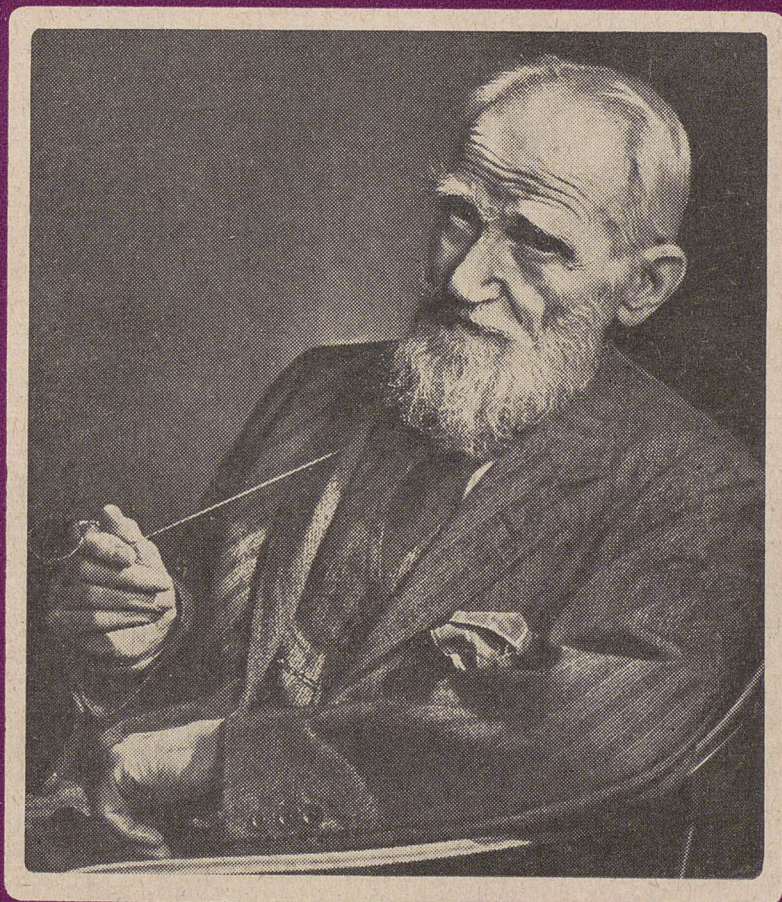


OCHOTNICKÉ DÍVADLO



GEORGE BERNARD SHAW

NÁŠ AUTOR Peter Karvaš

Kostúr: *Chceme liečiť svet a sami sme pacienti: Skeptici, egoisti, karieristi... Samé celkové otravy organizmu. Nová medicína...? Dajte nám zdravých lekárov —!*

Hanka: *Človek, ktorý luže, nesmie podať druhému ani aspirín!*

Mariena: *Veľký lekár nesmie robiť ľudí nešťastnými...*

Hanka: *Po celé stáročia učili lekárov nič necítiť, za nič sa neodúševniť, nepočúvať svoje srdce! Celú medicínu sme dali do ľadničky ako penicilín! A s tým treba skončiť!*

Kostúr: *Lekár, vážena, je ako dobrý štátnik! Čo sú naši politici? Lekári vo veľkom — pavlovskí lekári! Čo je mier? Zdravie vo veľkom! Pavlovský náhľad na zdravie ľudstva — to je zachovať mier.*

Peter Karvaš: Pacient stotrinásť

Najvýraznejšou postavou v súčasnej slovenskej dramatickej spisbe je Peter Karvaš. Jeho vervná túžba po poznaní siaha do všetkých oblastí života a umeleckých žánrov. Karvaš je spisovateľ-mysliteľ. Neuspokojuje sa s hotovou skutočnosťou, odhaľuje a sonduje jej pôvod, príčiny i následky. Nekladie si v dielach iba otázky, pokúša sa na ne odpovedať. Bojuje o svojich hrdinov a bojuje i s nimi. Preto mali taký úspech jeho „Ľudia z našej ulice“ na profesionálnych scénach ako na ochotníckych, doma ako v zahraničí: V Poľsku, Maďarsku, Nemeckej demokratickej republike — nedávno vyšli i v SSSR v ruskom preklade. Veď vplyv nového prostredia a tvorivej práce na človeka, na vývoj jeho charakteru je pre nás nielen predmetom umeleckého zobrazovania, ale i zdrojom politického poučenia. Kým v „Ľuďoch z našej ulice“ sa nám Karvaš snaží priblížiť postoj malomeštiakov k dnešku veselohernou formou a kým sa tu pestré postavy a postavičky komicky stretávajú i zrážajú s novými prejavmi nášho dneška, meniac sa pod ich vplyvom, v „Srdci plnom radosti“ privádza nás autor do prostredia veľkej socialistickej stavby, v ktorom sa kalia ľudské charaktery. Karvaš tu hľadá a odhaľuje príčiny, ktoré hatia vývin spoločnosti a po prvý raz v našej dramatickej literatúre podáva ucelený obraz budovania nového socialistickeho spoločenského poriadku, ukazuje rodiace sa nové vzťahy medzi ľuďmi, plné lásky i nenávisti. Vrcholom vo vývine Karvaša-dramatika je nateraz jeho posledná hra Pacient stotrinásť (vyšlo v Osvete v Martine, česky v Orbise v Prahe). Karvašovi, význačnému slovenskému divadelnému vedcovi a

teoretikovi, nie sú otázky našej inteligencie ľahostajné; ako umelec kladie si naliehavo niektoré pálčivé otázky: S kým ide naša inteligencia, aké krízy prežíva, kam sa uberá? Koľko urputných bojov musí prebývať s prostredím, protivníkmi i so sebou samotnou, to sú všetko otázky, ktoré Karvaš rozvíja v lekárskom



prostredí Pacienta. S láskou a majstrovstvom rozvíja a odhaľuje postavu za postavou. Pitevným nožom odstraňuje cudzotvary zo zdravého tela našej inteligencie, neváha chirurgicky zakročiť, ak je to nevyhnutné. Po úspechu Pacienta na čs. scénach i v televízii pripravuje sa pre film.

K týmto cenným výsledkom dostáva sa Karvaš zložitou a bohatou cestou vo viacerých oblastiach literatúry. Už ako študent uverejňoval svoje práce v Svojeti, Eláne, Tvorbe a Slovenských pohľadoch. Píše prózy, rozhlasové hry, ostro zahrotené pro-

ti buržoáznemu spoločenskému poriadku. Premiéra jeho prvej divadelnej hry „Maják“ bola na ochotníckej scéne, v Mestskom divadelnom združení v autorovom rodisku, Banskej Bystrici. Onedlho začína pracovať v Komornom divadle v Martine (dnešné Armáadne divadlo), ku ktorému sa od tých čias pravidelne a rád vracia: Skoro všetky prvé premiéry svojich hier venoval tomuto divadlu.

Slovenské národné povstanie silne poznačilo celú Karvašovu literárnu tvorbu. V hre Meteor, napísanej po povstaní, vyslovuje sa za humanistické protivojnové stanovisko. S hrôzami, utrpením a bolesťami vojnových čias vyrovnáva sa v hre Návrat do života. Lásku, obdiv a nadšenie revolučnými tradíciami svojho národa vyslovuje v Bašte, hre o troch slovenských národných povstaniach. Popri dráme Karvaš píše i prózu: Veľkú ozvenu vyvolali jeho romány Toto pokolenie a Pokolenie v útoku. Karvaš s obľubou píše krátke rozprávky, najznámejšie sú prózy z Povstania „S nami a proti nám“ a úspešná zbierka satír „Čert nespí“.

Peter Karvaš zúčastňuje sa veľmi intenzívne na našom verejnom živote, istý čas strávil v diplomatických službách, pracoval na Povereníctve kultúry ako prednosta divadelného odboru, ako redaktor literárneho týždenníka Kultúrny život atď. Dnes je tajovníkom Svazu slovenských spisovateľov.

Karvašova dramatická tvorba spolu s hrami Jarišovými, Stehlíkovými, Cachovými a i. tvorí hlavné oporné body našej dramatickej literatúry. Jeho hry zo súčasnosti sú smelé, pribojné, talentované a naplnené láskou k svojmu národu.

VELKÁ UDÁLOST NAŠEHO KULTURNÍHO ŽIVOTA

VLADIMÍR SEMRÁD,

člen redakčního kruhu

Druhý sjezd československých spisovatelů, který se konal po sedmi letech, byl očekáván s napětím. Vždyť umělecká literatura má u nás odedávna, a v posledním desíletí teprve, své vážné a uznané postavení. Pro naše národy nebyla literatura — a umění vůbec — nikdy jen zdrojem jakési ušlechtilé zábavy, hříčkou či věcí, která vytváří abstraktní hodnoty, jejichž užitečnost a potřebnost v životě je problematická. Česká a slovenská literatura a její tvůrci mohou být hrdi na to, že nikdy nepustili posice, střežící pravdu. A pravda vždycky bojuje, pravda je vždycky vítězná. I když ve veliké historii našeho slovesného umění byla údobí, kdy tuto pravdu života hájilo, za ni bojovalo a ji vyslovovalo méně tvůrců než v údobích jiných, nikdy nenastala situace, aby se literatura dostala docela na scestí, do poloh úplného úniku a lži, ať už záměrné či nevědomé.

