta ve Spojených státech, Lion Feuchtwanger. Co donutilo americké spisovatele, aby si vybrali právě tento historický námět? Jistě především podivná podobnost současných amerických procesů proti stoupencům pokroku a míru. — Lion Feuchtwanger si pro svou hru vybral úzký okruh jedné salemské rodiny, která je bezprostředně na procesu zainteresována. Je to rodina Matherů. Cotton Mather, pastor, autor řady náboženských spisů a důmyslných kázání, možno říci specialista na otázky existence ďábla, dostane do rukou vzácný důkaz o pravdivosti svých teorií: Hana Parishová má vidění, na základě něhož obviní několik salemských žen z čarodějnictví. Ve svých viděních je lákána na čarodějnický sněm sabbath, kde ji čarodějnice mučí a trýzní. Dr Thomas Colman, bratr Matherovy ženy, který je vůdcem pokrokové strany a učencem, jehož si váží britská akademie, jasně vidí, že celý humbug s čarodějnicemi je nástrojem proti pokroku, že salemský proces má jediný úkol: poštvat lidi proti jeho straně, rozpoutat nejnižší pudů a vášně, zaslepit tak lidi a pokračovat ve vládě tmy. I syn pastora Mathera, Richard, který má rád Hanu Parishovou, prohlédá, vymaní se z otcova područí a odchází se strýcem do Anglie. Mather zůstává nakonec sám se svou šílenou myšlenkou, rozhodnut vytrvat v boji proti ďáblu, i když jej všichni rozumní lidé opustili. V celé hře není jediného anachronismu. Lidé jednají a myslí tak, jak jednali a mysleli lidé v XVII. věku. Tím je však hra působivější. Neboť ještě jasněji vystoupí podobnost s dnešními procesy proti každému, kdo myslí a nechce se vrátit o čtyři sta let zpět. Je velmi dobré přečíst si jako studijní materiál k této hře román současného amerického spisovatele Howarda Fasta „Silas Timberman“. — Hra vyšla v ČDLJ, Praha 1, Celetná 25. V. Sochorovská

OCHOTNÍKŮM . . .

m n o h ý m

Všechna sláva — polní tráva,
pýcha předchází pád.
Kéž by ten, kdo pro ni hrává,
uměl též — silážovat,
neboť sobec, jak se stává
i na kompost — spadne rád!

o s t a t n í m

Že prý není malých úloh,
v každé lze jít nahoru!
(Říkají ti, kteří hrají
hlavní role v souboru.)

VZORNÁ HEREČKA

Proč hraji? To věc je přece jasná.
Chci vidět v očích všech žen zlobu,
když po každé mám novou robu
a muži říkají mi: Jak jste krásná!

VŠEM STEJNĚ!

V Hronově návrh cenný a dramatický
vznik,
když půlku první ceny vzal „Noře“ —
„Loupežník“.
Ale i druhé místo má dvojí polovici,
za „Selskou láskou“ vstali i „Noví
bojovníci“.
A tak jen „Děti slunce“ tak trochu
zkrátí řadu,
úředně třetí — jinak však o dvě čísla
vzadu.
Když po dvou v pořadí se obsazují
místa,
pak těžko zjišťuje se pravda vskutku
čistá
a lež se ve zmatku tom velmi lehce
ztratí.
Poslední z deseti pak tvrdí: My jsme
pátí!
Mám zlepšovací návrh — zatím jen
povšechný,
by nikdo neměl navrhnout — dát ceny
pro všechny!