Posledních jedenáct let od května 1945 bylo ve znamení čím dál tím silnějšího příklonu spisovatelů k pochopení této hlavní a rozhodující otázky umělecké tvorby. Prvním úkolem v těch letech bylo přesvědčit všechny tvůrce uměleckých děl, aby všichni pochopili, že jejich tvorba, sloužící myšlenkám socialismu, nezrazuje pravdu, nýbrž prosazuje ji. Neboť v řadách našich umělců bylo mnoho těch, kdož pravdě sloužit chtěli, ale které doba převratných společenských změn zastihla nedosti připravené, aby ihned pochopili a rozpoznali, co v životě míří vpřed, co přeshlápne a co tihne do minulosti. Co je pravda a kde ji hledat, i jak ji umělecky vyslovovat.

Druhým úkolem té doby bylo přesvědčit umělce, že jejich tvorba, má-li mít právo na to, aby se zvala uměním, musí opustit samoučelné experimentování s výrazovými prostředky a podřídit tuto experimentaci vůli a snaze vyhledávat a vytvářet takové prostředky, které by byly výrazem obecně platných myšlenek. Neboť i tací umělci se vyskytovali a ještě jsou (i když jich bylo málo a jejich počet se valem zmenšuje), kteří chápali umění jako hru slov a obrazů, jako alkohol, jehož smyslem je poskytnout zapomenutí na hlavní a palčivé otázky života. Ale smysl pro postižení pravdy je přirozenou a neoddelitelnou vlastností každého člověka, tím spíše pak umělce, který chce nechtě se musí při své práci životem obírat, který může tvořit jen ze života a jeho zkoumání. A zkoumat život — to samo už znamená hledat jeho smysl, prodírat se k jeho podstatě — to jest k jeho pravdě.

Shrneme-li, pak posledních jedenáct let ve vývoji naší literatury bylo údobím, které se zaměřovalo hlavně a především na to, aby každý umělec našel svůj co nejhlubší postoj k životu a k jeho smyslu. A tím tedy i postoj ke smyslu své vlastní práce. Tohle udělat nelze na rozkaz, ať už by jej umělci někdo druhý udělil, či ať by si jej uděloval sám. Tohle udělat nelze obratem, ihned. K tomu je potřebí nejen dobré vůle umělců (té u většiny nikdy nechybělo), ale především času. A také ovšem pečlivé, moudré ruky, která by při vši jemnosti vedla pevně a spolehlivě.

Údobí, které máme za sebou, bylo dosti dlouhé k tomu, aby se tvůrci uměleckých děl mohli sami vnitřně přerodit, aby měli dost času k prohloubení svého poměru k životu i k vlastní práci. Aby se stali stoupenci socialismu.

Ale umělci nežili ve vzduchoprázdnu. Byli obklopeni a zasahováni tím vším, co celý náš národ prožíval. To je ovšem na jedné straně vedlo a přímo nutilo, aby v sobě onen proces lidského i uměleckého vyzrání uskutečňovali a upevňovali. Na druhé straně však, právě proto, že to byla doba tak pohnutá, vyskytlo se mnoho překážek a obtíží, leckdy samozřejmě vytvářených třeba v nejlepším úmyslu, ale bez důkladného pochopení všech složitých otázek, i bez citlivého a vnímavého přístupu k tak jemnému nástroji, jakým je nitro člověka. Vyskytli se proto lidé, kteří soudili ukvapeně, kteří neměli dost ochoty poskytnout umělcům čas, kteří si mysleli, že stačí jen obecně dokázat pravdu socialismu, aby hned každý ji přijal. Že stačí jen nařídít, co a jak mají umělci dělat.

A tihle lidé si vůbec neuvědomili, že podobný pohled na umění a jeho tvůrce je naprosto nemarxistický, protože naprosto nelidský. Jelikož však našli i mezi těmi, kdož se uměním zabývali, takové, kteří ať už z nedostatku talentu, nebo z nedostatku charakteru, nebo zase naopak z přemíry dobré vůle a snahy, byli ochotni vědomě či nevědomě snižovat své nadání i svou lidskou důstojnost a mechanicky, bez pevného a hlubokého osobního prožitku a přesvědčení splňovat ihned požadavky vůči umění vznášené, dostala se naše tvorba do podivné situace, v níž přecasto byla kladena pravda uměleckého díla do rozporu s jeho uměleckou formou. Víme však, že forma je neoddelitelná od obsahu, že je jeho vyjádřením a že tedy nutně se podílí na jeho smyslu, i na celkové hodnotě a obecné pravdivosti uměleckého díla. Tak se mohlo stávat, že nakonec se pravda uměleckého díla dostávala do rozporu s pravdou života. Tak se mohlo stávat, že současná tvorba ztrácela u obecnstva zájem a pozornost. Tak se mohlo stávat, že umělecká díla nebyla sice nepravdivá, ale nicméně nepostihovala podstatu. Vyjadřovala namnoze jen pravdy dílčí, spokojovala se s reprodukcí obecně platných poznatků, ale málo sama takové poznatky vytvářela.

To všechno je nutno alespoň ve stručnosti předeslat, chceme-li mluvit o průběhu druhého sjezdu československých spisovatelů. Neboť smyslem tohoto sjezdu, jeho hlavním problémem, k němuž se převážně upínala pozornost všech řečníků, byla právě situace spisovatelů v uplynulých jedenácti letech a vzájemné vztahy mezi uměním a společností. Spisovatelé, díky dvacátému sjezdu KSČ, resoluční Ústředního výboru KSČ, i dopisu, který strana v den zahájení sjezdu předala, mluvili velmi otevřeně nejen k otázkám literatury, ale především k otázkám našeho života. Snažili se dobrat hlavních příčin toho, že jejich tvorba nespĺnila ještě všechny úkoly, které si dala a dává, které umění od nepaměti má. Jaký tedy div, že se hovořilo především o tom, aby slovesná díla byla pravdivá. Aby nelakovala ani na růžovo, ani na černo, neboť vlastností každého náteru je, že časem oprýská. A podstatou každého náteru je, že něco zakrývá. Naši umělci mají už dnes tak vážný a odpovědný postoj k životu i své práci, že nechtějí být zakrývači. Pochopili už téměř do jednoho, že jejich úkolem není jen být inženýry lidských duší, nýbrž že právě tak mají a musí být svědomím svého národa, ba celého lidstva. To je veliké slovo. Ozvalo se nespočetněkrát ze sjezdové tribuny. Toto slovo klade ty největší požadavky na charakter každého umělce. Neboť

svědomí se nedá ani uspat, ani přehlušit, svědomí je právě tak věcí cti, zásadovosti jako věcí moudrosti. Svědomí je pravda.

Kdybychom měli ovšem soudit naši literaturu za poslední desetiletí jen podle toho, jak se o ní sami její tvůrci namnoze vyjadřovali na sjezdu, dospěli bychom k závěrům, že tu nebylo vykonáno vlastně téměř nic, co by sneslo tyto požadavky cti, zásadovosti a moudrosti. Ale není tomu tak. Umělci, u nichž vždycky hraje cit vážnou roli, tu leckdy podlehlí náladám a sypali na svou hlavu často zbytečně a neprávem popel. To však nevadí. Vždycky je lépe přestřelit než nedostřelit. Vždycky je lépe více než méně. Protože snadněji se ubírá než přidává. Bude proto velmi mnoho záležet na diskusích a kritických rozbořech, které nyní, po sjezdu spisovatelů, se

zaměřují jak k literární tvorbě nedávných let, tak k průběhu sjezdu, aby důkladným zkoumáním přivedly na pravou míru soudy, které byly o literatuře a jednotlivých dílech dříve i na sjezdu vyřčeny.

V každém případě je však nanejvýš dobré, že sjezd spisovatelů podnítil jak umělce, tak čtenáře a obecnost vůbec, abychom se nad posláním umění v našem životě všichni zamýšleli mnohem vážněji než dosud. Aby si každý z nás uvědomil, že umění je opravdu nezbytnou složkou kulturního národa, že není jen ode dne ke dni užitečným prostředkem, s nímž možno jakkoli manipulovat, ale že je a má být vždy obrazem mravní kvality jak svých tvůrců, tak celého národa, celého života. Tento závěr už neplatí jen pro spisovatele, ten platí právě tak i pro divadelní ochotníky.

HRÁT? — PŘEDEVŠÍM VYCHOVÁVAT!

MILOSLAV DISMAN,
nositel Řádu práce

Na II. sjezdu Svazu čs. spisovatelů pod návrhem preambule Stanov SCSS vznikla krátká diskuse nad slovem „vychovávat“. Má literatura „vychovávat“, nebo jen „vést“; nebude požadavek „výchovnosti“ literatury svádět autory k didaktisování, ke školometství, k mentorování? — Spisovatelé se přiklonili téměř jednomyslně k požadavku „vychovávat“!

Pracujeme-li pro děti nebo dokonce s dětmi, hrajeme-li divadlo dětem nebo potřebujeme-li součinnosti dětského představitel, či organizujeme-li divadelní představení s dětmi, tím spíše si musíme být od začátku až do konce, od výběru dramatického textu až k výběru uvaděček při představení, od prvního čtení hry až do poslední opony vědomi své veliké odpovědnosti za výchovu dětí, které sedí v hledišti, i těch, které spolupracují na scéně.

V poslední době — zvláště po známé diskusi v kulturním výboru Národního shromáždění o nedostacích estetické výchovy a po několika článcích, jež této otázce věnoval odborný i denní tisk a rozhlas — objevují se, zvláště v krajských listech, stále častěji zprávy nejen o divadelních zájezdech a hromadných návštěvách dětí v divadlech, ale i o představeních, jež obětaví učitelé, ochotníci, rodiče, někdy sami, někdy za součinnosti profesionálních divadelních umělců, organizují s dětmi jako „herci“.

Jen namátkou z několika novinářských výstřižků: děti hrají Stehlíkovu „Perníkovou chaloupku“ i Jiráskovu „Lucernu“, „Sůl nad zlato“ i „Princeznu se zlatou hvězdou na čele“, hrálku „Tři medvídka“ i náročnou „Princeznu Pampelišku“, „Stříbrnou studánku“ J. Kožíška i „V práci je štěstí života“ (Jarmila Hanzálková) atd. Někde s uznáním píší o pozornosti i pomoci, jež jim věnuje poradna LUT (na příklad v České Lípě), či mladí z Krajského nebo Oblastního divadla, jinde po takové pomoci dosti naléhavě volají!

Výzkumný pedagogický ústav J. A. Komenského, brněnský odbor „Výchova uměním“, věnoval pozornost využití divadla ve školní práci, a to hlavně využitím společných návštěv, přípravě na představení a besedám po zhlédnutí hry. Vyšla z toho podnětná knížka „Využití divadla v školní práci“ od O. Zukala a A. Stromšíkové (vyd. Státní pedagogické nakladatelství v Praze). Méně pozornosti bylo prozatím věnováno představením, jimiž se rozvíjí dětská dramatická tvořivost a v nichž hrají „dětí dětem“. Tedy představení, po nichž po vzoru vídeňského pokusu na Josefském náměstí a s připomínkou Koubelého bibliotéky dětských her volal již v roce 1868 Jan Neruda, nezapomínaje ovšem podotknouti, že „naléztí by se musil muž *laskavý pro návod režiséřský a spisovatelé*...“ (podtrhujeme sami, srovnávajíc s tím, po čem voláme ještě dnes!).

Divadelní představení, připravovaná s dětmi pro děti a jejich rodiče, mohou dát dětem velmi mnoho radosti, hlubokého poučení, mnoho ušlechtilých výchovných prožitků, mohou pomoci spoluvytvářet dětský kolektiv za scénou i v hledišti, soustředit a zvýšit zájem rodičů o školu.

— Ale právě tak mohou napáchat nesmírně mnoho škod: svádět děti k předčasné specializaci a k primadonství, k rutinérství a maše, dokonce i k chlebaření (jde-li o nezbytnou spolupráci dítěte v dětských rolích divadelních na profesionální scéně, ve filmu, v rozhlasu a v televizi), k zanedbávání školních, rodinných i pionýrských povinností, k odtržení od kolektivu i k rozbití dětského kolektivu a k nevraživosti mezi rodiči!

A přece již Jan Amos Komenský už v Lešně se snažil zpestřit život na bratrských školách (aby se „školská robotka změnila v hru a potěšení“) využíváním divadla jako výchovného prostředku. Tento veliký pedagog v díle „Schola ludus“ říká: „Divadlo podněcuje žáky k horlivosti víc než jakkoli tuhá kázeň. Je nejlepší prostředkem k vypuzení malátnosti. — Žáci se rádi učí pro divadlo, učí se snadněji a jsou schopni snáze zvládnout větší množství látky. — Žáky popohání vědomí, že výsledky jejich práce budou postaveny před veřejné posouzení. — Také učitelé se snaží z těchto důvodů žáky dobře připravit. — Rodiče se rádi dívají na úspěchy svých dětí a tím je vzbuze jejich zájem o školní práci dětí. — Na jevišti se nejlépe projeví schopní žáci, kterým je nutno pomáhat dopředu. Projeví se jejich fantasie a obratnost řeči a chování. — *Divadlo je obrazem života a tím je hra příkladem pro život.* Mládež, zvláště ta, která bude zastávat veřejná místa, naučí se obratně a nebojácně mluvit a chovat se v každém prostředí tak, jak toho vyžaduje.“

Jan Amos Komenský nechápal divadlo jen jako didaktický prostředek, jen jako učební metodu — ale i jako *obraz života* a návod k chování, prostředek k rozvíjení bohaté fantasie, k rozvíjení kultury řeči a chování, jako *příklad pro život*, jako určité umělecké dílo, jež ideově vede, působí svými morálními hodnotami!

Jak využít těchto vysokých výchovných hodnot, jež mimo jiné i vytvářejí budoucí obec divadelních, filmových, rozhlasových i televizních diváků a posluchačů — a tedy umožňují, aby jednou nastupující generace mohla plně a bohatě využívat odkazu naší i světové klasiky, současné i budoucí literatury, všech oborů dramatického umění a umění vůbec! Jak jich využít i při organizování představení s dětmi a pro děti a jak se vyvarovat všech úskalí a nebezpečí, jež tato práce s sebou velmi často přináší?

Z vlastních zkušeností víme, jakým osvěžením byla kdy si pro nás ona dvě tři dětská představení v obecné a měšťanské škole ještě za Rakouska, ale jak už tehdy byli tu šťastnější, kteří „také“ účinkovali, a méně šťastní, kteří se jen mohli přijít podívat! Z vlastní dřívější učitelské praxe se pamatujeme na nekonečná hledání a pročítání textů s větším počtem dětských rolí, aby si tedy všichni žáci zahráli, aby každé z dětí naší pohraniční jednotřídky nebo alespoň jedné třídy, za kterou jsme na jiné škole odpovídali jako třídní, se nějak účastnilo práce na představení. A tak vedle „dětského divadla“ vznikaly i pokusy „hraní na divadlo“, kdy vášniví češtináři si hráli na dramaturgy, počítali dělali rozpočet a starali se o celou hospodářskou stránku představení (výtěžek se věnoval

rovným dílem všem dětem na společný školní výlet) od projevu vstupenek až k vyúčtování, mladí výtvarníci nejen navrhovali, ale k žalosti školníků na chodbě nebo v tělocvičně i malovali na slepených balících papírech kulisy atd., atd. — prostě nebylo jediného žáka ve třídě nebo v zájmovém kroužku, aby neprošel lázní scény a veřejné kritiky svých spolužáků i rodičů, aby neprocítil svou část společné odpovědnosti za představení své třídy nebo kroužku.

Když jsem se dočetl, že jedenáctiletý školák XY se skvěle zhostil role starého partyzána nebo že děti pořádají zájezdy s „Princeznou Pampeliškou“ či s Jiráskovou „Lucernou“, trochu — vlastně pořádně! — jsem se polekal. Domnívám se, a ověřil jsem si to dlouholetou praxí i řadou vlastních omylů, že dítě může na školní i na veřejné scéně, druhým dětem a rodičům, hrát s úspěchem jen dítě svého věku a svého povahového typu. Ve čtyřech stěnách třídy nebo pracovního zájmového kroužku at si děti rozdělí všechny role hry, jež je vhodná pro jejich věkový stupeň, tedy i role postav dospělých, at si je čtou v rozdělení do hlasů, at se i pokusí o sehrání některých scének, aby vnikly hlouběji do díla, postav, jejich jednání a vzájemných vztahů, at konečně nějaký takový pokus ukáží samy svým rodičům na besídce kroužku — ne však na veřejné scéně, pro veřejné pozvané obecenstvo!

Nyní ovšem každý obětavý organisátor dětského představení (takový organisátor ani nemůže být neobětavý!) namítne: co tedy hrát? Kde vzít texty, aby si zahrál co největší počet dětí a každé hrálo jen dítě svého věku! A přece tato snaha zde je (vzpomeňme jen těch „příkomponovaných“ výstupů a tanečků zvířátek, květin, muchomůrek, at se to do hry hodí či nikoli, jen aby si zahrálo co nejvíce dětí). Zde mohou pomoci opravdu jen a jen autoři — a dobří autoři! Připomeneme-li si Nerudův požadavek „...muž láskyplný pro návod režisérský a spisovatelé...“, vidíme, že i při nedostatku na obou stranách přece jen máme více pracovníků pro návod „režisérský“ než dramatiků, kteří jsou konec konců rozhodujícím počátkem toho, co dává tolik radosti i výchovných hodnot dětem na scéně i dětem v hledišti.