Avar

DVACET PŘED VEČEŘÍ (Nebo také ne)

Měl jsem vždy velikou antipatii
k lidem, jejichž jediným útočištěm
v hoři byla hospoda. Pít na trucu, to
je to poslední, co může inteligentní
člověk udělat. A já jsem se vždy mezi
inteligentní lidi počítal. Teď si však
s lítostí uvědomuji, že je všem mým
zásadám konec. Nejhorší ovšem na
věci je, že si to uvědomuji právě —
v hospodě. Ani vlastně nevím, jak
jsem se sem dostal, ale jedna věc je
jistá: Jsem tu, piji již osmou skle-
ničku a je mi strašně špatně. Svou
přítomností zde budím pozornost stá-
lých návštěvníků. Ještě dosti zřetelně
vidím, jak dávají hlavy dohromady a
ukazují si na mne. Zaslechl jsem i ně-
kolik jedovatých poznámek, jako:
„A jéje, to sou k nám hosti!“, anebo
„Hrome, to asi načapal starou!“ Hlu-
páci! Obracím se k nim zády. Piji a
trpím. Jsem asi nemocen, protože se
se mnou všechno točí. Moje hlava je
nenormálně těžká, ruce mají co pod-
pírat. Čárky na táčku upoutaly mou
pozornost. Za pomoci ukazováčku a
s velkou námahou jsem je spočítal.
Bylo jich osm. Náhoda nebo ironie?
Zrovna osm jich musí být. Osm čárek
na táčku — osm let mého ochotnic-
kého života. Člověku se někdy zdá,
že se život přizpůsobil modernímu
dnešku a letí nadzvukovou rychlostí.
Tedy osm let již hraji divadlo a stej-
nou dobu kreslím scény. Říkají o mně,
že umím malovat. Když jím to stačí,
budiž. Nedávno jsem se oženil. Věřil
jsem tomu, že mám nejlepší ženu na
světě. Nasvědčovaly tomu všechny
vnější předpoklady a i vzdělaná se
mně zdála. Měli jsme se rádi. Neřekli
jsme si jinak než Věruško nebo Zde-
něčku. Slůvkem ublížení nám nepřešlo
přes rty. A přece to nebylo ono. Mezi
námi leželo — divadlo. Stále jsem
doufal, že se mně to jen zdá, ale dnes

je všechno jasné! Věra si nepřeje,
abych ochotničil. Vyčítá mi tři zkouš-
ky v týdnu. Že prý ji zanedbávám, že
mám radši divadlo než ji. Je prostě
sobečka a já sobce nenávidím.

„Ještě jednu?“

„Ne, platím . . .“

„Prosím . . . to máme . . .“

Můj zoufalý stav mně stál i se spro-
pitným pětaticet korun. Ani nevím,
jak jsem se dostal ven. Prší . . . Jsem
bez kabátu. Vůbec nevnímám, co se
děje kolem mne. Jdu, nevím kam, a
srdce mi přitom puká lítostí. Zklamal
jsem se v té, které jsem tolik důvě-
řoval. Má vůbec právo na mou lásku
k divadlu? Nejhorší ovšem je, že
v souboru vše vědí. Vím dobře, že
mě potají litují. I ohledy na mě he-
rou . . . Stydím se za svou ženu. Sty-
dím se za její názory na divadlo, kte-
ré se do puntíku shodují s názory
pana c. k. purkmistra z prvé světové
války, který nechal před město za-
sadit ceduli: „Psům, žebrákům a her-
cům vstup do města zakázán!“ Jde se
mi těžko. Nohy mám jako olověné.
Zároveň s únavou na mne přichází
chuť si někde lehnout a spát. Vpravo
u cesty pod lipou rozeznávám lavičku.
Pamatuji se ještě, že jsem si chtěl na
ní sednout. Ale k tomu již nedošlo,
protože v tom okamžiku — jsem se
probudil. V první chvíli jsem nevěděl,
kde jsem. Nemohl jsem hned pocho-
pit, jestli je pravdou můj sen, nebo
úplně jiná skutečnost. Věra přece ta-
ková není! Musil jsem vypadat straš-
ně přihloupě, protože se mi strašně
smála, když mne vzbudila. Hned chtě-
la vědět, co se mi zdálo. Že prý jsem
vzdychal, pošňupával, každou chvíli
čekala, že se rozpláču. Při večeři
jsem ji tedy pověděl, jakou podobu
na sebe v mém snu vzala. A na mou
duši, teď vážně: Víte, že se urazila?!
Sv. Radešinský

Krátký kurs o vývoji divadelní budovy

KUKÁTKOVÝ DIVADELNÍ PROSTOR (4)

X.