Po letech hledání a pokusů osvědčil se nám v recitačním a dramatickém kolektivu dětí a pionýrů DRDS (v Hlavní redakci pro děti a mládež Čs. rozhlasu) postup od hromadných improvizací k dialogu a monologu, od kolektivní recitace říkadel, rozpočítáadel a jiných projevů dětské a lidové tvořivosti k sólové recitaci básní a přednesu prosaických děl při velmi opatrné aplikaci základních zásad systému Stanislavského. I větší hry, v nichž děti spolupracují — ovšem jen v dětských rolích svého věkového stupně! — v rozhlasových studiích, připravujeme dlouhodobě, pokud možno s celými kolektivy buď dětí nejmenších nebo mladších či starších pionýrů, po případě svazáků, nebo prostě se skupinami co možno nejpočetnějšími, aby po výchovné stránce získaly děti co nejvíce a střídáním (alternováním) hlavních rolí s komparsem, menších rolí s většími, byla již v zárodku utlučena jakákoli tendence primadonství a pod. (Některé pokusy popisujeme ve svém drobném příspěvku v Zukalově-Stromšíkové „Využití divadla ve školní práci“).

Vystupují-li děti na ochotnické scéně v dětských rolích, pro něž nemáme dospělé představitele drobnějších postav, musíme především zajistit dobrý pedagogický dozor při všech zkouškách i na představení, doprovod dítěte, musíme zkoušet dětské scény v době mimoškolní, v takovou dobu, aby se dítě dostalo ve svou obvyklou chvíli na lože, aby mohlo zpracovat své domácí úlohy, aby ze svého volného času, určeného pro pobyt ve volné přírodě, ztrácelo co nejméně. Že musíme mít především svolení školního úřadu a rodičů dítěte, je samozřejmé, právě tak, že se všichni spolupracovníci dítěte, herci i technici, musí před dítětem vzorně chovat, pilně pracovat, být dítěti vzorem (bylo by lépe, kdyby se tak ovšem chovali vždycky, i když s nimi dítě nespolupracuje!). Má-li se hra provést několikrát, rozhodně si s dětmi připravíme 2—3 alternace (tak na příklad hrají naše děti z DRDS v „Zapadlých vlastních“ v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v Praze).

Jsmo přesvědčeni, že je třeba co nejvíce rozvíjet a rozšiřovat vliv dobrého profesionálního i ochotnického divadla, s živými herci a s loutkami, hrajícího výlučně nebo



Záběr ze Stroupežnického Našich furiantů v provedení Dělnického divadla Královopolských strojřen

především, nebo alespoň při některých příležitostech (na příklad k MDD, o vánocích a pod.) pro děti a mládež. Dále co nejvíce využívat služeb Čs. státního rozhlasu a televise (pro děti se dnes vysílá mnoho pořadů nejrůznějších typů a pro všechny věkové stupně, jen si je v týdenním programu nalézt!) i Čs. státního filmu, pokud mu na děti zbude čas! A dále, že je třeba co nejvíce rozvíjet dětskou literární, recitační i dramatickou tvořivost, spojoval tuto radostnou práci s výchovou hudební i pohybovou (v DRDS se nám velmi osvědčila „komplexní“ estetická výchova tohoto druhu), a to vždy především v kolektivu a pro kolektiv!

V práci s dětmi, jež na příklad spolupracují pravidelně před mikrofonem ve vysílání pro děti a mládež, rozvíjíme spolupráci se školou, neustále kontrolujeme prospěch žáků, spolupracujeme s rodiči (DRDS má i své rodičovské sdružení), především a neustále děti vychováváme — a jejich spolupráce v rolích, v nichž nemůžeme využít hereckého projevu dospělého herce, je vskutku až druhořadým výsledkem výchovné práce v souboru. Alternování rolí, střídání i nejnadanějších dětí v rolích komparsových, neustálé rozvíjení kolektivních úkolů a drobné dětské spolupráce v celém souboru, školení vedoucích a časté výchovné pohovory a besedy s rodiči potlačují v zárodku vznik primadonství nebo rutinérství a „chlebařiny“. Protože podle obecných zvyklostí dostávají děti v rozhlase (podobně jako ve filmu, v divadle atd.) i „honoráře“ (ovšem úměrně snížené), což by mohlo vést k nezdravému profesionalismu, rozhodli jsme se s rodiči i souborem, že děti DRDS nebudou přijímat žádné honoráře, že všechny tyto drobné částky poplynou do společného fondu. Z něho se všem dětem hraje především pobyt na letním táboře ve volné přírodě, kde se dětem nahrazuje vlastně čas, o který přišly při spolupráci ve studiích během školního roku, a kde se ještě šíře a ještě hlouběji rozvíjí kolektivní a estetická výchova všech „souborových“ dětí. Spolupráce před mikrofonem je proto pro děti souboru ctí a radostí, třebaže jim ukládá mnoho povinností navíc, a to nejen v souboru, ale i ve škole, neboť soubor vede své členy k tomu, aby byli především vzornými žáky a pionýry!

V těchto krátkých poznámkách bylo ovšem možno se jenom dotknout několika otázek celé problematiky ideové výchovy dramatickým uměním i dětské dramatické tvořivosti, bylo by však možno se k některým palčivým problémům vrátit, projevili o ně zájem čtenáři listu. Redakce časopisu vyzývá mémi ústy umělecké i pedagogické pracovníky z našich souborů, divadel i škol a pionýrských domů, aby se rozepsali o svých zkušenostech.



Antonie Hegerlíková ochotníkům

Pražské Divadlo lidové tvořivosti pořádá letošního roku cyklus besed významných profesionálních umělců s ochotníky. Hodnotíme akci jako čin velice záslužný — nejen proto, že přímým návštěvníkům se zde dostává vzácné příležitosti seznámit se se zkušenostmi a pracovními postupy mistrů jeviště, ale též proto, že celá akce pomáhá bourat umělé zdi vzájemného nepochopení mezi oběma větvemi jediného československého divadelnictví. Na první besedě v únoru t. r. besedovala s ochotníky laureátka státní ceny Antonie Hegerlíková ve velmi srdečném ovzduší. Nelze se nám při této příležitosti nezmínit, že oblíbená herečka patří odedávna k těm profesionálním umělcům, kteří uměli vždycky za ochotníky přijít, pomáhat jim, vážit si jejich práce. To dýchá i z jejího úvodu do diskuse, který zde uveřejňujeme podle záznamu, plně mu ponechávající jeho formu proslvu.

Redakce

Nemám v tomto oboru besed dosud žádné zkušenosti, dělám to po prvé v životě, proto vás prosím o trpělivost a o to, abyste nečekali učenou přednášku, kterou dělat neumím, ani si netroufám.

Smyslem divadla je uchvacovat silou myšlenky, přesvědčovat silou citu. Působit na myšlení a citění diváků. Síla divadla, pro kterou nebude nikdy nahrazena žádným jiným technickým uměním, ani filmem, ani televizí, je v živém herci, který právě zde, před našima očima jedná, myslí, mění se v živého člověka, který nás vtahuje do tohoto procesu, činí nás spoluúčastníky tohoto děje na jevišti a teď, v této chvíli na nás bezprostředně působí a nutí nás silou svého prožitku, abychom bezprostředně s ním sledovali proces postavy žijící na jevišti.

Abychom tohoto dosáhli, má naše práce určité zákony, kterými se musíme řídit. Existují zákony neměnné, platné pro všechny hry a herce, a existují zákony a pravidla, nebo jak bych to nazvala, které si vynucuje ta která hra podle svého žánru, ta která role podle svého charakteru a které se tudíž mění, protože se nedají dělat všechny hry a všechny role stejné. Neexistuje zde také žádný recept, jak postupovat v tom kterém případě, neboť každý umělec musí tvořit sám ze sebe a umělec X Y nemůže pracovat, je-li skutečně tvůrčím umělcem, jako umělec A B a naopak.

Existují však určité zásady platné pro všechny umělce, či prostě lidi toužící pracovat na jevišti. První takovou zásadou je dokonale ovládnutí svého nástroje, to je těla. Naše svalstvo nás musí na slovo poslechnout, musí být pružné, ohebné, abychom mohli každé postavě dát i její vnější charakter, chůzi, gesta. K tomu patří i estetický vzhled, ladnost, způsoby chování a tak podobně. Víte, jak se o Vojanovi vypráví, že ve svých 60 letech skočil ve Frankovi na žebřík lépe než mladík.

Druhou takovou zásadou je kulturní slova. Neznamená jen ovládnutí naší mateřštiny a smysl pro její libozvučnost, ale i správnou výslovnost, srozumitelnost, kulturu hlasu.

Za třetí u herce zdůrazňuji hloubku a sílu citu a schopnost veřejně jej

ukazovat. Mnoho lidí může hrát divadlo, ale být hercem nemůže být každý člověk. Herectví, aby působilo, musí být prožito. Musí za roli stát celá hercova osobnost, s jeho názory, citovým obsahem, prostě celá lidská bytost. Je mnoho lidí, kteří správně cítí, hluboce prožívají, ale není na nich přítom nic vidět. Neumějí tyto projevy zveřejnit. Právě tyto lidé budou nikdy dobrými herci. Ta síla a hloubka citu a schopnost projevit je na venek, je právě podstatnou částí toho, co se nazývá talentem.

Čtvrtým významným činitelem je vrozená inteligence. Podstatná část herecké práce probíhá v podvědomí. Má-li herec zachytit a vyjádřit nejjemnější hnutí lidského nitra, musí je znát, musí si je ve své fantasmii představit, musí si je pamatovat z různých životních situací, nebo si je přivodit silou svého snění, z četby románů atd. Není lidské oblasti, kterou by se tvořivý herec nemusel zabývat; proto hovořím o vrozené inteligenci, bystrém rozumu. Školní vzdělání není zde rozhodující.

Pátou zásadou je pevná vůle, skromnost a touha pracovat. Jsou lidé, kteří hledají v divadle jen slávu pro svou osobu. Vidí jen „sebe v umění“. Tito lidé zanechají do divadel nešvar a intriky a znemožňují pravou tvůrčí práci. Ruší pracovní soustředěnost. Lidé bez skromnosti podle svého názoru do divadla nepatří. Naše práce je těžká, nezná omezení na hodiny práce a oddechu. Pracujeme-li na roli nebo ne, každá chvíle našeho života je tvorbou nebo sbíráním materiálu, náš život je nepřetržitý tok, ve kterém se vykovává umělcova osobnost a takto žít znamená tvrdé a nepohodlné žít a je k tomu třeba silné vůle a nadšení.

Jak my v Ústředním divadle čs. armády přistupujeme ke studiu hry? Dostaneme text nové hry, všichni si jej přečteme a na společné schůzce si o hře pohovoříme. Pak dramaturg zdůvodní výběr hry a provede její rozbor. Řekne nám materiál, který nám přiblíží nebo osvětlí dobu, ve které hra vznikla, nebo problémy, které řeší. Na další schůzce vyloží režisér svůj plán práce a hlavní myšlenku hry, t. j. myšlenku, ke které chceme diváka přivést, a z ní vyplývající hlavní úkoly každé role.

V tomto okamžiku nastává vlastní hercova práce. Každý herec má svůj individuální způsob práce. Já osobně nejdříve musím vědět, proč co dělám, a pak to teprve dělám. Když mám vše logicky vysvětleno, vím, proč kterou větu říkám, jakými situacemi má postava procházet, jaký byl její život než přišla na jeviště, co dělá, když s jeviště odejde, pak teprve se dostaví fantasmie, která se na svých cestách nedá tak do důsledku již sledovat a postava se rodí jaksi sama, protože vím, jak myslí, jak cítí a co chce. A protože základem života na jevišti je jednání, je toto „co chce“ kouzelným klíčkem, který otvírá všechny hlubiny postavy. Nestarám se tedy o to, jak co udělám, ale nejdříve o to, co mám dělat, o vnitřní život postavy — a vnitřek si již najde svou vnější formu.

Proč je důležité znát dopodrobna vnitřní život postavy? Autor dává postavě do úst text, tento text je jen zlomkem toho, co se v postavě musí dít, aby jej vůbec mohla vyslovit. To znamená, že text-slovo je výsledkem určitého vnitřního procesu; nemluví proto, že mi autor teď vložil text do úst, že padla od partnera má narážka, ale žije-li správně postavu, mluvív proto, že již nemohu mlčet, že partnerův text ve mně vyvolal tolik myšlenek, pocitu, takovou vichřici, že nemohu nepromluvit. A že promluvív právě ten text, který mi autor vkládá do úst, to mohu proto, že dokonale znám vnitřní život své postavy, že vím, jak autor k textu došel, přijala jsem jej tudíž za svůj a jsem hluboce přesvědčena, že nemohu žádný jiný text v této situaci, ve které právě jsem, říci.

V tvůrčí herecké práci jsou opět určité zákony, platné pro všechny. Jedním z nich je neustále překvapovat diváka, to znamená, hraješ-li zločince, hledej a podtrhuj dobré stránky jeho povahy, máš-li scénu končit vesele, začni ji pláčem atd. Zkrátka nedopust, aby divák od začátku znal výsledek. Na jevišti je zajímavý proces, kterého se divák zúčastňuje, a nikoliv výsledek, ke kterému musí sám až po představení dojít. Jinak ho představení nezajímá. Správně se hraje tehdy, říkal nám A. D. Popov, když se diváci o přestávce hádají, jak to bude dál — a ne když sedí a říkají

přesně to, co se pak po vytažení opony opravdu stane.

Vše, co se dělá na divadle, prověřujeme životem, čím více svazujeme naši práci na jevišti se životem, tím je bohatší. Znamená to, že každý umělecký pracovník musí žít plným životem, znát jej, brát si z něho podněty pro svou práci, nikoliv ovšem kopírovat. Vše, co bereme ze života, musí být přetvářeno tvůrčí fantasií.

První etapou při mém způsobu práce je tedy práce nad textem, rozkrývání textu, hledání podtextu, proč co říkám, jak jsem se právě k těmto slovům dostala, co jimi chci říci, která místa role vzhledem k hlavní myšlence hry a mému řídicímu úkolu jsou nejdůležitější, za jakých okolností je říkám, o jakých charakterových vlastnostech hovoří. Ale slovo není jediný způsob, kterým odhalujeme divákovi proces vývoje postavy. Je tu ještě pohyb, reakce na partnerův text, mimika atd. Čili postava musí žít i tehdy, kdy nemluví, nebo lépe, právě tehdy. Znamená to, že musím dobře ovládat partnerův text tak podrobně jako svůj. — Řekla bych, že skorem lépe. Protože právě tak jako já musím v řeči akcentovat právě to slovo, na které chci, aby mi partner odpověděl, musím v jeho textu, v jeho jednání hledat impulsy pro své repliky, pro vznik nebo řešení svých problémů. Zde jsme u další důležité etapy herecké práce.

Nalézání vztahů mezi jednotlivými postavami, ze kterých rostou konflikty, napětí hry. Rozárčino: „Dobré jitro, pantáto“, by se mohlo říkat mnoha způsoby, kdybychom nevěděli, že jde z matčina pohřbu, na kterém otec vůbec nebyl, kdybychom neznali Rozárčin vztah k matce, k otci, který sice matku utrápil, ale Rozárce je ho líto, protože chápe důvody, proč je otec takový, kdybychom neznali tehdejší rodinné vztahy a společenské názory, kdy otec, ať jakýkoliv, je hoděn úcty a musí se poslouchat podle křesťanského „cti otce svého i matku svou“ atd. Toto vše je nutno znát, než se začne na roli pracovat, neboť dnešní člověk myslí a cítí jinak než člověk před 100 lety a Rozárka proto nemůže myslet jako dnešní dívka. Musíme tedy bezpodmínečně znát vztah Rozárky k Antonínovi, Jedličkové, otci, Podléskému, prostě ke všem postavám, se kterými se setkává, nebo o nichž hovoří. Když už je mi jasno, jakou postavu, kterou mám ztělesnit, je, jakými situacemi prochází, co má divákovi říci, jaký part v divadelním orchestru je jí přidělen, začne se mi objevovat také to — jak. A zde se ukáže tvůrčí vynalézavost hercova i poctivost jeho dosavadní přípravy. Toto je proces velmi složitý, zde pracuje již podvědomí a těžko bych tuto etapu práce slovy zachycovala. Důležité je zde jedno, zapamatovat si milníky, které mne dovedou až k tomu — jak, abych byla schopna třeba po padesáté před divákem vždy znovu prožívat život své postavy a neopakovala jen bez vnitřní účasti již jednou dohotovený, prožitý a zafixovaný výkon.

O herecké tvůrčí práci by se dalo hovořit do nekonečna. Jedno je jisté: není možno naučit se prostě text nazpaměť, vyjít na jeviště a čekat nebo spoléhat na boží vnuknutí. To „vnuknutí“ se dostavuje jen po usilovné, namáhavé práci a je pravým svátkem herecké tvorby a nejradostnější odměnou. Hrát divadlo znamená usilovně pracovat, to jako základ, a pak milovat člověka a proto mu rozumět. A v neposlední řadě i to, nedat se z nastoupené cesty odradit ani nepřízní kritiky. Vědět pevně, jakou cestou chci jít a nedat se z ní vychýlit.