Dospěli jsme v rozebírání vývoje divadelního prostoru až k současnému století, do něhož v prvních letech zasahují ony demokratisační snahy při úpravě hlediště, jak jsme je poznali v minulé stati. Avšak samý vývoj divadla, vývoj dramatu, pojetí umělecké práce herce a režiséra a snahy o realistické a pravdivé zpodobení života, i to vše ovlivnilo vývoj divadelní budovy. Zkušenosti hereckých a režisérských generací i individualit, snahy o zprvu romantické pojetí skutečnosti, poté vývoj směřující až k naturalismu a musejnímu předvádění zejména historických her, snahy o přesvědčivost a boje za právo promluvit s jeviště pravdu o životě, to naplnilo počátek století až do první světové války a zčásti i po ní. V té době vyúsťuje ve skutečnou koncepci ideové i morální váhy metoda Stanislavského, shrnující a dovršující pro danou dobu veškerý divadelní vývoj.

Souběžně s tím se vyhranjuje i rozkol v divadelním vývoji, který tak jako v mnoha jiných oborech lidské práce i lidského života rozdělí Velká socialistická říjnová revoluce na dvě větve: Prvou mladou, svěží a plnou života, v níž dozrávají k novým úspěchům pokrokové snahy o pravdivost umělecké práce a její plné osvobození. Druhou odumírající, zkřivenou zřídlnými představami o poslání divadla, služebnosti umění zisku a omlouvání honby za ním, až k zpátečnické oslavě velikášství fašismu a jeho ideologie. — Zde rostou dva divadelní světy v krajnostech plně vyhraněné a odlišné a mezi nimi veliký houf umělců, kteří nevědí, na čí stranu se dát, pokud to za ně nerozhodne jejich lid. V této dvojí linii se rodí, zejména ve dvacátých letech, nové teorie o popření divadla, všechny ty civilismy, biomechanismy, oproštěné herectví a popřené herectví, aby jen dokazovaly zmatenost první poloviny století, v němž se zrodil nový společenský řád socialismu.

V tomto dějinném úseku se dělí tvůrci na několik názorových táborů podle toho, jak plně pociťují svou příslušnost k pokrokovému dění kolem sebe, jak aktivně se ho hodlají účastnit anebo zůstávají-li v postavení sluhů kapitalismu, jimž je zlatá klec milejší než pravdivý názor na život a služba spravedlivému boji za lepší společenský řád. Proto v této době je tak velká úroda ideových projektů nových typů divadelních budov i osobitých pojetí divadelního prostoru.

Je to pochopitelné, protože skutečně nové pojetí těžce proráží s realisací. Potřebuje nový provoz, finanční podepření umělecké práce, a to je možné jen v takovém společenském pořádku, v němž je divadelní umění pokládáno za zdroj výchovy lidu, což je spojeno s uznáním jeho společenského významu a hodnoty. Ostře kontrastuje takovéto pojetí, vlastní společenskému řádu socialismu, s pojetím kapitalistickým, které vidí v divadle jeden ze zdrojů zisku „svobodného“ podnikání. Vede to k nadbíhání pochybnému vkusu, reklamě přehnané barvitosti a nevkusnému „luxusu“, k chytání diváka na vějičku sensace, laciné nebo vulgární zábavy. To jsou charakteristické znaky tohoto druhu divadla a stejně jako ve všem kapitalistickém podnikání, ani zde není zakázán jakýkoliv prostředek, posvětili-li jediný účel: větší zisk.