Buďte přísní sami na sebe i své spolupracující soudruhy, kladte si vysoké cíle, ale neposuzujte nikdy ledabyly, nesnižujte svou vlastní práci. Seznamte se nejdříve se hrou, pak se záměrem režiséra a herců, pak se jděte podívat aspoň na zkoušku a premiéru, nebo máte-li možnost na premiéru a některou pozdější reprisu, a pak teprve hodnotte, chcete-li doporučit. Protože bez kritiky se herec nemůže vyvíjet, je důležitým činitelem v jeho práci. Ale kritika, která si činí nárok na seriózní, a taková tu jediné může prospět, nemá práva na pouhý divácký pohled.

Tak jsem se letmo a dost zpřeházeně dotkla několika problémů naší práce, ne proto, abych vás poučila — toho není třeba, naše ochotnické divadlo má dlouholetou realistickou tradici — ale abych podnítila diskusi. Děkuji za pozornost a prosím o dotazy.



Antonie Hegerlíková jako Mechmene Banu v Hikmetově hře *Legenda o lásce*

NÁŠ ZÁPISNÍK

● Milý čtenáři, nezlob se na svou redakci, že Ti v tomto čísle kromě několika snímků nepřináší nic o národních přehlídkách, jimiž v pěti českých a moravských městech vrcholí naše soutěž. Ve dnech, kdy nás nelítostný plán tiskárny nutí uzavřít toto číslo časopisu, začíná teprve třetí z pěti národních přehlídek. Myslíme si, že by nemělo cenu drobit informace o národních přehlídkách, které ve svém souhrnu dávají obraz o současném stavu vrcholů našeho hnutí. Proto jim věnujeme až příští číslo Ochotnického divadla.

● XXVI. Jiráskův Hronov se kvapem blíží. Nebude jen záležitostí těch několika šťastných vyvolených, kteří vystoupí na jeho prknech, bude věcí nás všech. Přijedeme všichni, jak jen budeme moci. Od 11. do 25. srpna vystoupí 7 českých, 3 slovenské a 1 armádní soubor, jeden večer bude věnován uměleckému přednesu. Po celou dobu bude probíhat ochotnický seminář, který bude uzavřen ochotnickou konferencí. V pořadu Hronova jsou ovšem také diskuse, o kterých se šeptá, že budou lepší než loni, výstavka, poradna, konference s lidovými autory, vyznamenání zasloužilých pracovníků, pouť k Jiráskovu hrobu, přátelské večery, velká kostymová veselice atd. Padolský rynek stane se znovu svědkem starých i nových ochotnických setkání. Máme zprávy, že si v některých souborech pořídili kasičku a pilně strádají, aby se mohli všichni podívat do Hronova. Neuděláte to také tak? V Turistovi dostanete slevenky na dráhu (25 procent).

● Jednou z nejhranějších her našich ochotníků v minulém roce byla veselohra Svatopluka Radešinského Císař pán o ničem neví. Upozorňujeme všechny zájemce, že mladý hudební skladatel Hilar Myslík hru zhudebnil. V tíživém nedostatku operetního repertoáru jistě stojí četným zájemcům nový pokus za produstování. Obratě se na ČDLJ!

● Rádi se vám pochlubíme, že k uzávěrce tohoto čísla došla do naší redakce opět velká síla zajímavých a hodnotných příspěvků z našich souborů a od našich dopisovatelů. Věnujeme jim značnou část časopisu a jenom prosíme ty, na které se tentokrát nedostalo, o malé poshování do příštího čísla. Proto se o „Kutnohorských haviřích“ v Miletíně, o jabke-nických ochotnicích, o novém souboru ZK Sandrik v Moravské Třebové a životě desítek jiných souborů roze-píšeme příště.

● Ve dnech, kdy dostáváte do rukou toto číslo našeho časopisu, uzavíráme a hodnotíme v redakci naši dopisovatelskou soutěž „Na pomoc vesnickým souborům“. Rádi oznamujeme, že obohatila náš časopis o několik desítek velmi dobrých dopisovatelů o našem vesnickém ochotnickém dění.

Hnutí lidové tvořivosti plní v Polsku během posledních deseti let v neustálé rostoucí míře funkci ideového a uměleckého vychovatele nejširších vrstev národa. Zpřístupňuje a usnadňuje širokým masám účast v kulturním životě, probouzí jejich zájem o umění, umožňuje jim podílet se přímo a tvůrčím způsobem na vytváření socialistické kultury našeho národa. Jednou z nejvýznamnějších oblastí lidové tvořivosti je nesporně ochotnické divadelní hnutí. Ochotnické divadlo, které lidem umožňuje, aby se bezprostředně seznámili s klasickou a zároveň také se současnou dramatickou literaturou — obsahující nepřehledné bohatství myšlenek a citů a vzrušující svou krásou — může mít a má neobyčejně silný vliv na samotné umělce i na jejich obecenstvo. Působivá síla a přitažlivost ochotnického divadla je příčinou jeho rychlého rozvoje. V tomto vývojovém procesu navazuje ochotnické divadlo na nejlepší tradice divadla dělnického, které bylo organicky spjato s vývojem polského revolučního hnutí. Jeho ideové umělecká tvářnost se stává každým rokem vyhraněnější, má stále větší a významnější úlohu v polské kultuře. Zdaleka ovšem nemůžeme své minulé tradice srovnávat s masovostí, která byla znakem vašeho ochotnického hnutí už v minulosti.

Chtěl bych se zmínit o tom, jaké problémy nyní hýbají ochotnickým divadelním hnutím v Polsku, které otázky jsou předmětem diskusí. Tedy především otázka poměru ochotnického divadla k divadlu profesionálnímu. Podle našeho názoru ochotnické divadlo nemůže a nemá „soupeřit“ s divadlem profesionálním, nemá slepě kopírovat zvyklosti, repertoár ani postupy při studování a přípravě hry v profesionálních souborech. Takové slepé kopírování totiž u nás vedlo k mnoha chybám. Je třeba se na tomto místě zmínit zvláště o nesprávné praxi ochotnických souborů, které projevovaly snahu dávat stejný počet představení jako soubory profesionální nebo — a to velmi často — nechtít hrát za skromnějších výtvarných a technických podmínek než profesionální divadlo.

ZE ŽIVOTA POLSKÝCH SOUBORŮ

Pro „Ochotnické divadlo“ napsal
JANUSZ ROHOZIŃSKI

U nás v Polsku zdůrazňujeme specifickou práci ochotnických souborů, která však neznamená, že by jim měl být znemožněn veškerý styk s profesionálním divadlem, že by se jim nemělo dostávat jeho pomoci. Naopak — intenzivní pomoc profesionálních herců a režisérů je pro dělnická nebo vesnická ochotnická divadla neobyčejně důležitá a nezbytná. Právě na této pomoci do značné míry závisí další rozvoj ochotnického divadelnictví. Ačkoliv nelze říci, že všechny ochotnické soubory již mají uspokojivou pomoc státních divadel, můžeme zaznamenat stále častější případy tvůrčí spolupráce profesionálního kolektivu s ochotnickým souborem. Některá divadla, jako na příklad Státní divadlo „Hudební komedie“ v Poznani, přitahují ochotníky k práci při nastudování hry: zvou je na různé druhy svých zkoušek a seznamují je takto s tajemstvím hereckého umění i s režiséřskou prací. Nejnadanějším ochotníkem světu rovněž některé úlohy v uváděných hrách. S pomocí kolegů — profesionálních herců bývá s menšími potížemi vyřešen jeden z nejtěžších problémů: problém příslušného výběru vhodného repertoáru pro ochotnický soubor.

Praxe v posledních deseti letech ukazuje, že jsme se rozhodně dokázali vypořádat s nesprávnou teorií, že ochotnické divadlo není schopno zahrát celý klasický a současný divadelní repertoár, že je shůry odkázáno na nastudování krátkých komedií, frašek nebo jednoaktovek, které mají velmi pochybnou umělecké hodnoty. První léta Lidového Polska byla pro ochotníky léty horečnatého tápání a hledání v oblasti repertoáru. Začalo se od monumentálních představení, jako na příklad „Píseň o našem lidu“, hraná ve Vratislavi v Lidové hale.

Záhy jsme si však uvědomili, že touto cestou jít nelze.

Přelomem ve vývoji ochotnického divadelního hnutí byl Festival sovětské a ruské divadelní hry v roce 1949. Tehdy se naše ochotnické soubory po prvé blíže seznámily s divadlem plným revolučního napětí a dokonale po umělecké stránce. Representovali je takoví tvůrci jako Gorkij, Čechov, Gogol nebo Kornejčuk a Fadejev.

Úspěchy našich souborů můžeme měřit takovými událostmi, jakými byly „Obyčejná věc“ A. Tarna, nastudovaná divadelním souborem železničářů v Czechově, „Vlak do Marseille“ K. Gruszczyńskiego, uvedený na jevišti souborem huti „Zabrze“, nebo také Ivanovův „Obrněný vlak“ z klasického sovětského repertoáru, který nastudoval Krajský dům kultury v Krakově. Neustále stoupající uměleckou a ideovou úroveň našeho lidového divadelního hnutí můžeme pozorovat na festivalech a přehlídkách, které se uskutečňují každým rokem a které shrnují výsledky celoroční práce souborů. Poslední léta nám přinesla skvělé inscenace tak náročných her, jako jsou Schillerovy „Úklady a láska“ v nastudování souboru Krajského národního výboru ve Vratislavi, Fredrova „Pomsta“, uvedená souborem lázní Polanica, nebo také „Tkalcí“ G. Hauptmanna v provedení jednoho z nejlepších ochotnických souborů v Polsku — Souboru Závodů bavlnářského průmyslu II. Armády Polského vojska v Białavě.

Kromě kolektivů, které mají v repertoáru především klasické i současné hry, máme stále větší počet souborů, které se pouštějí také do jiných oblastí jevištní tvorby. Zvláště bujně se rozvíjí ochotnická divadla satirická, především ve studentských prostředích. Vzniká stále více loutkových divadel, hlavně na vesnici. Dokonce i opera vkročila na prkna ochotnického jeviště. Moniuszkovu „Halku“ nastudovaly ochotnické soubory v Rzeszově a v Krakově. Ochotnické divadelní hnutí se stále rozrůstá, mohoucí a stává se opravdovou hybnou pákou rozvoje kultury v Lidovém Polsku.

OTEC POLSKÉ KOMEDIE ALEXANDER FREDRO

„Polské písemnictví poskytlo nám pilně překládajícím Čechům již mnoho pěkného výtečků. V tragédiích nebohých, jsou zato Poláci pro divadla svá tím líp veselohrami zásobeni a k těmto sáhnuto z naší strany již vícekrát šťastně. Zvláště hry staršího hraběte Fredra těší se u nás oblibě...“ psal Jan Neruda v Národních novinách 15. června 1867 v recenzi představení Fredrova „Pana Geldhaba“ (do češtiny přeloženo p. t. Chce být aristokratem). A. Fredro a vedle něho J. Korzeniowski byli prvními slovanskými autory na na-

ších scénách, jejichž populární hry již od roku 1850 pomáhaly bojovat proti jednostranné převaze komedií francouzských a německých.

Alexander Fredro (20. VI. 1793 až 15. VII. 1876) byl konservativní haličský šlechtic, který v řadě veselohr ličil vady své třídy spíše se shovívavým úsměvem než s nějakým vysloveně satirickým záměrem. Síla jeho realistického zobrazení postav a společenských situací však podtrhla i kritický charakter jeho komedií, které se působivě vysmívají především záporným prvkům pronikající-

ho buržoasního způsobu života a kapitalistického peněžního hospodářství (Pan Geldhab, Muž a žena, Doživotní renta a j.). Fredro tvořil v epoše polského romantismu, kdy se jeho komedie setkávaly často s nepochopením mladé revoluční generace. Tvorba Fredrova byla vytlačována až na okraj literatury, protože realisticky líčené všední životní příběhy jeho komedií byly zastíňovány revolučním vzmachem i mystickou exaltací velkých romantických básníků A. Mickiewicze, J. Słowackého a Z. Krasińského, kteří řešili nehlubší fi-

losofické problémy národní i všelidské. A. Fredro, bývalý důstojník polských napoleonských legií, který za svého pobytu v Paříži poznal komedii francouzskou a zamiloval si Moliéra, který navazoval na odkaz polské osvícenské komedie, dokonalý znalec života a lidských povah, vytvořil desítky vtipných komedií, které byly plně doceněny až v druhé polovině XIX. století, v době vítězného realismu.

Fredrovými předchůdci v Polsku byli racionalističtí osvícenští autoři druhé poloviny XVIII. a počátku XIX. století Fr. Bohomolec (Manželství podle kalendáře, Staruškové), Fr. Zabłocki (Pověřivec, Hejssek na námluvách, Sarmatismus) a J. U. Niemcewicz (Poslancův návrh), kteří bojovali svou satirickou komedií proti nevzdělanosti a pověrám, proti povrchnímu opičení po západní módě, proti politickým zpátečnickům. — Jiným velmi významným předchůdcem Fredrovým byl také W. Bogusławski, jehož lidová komedie se zpěvy a tanci „Zázrak (domnělý) čili Krakováci a horalé“ byla jako jediná ze všech zde uvedených her úspěšně provozována na českých jevištích.

Alexander Fredro kotvil celou svou výchovou právě v této době osvícenské, která se dívala na život realisticky. Z této životní atmosféry i z ovzduší starých polských komedií molièrovských vyrůstají Fredrovy veselohry. Z jeho prvních dramatických pokusů vyniká vyzrálý „Pan Geldhab“ (1818), komedie balzacovského a molièrovského ladění, odsuzující s ostrým kritismem buržoasního zbohatlíka, jenž se marně snaží, aby sňatkem své dcery s aristokratem zvýšil lesk svého společenského postavení. První tvůrčí období A. Fredra spadá do dvacátých a třicátých let XIX. století, kdy vznikají komedie: Muž a žena, Dámy a husaři, Pan Jowialski, Panenské sliby, Pomsta, Doživotní renta a j. V „Muži a ženě“ zesměšňuje Fredro prázdné aristokratické manželství, v němž se oba partneři vzájemně podvádějí. Rozmarná fraška „Dámy a husaři“ líčí osudy tří stárnoucích důstojníků a panen, jejichž životní klid na čas poruší pozdní láska. „Pan Jowialski“ je zábavnou komedií o senilním stařečkovi, který stále samolibě opakuje svá oblíbená přísloví a průpovídky, a o všedním životě jeho omezené rodinky. „Panenské sliby aneb magnetismus srdce“, jedna z nejoblíbenějších Fredrových veselohr, je dostatečně známa. Další vrcholná Fredrova komedie „Pomsta“ je barvitým obrazem polského společenského života na konci XVIII. století. Spor dvou neústupných šlechticů Číšníka a Rejenta o hraniční zeď končí smírně sňatkem jejich dětí. Komedie nám předvádí řadu živých šlechtických typů, z nichž vyniká chlubitý voják Papkin, který se projevuje jako zbabělý a podlézavý dvořan. Na „Pana Geldhaba“ upomíná Fredrova komedie „Doživotní renta“, v níž autor zesměšňuje lichváře Latku, který kou-

pil od lehkomyšlného šlechtice Birbankého jeho doživotní rentu a žije pak ve stálých obavách o zdraví mladého větroplacha.

Po roce 1835 se A. Fredro ve své tvorbě nadlouho odmlčel, což bylo vedle různých dobových a literárních podmínek způsobeno také ostrým útokem mladého romantického básníka S. Goszczyńskiego, který označil Fredra jako kosmopolitu a epigona francouzských spisovatelů. Teprve v letech padesátých a šedesátých, kdy se romantický literární směr v emigraci vyžívá a v Polsku sílí prvky vítězně pronikajícího realismu, zahazuje A. Fredro opět svou literární činnost. V tomto druhém tvůrčím období píše starý spisovatel opět řadu komedií, které však již nedosahují úrovně jeho předchozích děl. Přesto tvoří skvělou komedii „Velký člověk pro malé záležitosti“, v níž karikuje typ liberálního buržoasního politika a byrokrata Geniálkoviče, kterému se zdá, že dělá velké věci a sprádá smělé plány, zabývá se však zatím všedními a směšnými maličkostmi.

Všechny zmíněné Fredrovy komedie (kromě Velkého člověka pro malé záležitosti) byly s úspěchem uváděny na našich scénách a staly se kmenovým repertoárem i našich ochotnických souborů. Je však nutno připomenout, že kriticky nejsilnější zahroceně a nejlubší komedie Pan Geldhab, Pomsta a Doživotní renta, upadly poněkud neprávem v zapomenutí a byly vytlačeny veselohrami „Panenské sliby“ a „Dámy a husaři“. Většinu nejvýznamnějších Fredrových komedií máme v nových překladech M. Janišové a O. Ornesta, v nejbližší době se objeví i „Velký člověk pro malé záležitosti“ v překladu J. Langer — to vše přispívá k tomu, aby bohatý odkaz populárního polského dramatika byl využit v plné šíři.

Velký Fredrův současník Josef Korzeniowski zaplňoval svou tvorbou v letech čtyřicátých mezeru, která vznikla Fredrovým mlčením. Byl velmi populární také u nás, ale spíše svými podružnějšími komediami a jednoaktovkami „Dřívě matka“, „Pátý akt“, „Starý manžel“ a j. Jeho vrcholná díla „Židé“, v nichž napadá lichvářící polské aristokraty a v protikladu k nim líčí postavu poctivého Žida, a rozmarná komedie „Vdaná panna“, se nedočkala u nás knižního vydání. Zato letošního roku vyšlo péčí SNKLHU známé drama J. Korzeniowského „Karpatští horalé“ (v jednom svazku s romány Šlechtická vesnice a Spekulant), které zobrazuje tragické osudy vojenského zběha, shromážděného kolem sebe skupinu zbojníků.