Je dobře si tyto nejrámčovější vlastnosti měšťáckého divadla uvědomit; mají mnoho odstínů od nejhrubších, snadno rozeznatelných, až k jemným finesám intelektuálního pojetí, které skrývá vulgární jádro do voňavé a líbivé skořápky, nebo k podobám, které pod zdánlivou rouškou pokrokovosti a demokratických frází ukapávají jed protipokrokovosti, rasismu a jiných zpátečnických tendencí a názorů, tvářice se objektivně a nestranně. Je dobře znát a studovat tyto vlastnosti, poněvadž ony podstatnou měrou přispívaly k vytvoření slupky měšťáckých přežitků na budovatelích socialismu. Zvláště podoby tvářící se pokrokově, podávané v kultivovaném pojetí líbivé a barvitě, jsou nejvíce nebezpečné. Proto, že ani socialistické umění a divadlo se nevzdá oblíbených uměleckých prostředků a forem, podřizujíc je však vedoucí linii obsahu díla a jeho poslání.

Proberme nejprve tu skupinu divadelních prostorů, které zůstávají v okruhu pojetí kukátkového divadelního prostoru, vyjadřující buď účelové poslání nebo snahu po uplatnění některé umělecké reformy, šíření či individuálnější pojetí. Poznali jsme již v minulé stati americký divadelní prostor, jeden z nejstarších, Parktheater v New Yorku z roku 1805. Viděli jsme na něm zřejmý anglický vliv, tradici kultury, na niž navazovala pak nová republikánská kultura v počátcích Spojených států. Rychlý hospodářský a politický rozvoj Ameriky nesl s sebou též vyhranění názorů na stavbu divadla. Všeobecný shon za ziskem, snaha po účelném využití času, současně však úsilí co nejrychleji se vyrovnat Starému světu, nahradit jeho kulturní tradici, to vše podněcovalo též divadelní vývoj a umělecky či ve stavbě divadel. Nelze ve stručném přehledu vývoje divadelního prostoru popisovat podrobně celý vývoj a všechny jeho jemné odstíny. Spokojíme se s charakteristickými ukázkami architektonické tvorby a řekneme si, co je na amerických divadlech typické.

Hlediště je vždy uspořádáno jako mírný amfiteater v obdélníkovém půdoryse sálu. Blok sedadel je rozdělen uličkami podél sálu, které vyúsťují v samostatný východ. Bohatá je štuková výzdoba, někde vkusná, jinde sklouzávající

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ

VLADIMÍR SEMRÁD

- BAMBINO (z italštiny) — dítětko, někdy také Jezulátko
 BANALITA (z francouzštiny) — otřelost, všednost, otřepanost
 BANAUSICKÝ (z řečtiny), čti banauzický — duchaprázdňý, řemeslný
 BANDALÍR, také bandelír (z němčiny nebo francouzštiny) — závěsný řemen, visící s pravého ramene k levému boku
 BANDERIUM — slavnostní jízdní průvod — banderista — člen takového průvodu
 BANDOR — bandur — pandur (z italštiny pane duro — tvrdý chléb) — houska, houskovitý chléb, také ale brambory
 BANDURA (z ukrajinštiny) — loutnovitý nástroj; bandurista — hráč na banduru
 BANJO (z angličtiny), čti bendžo — strunný hudební nástroj amerických černochů
 BANKET (z francouzštiny) — pevný základ stavby, výstupek za krytem pro střelce, chodník u silnice (lidově pangejt); druhý význam — hostina
 BANDÁŽ (z francouzštiny) — chirurgický obvaz
 BANKROT (z italštiny banco ratto — zlámaná lavice) — obchodní úpadek, neúspěch, nezdar, prohra, pohroma
 BAPTISMUS (z řečtiny — bap̄tisma — křest) — náboženské evangelické hnutí, propagující křtění dospělých lidí (proto také „novokřtěnci“); vzniklo 1613 v Anglii
 BAPTISTERIUM, čti baptystérium — křtitelnice
 BANKOCETLE (z němčiny) — bankovka, papírový peníz
 BAR (z angličtiny) — noční zábavní místnost; druhý význam — skříňka na líkery
 BARBAR (z řečtiny) — původně každý člověk, který nebyl příslušníkem řeckého národa, cizinec. Protože v té době byli Řekové nejvyspělejší, tedy člověk nevzdělaný, příslušník nevzdělaného národa, kmene atd. Z toho zase člověk ukrutný, bezcitný, surový
 BARBÍŘ (z německého der Barbier, což zase z latinského barba — vousy) — holič, lazebník
 BARBITON — starořecký hudební nástroj, podobný lyře
 BARD — keltský národní pěvec (nejslavnější jsou epické zpěvy o králi Artušovi); v přeneseném smyslu básník, pěvec
 BARDOUN — starý strunový nástroj
 BARCHES — nekvašený židovský chléb
 BĀRIN (z ruštiny) — pán
 BARIĚRA (z francouzštiny) — přehrada, zábradlí
 BARKAROLA (původně barcarola) — píseň italských loďníků — bárkařů (nebo umělá skladba, jí podobná)

Z DIVADELNÍCH DÍLEN OCHOTNICKÉ SCÉNY

XXVI. Jiráskův Hronov měl nesporně vyšší uměleckou úroveň než Hronovy předcházející. Totéž se však nedá v plné míře opakovat též o výtvarné složce jednotlivých představení. Scénické výpravy na letošním Hronově byly sice vyrovnané a až na dvě výjimky, o kterých se ještě zmíníme, dosahovaly vcelku úrovně, jakou pro divadelní soutěže vyžadujeme; určitý pokrok se projevil též ve vyšší řemeslné a technické úrovni, takže se v žádném představení neobjevily hrubé nedostatky ať už technického či výtvarného rázu, ani přestupky proti účelnosti, věrohodnosti, či věcné a dobové správnosti scény. Co však jsme, až na malé výjimky, palčivě postrádali, byl výtvarný vtip, nápaditost a tvořivost výtvarníků.

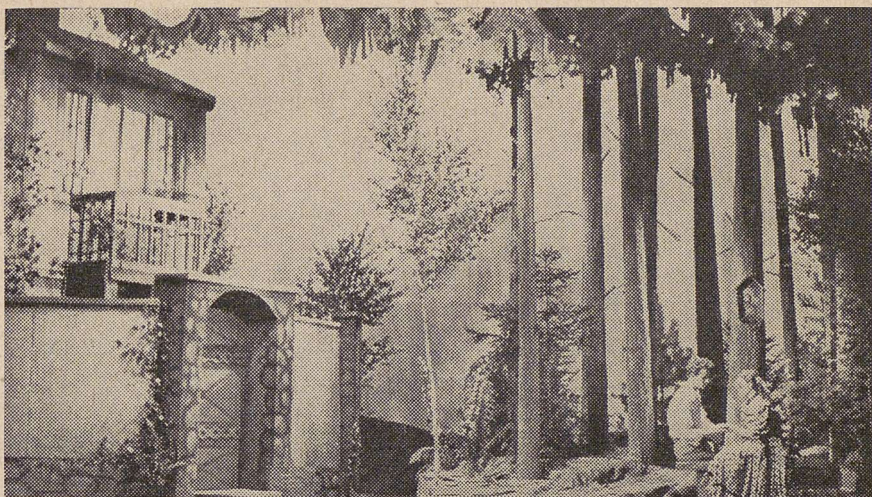
Uvedeme v naší rubrice postupně snímky z některých představení se stručnými kritickými poznámkami a závěrem provedeme srovnání.

První snímek je z Čapkova Loupežníka, provedeného souborem ZK závodů UP Třebíč (výtvarníci V. Kolářík a K. Janík). Scéna je provedena s velkou péčí a dává vhodnou atmosféru pro hru. Velmi dobře působila část scény s lesním porostem, zatím co oplocený dům nebyl výtvarně již tak zdařilý. Nermalou zásluhu na dotažení atmosféry mělo velmi pěkné osvětlení scény.

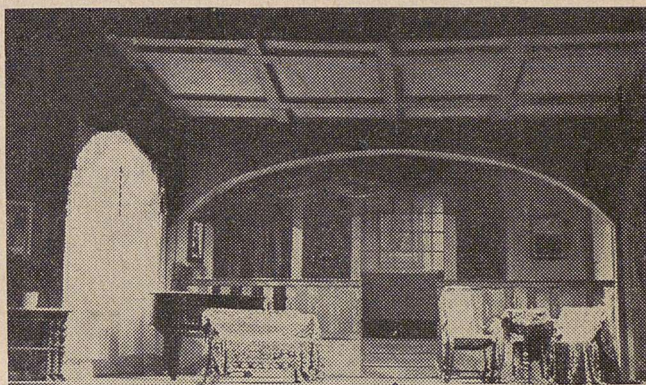
Druhý snímek je z Ibsenovy Nory, provedené Hornickým divadlem Radnicka (výtvarníci J. Nový a V. Vajnar). I této scéně byla věnována velká péče. Má dobrý půdorys a dává režisérovi řadu možností pro účinné aranžování hereckých akcí. Necharakterisuje však dostatečně severské prostředí měšťanské rodiny a ani koberce na stěnách, čišící novotou, ani dřevěné zábradlí (spíše venkovského rázu) k dokreslení prostředí nepřispívají. Technickou závadou byla nesoouhra mezi stmíváním v místnosti a světlem z venku, které i za soumraku vnikalo oknem ve stejné intenzitě.

Další dva snímky jsou z Tylových Lesní panny (soubor OB Hejnice, scénu provedl kolektiv souboru). Inscenace Tylových her jsou pro výtvarníka nemalým oříškem vzhledem k velkému a rozmanitému počtu předepsaných scén. Zde si výtvarník počínal vtipně, použil řadu výtvarně dobře řešených, malých a snadno představitelných objektů a umožnil tak, aby představení mělo svižný spád. Přestože použil prostých výtvarných prostředků, vytvořil pro hru dokonale tylovské prostředí. Škoda, že se mu dobré výtvarné zvládnutí nezdařilo u všech dekorací (na příklad nýtované dveře na pravé části scény na posledním snímku). U této inscenace se ukazuje, jak je prospěšné radit se s předními výtvarníky stálých divadel a učit se z jejich zkušeností. Je to patrné na provedení celé výpravy, zejména na znamenité provedení stromech.

Ing. V. Mráz

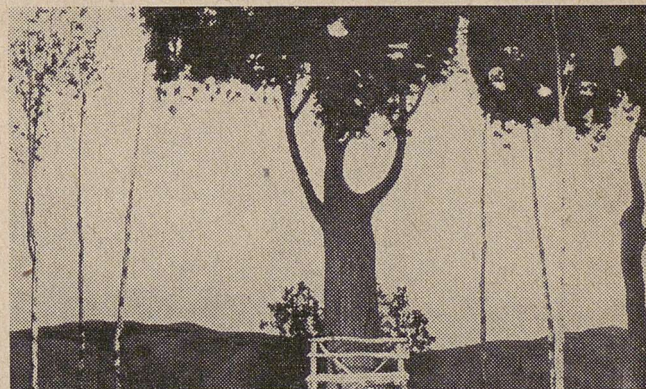


▲
K. Čapek:
Loupežník. —
Soubor ZK závodů
UP Třebíč



H. Ibsen: Nora. —
Soubor Hornické
divadlo Radnicka ➤

J. K. Tyl:
Lesní panna. —
Soubor OB Hejnice ➤



J. K. Tyl:
Lesní panna. —
Soubor OB Hejnice
Snímky K. Minc
▼