Přímými dědici komedie fredrovské se stávají v druhé polovině XIX. století Josef Bliziński a Michał Bałucki, nikoliv Fredrův syn Jan Alexander Fredro, jehož veselohry mají dosti slabou úroveň. Bliziński vynikl především komediami „Starý mládenec“, „Pan Damazy“ (český překlad „Pan Damián“) a „Trošičníci“, v nichž líčí život drobného venkov-

ského šlechtice, do jehož idyly se v poslední hře vkrádá rozklad, ostře satiricky vykreslený. M. Bałucki, jeden z nejpokulárnějších polských autorů v Čechách, pronikl k nám téměř všemi svými komediami z městského života. Jsou to zvláště „Těžké ryby“, „Domácí ples“ a „Klub mládevců“, které jsou vtipnými satirami na omezené provinciální haličské úředníky, pasoucí po výhodných sňatcích a přízemních radostech života. Značné obliby dosáhly i Bałuckovy komedie, vysmívající se přehnaným snahám emancipačním jako „Husy a husičky“ a j. Nejostřejší Bałuckého satirická komedie, odhalující zradu a falešné vlastenecké fráze haličské aristokracie, „Těžké časy“, nenašla bohužel cestu na naše scény. V této době dobývají si u nás celkem zasloužené popularity i veselé, nenáročné frašky a jednoaktovky J. Dobrzańskiego a Z. Przybylského. K Dobrzańskiego frašce „Voják královny Madagaskaru“ vrátil se před druhou světovou válkou vynikající polský básník a satirik J. Tuwim a provedl její zdařilou adaptaci (do češtiny přeložil J. Langer).

Na sklonku XIX. a na počátku XX. století je polská komedie reprezentována především díly G. Zapolské. Její nejpokulárnější komedie „Morálka paní Dulské“ a „Žabička“, nedávno přeložená „Čtveřice“ a j. (i knižně nevydaný Skiz, Žena bez poskvrny a j.) útočí se sžíravým sarkasmem na pokryteckou buržoasní morálku, založenou na vykořisťování a okrádání, morálku zcela formální a povrchní, pod níž se skrývá nemravnost, bezohledné sobectví a pohlavní nevázanost. V těchto temných oblastech buržoasního společenského života se pohybují i sarkastické komedie V. Perzyńskiego „Lehkomyšlná sestra“ (přeloženo do češtiny) a „Ašantka“ i T. Rittnera „V malém domku“ (přeloženo), „Hloupý Jakub“ a „Fráňovo štěstí“. Úsměvnějších tónů nabývá Perzyńskiego ironie v komedii „Politika“, skvěle karikující buržoasní politiky a hodnotáře.

V meziválečném dvacetiletí nacházíme prvky fredrovské komiky v některých dílech dramatika J. Szaniawského (Černoch, Pták, Plavec, Advokát a růže, Most a j.). Szaniawski však tyto prvky filosoficky prohlubuje a přechází často až do oblasti symboliky. Dnešní polská komedie, charakterisovaná silným prohloubením prvků satirických, je zastoupena i u nás populárními veselohrami „Taková už je doba“ a „Svátek pana ředitele“.

Vývoj polské komedie byl vždy bohatší a bujnější než rozvoj české veselohry, zabrzděný v druhé polovině XIX. století. Proto již od časů Nerudových tak rádi saháme po komediích polských, které máme u nás hojně zastoupeny v českých překladech, a které se těší popularitě i na našich ochotnických scénách. V rozvoji polské komedie až po dnešek sehrála svou velkou úlohu i tradice, založená především na dílech Alexandra Fredra — otce polské komedie.

Dr Otakar Bartoš

BERNARD SHAW A JEHO PYGMALION

FRANK TETAUER

Tento článek, který uveřejňujeme k blížícímu se 100. výročí Shawova narození, oslavovanému z podnětu Světové rady míru celým kulturním světem, je jednou z posledních prací dramatika, theoretika, překladatele a nekompromisního přítele ochotníků Franka Tetauera. Krátce po napsání tohoto článku se podrobil těžké operaci a 15. XII. 1954 zemřel ve věku 51 let.

Bernard Shaw — sám zjev mnohostranný a nikoli ve všem nesporný — je nepochybně největším satirikem moderní dramatické literatury nejen anglické, nýbrž vpravdě světové. Narodil se uprostřed minulého století v době, jež se zdála na povrchu dobou viktoriánské idylly, dobou anglického *biedermeieru*, jež však byla ve skutečnosti časem dravčího rozpětí anglického kapitalismu, který poznenáhlu přerůstal v imperialismus. Do samého středu tohoto kořistnického světa, do Londýna, přišel dvacetiletý Shaw z provinčního irského Dublína jako syn zkrachované tak zvané lepší rodiny, jež se rozpadla i ve svých vztazích citových. V celém jeho díle se jeví všechny tyto předpoklady o to jasněji a důrazněji, že se hned ve svých londýnských začátcích seznámil s pokrokovými sdruženími, jež byla přirozeným důsledkem vrcholícího růstu britského kapitalismu a která právě tento kapitalismus napadala a kritisovala. Seznámil se tak především s Marxovým „Kapitálem“, jehož autor dožíval svá poslední léta právě v době Shawova londýnského nástupu. Základní dílo klasika a spoluzakladatele vědeckého socialismu mělo na Shawa veliký vliv a spoluutvářelo jeho celé dílo. I když dramatik záhy propadl rostoucímu vlivu fabianismu, který z počátku nepochybně pokrokových vyrostl, to jest degeneroval, v nejvyslovenější a nejnebezpečnější druh anglického oportunismu a reformismu, nakonec nejzavilejší to překážky na cestě ke skutečnému socialismu v Anglii, vliv základních hesel Marxových nikdy nepřestal na Shawa působit a vyvrcholil vlastně v roce 1931, kdy se Shaw manifestačně, ideově a prakticky s konečnou platností rozešel s fabianismem, přihlásiv se bezvýhradně za stoupence komunismu a jeho představitele

Sovětského svazu. Odtud také rozpačitost Shawových nekrologů v anglických a amerických buržoasních listech všech odstínů — a naproti nim — jasné ocenění a vysoce kladné zhodnocení Shawova díla v čas. „Daily Worker“, v orgánu Komunistické strany Velké Británie.

Bylo to jen logické a přirozené, neboť smrtí Shawovou v roce 1950 dokončil svůj život největší kritik a satirik anglosaské kapitalistické společnosti, který už od let osmdesátých minulého století nikdy nepřestal hlásat její neodvratný zánik při všech svých veřejných vystoupeních jako pokrokový propagandista a nejvýznamnější jako dramatik. Vždyť první Shawovou hrou byla bojovná satirická komedie „Domy vdovců“ (u nás hraná jako „Domy pana Sartoria“), v níž s ostroší, přímostí a bezostyšností do té doby na anglickém jevišti neslychanou, mladý autor napadl samy základy britské buržoasní společnosti, věčně a nikoli jen slovně opravdu odhalil samy kořeny a prameny blahobyту vládnoucí třídy, jež tyla z bídy britských proletářů a jejich rodin. Premiéra této hry roku 1892 byla opravdovou pumou, vrženou do základů anglického společenského řádu, a vyvolala historický divadelní skandál, neboť touto hrou po prvé promluvila s anglického jeviště, okupovaného do té doby jen neživotnými zábavnými jalovostmi, skutečná revoluční kritika, ozval se hlas nové doby, signál připravující se sociální revoluce.

Stupňováním této satirické verry dramatikovy byla dnes už klasická komedie „Živnost paní Warrenové“, v níž Shaw s komposičním a dialogovým mistrovstvím ukázal, jak buržoasní blahobyt je v podstatě založen na prostituci jako sociálním činiteli v nejširším slova smyslu. Britská divadelní censura, poučená výstražným příkladem ohlasu „Domů pana Sartoria“, Shawovu komedii o prostituci zakázala a zákaz ten potrvál čtvrt století. „Živnost paní Warrenové“ se však zatím hrála na celém světě a tak své poslání splnila navzdory anglické cenzuře. Shaw si vzal ovšem z censurního zákazu poučení. Nechtěl-li následovat příkladu Henryho Fieldinga, kterého divadelní censura, jež mu zakazovala jeho satirické hry, přinutila stát se romanopiscem, a byl-li rozhodnut jeviště nevykli-

Mistr slova básnického

K posmrtným pětadesátinám Vladislava Vančury

Málokterý z našich umělců předmnichovské republiky se vzepjal k takové velikosti myšlenky a ryzosti umělecké stavby, k takovému mistrovství básnického slova, váženého z nejčistších studnic našeho jazyka, jako předčasně zesnulý Vladislav Vančura. Jeho dílo je oslavou čistého dělného lidství a vášnivým básnickým protestem proti útlaču, válce a ponižení. A přece se nad Vančurovým dílem většinou rozpačitě mlčí. Vydávají se jeho klíčová prozaická díla, ale neprávem se zapomíná na řadu dalších Vančurových děl. Zapomíná se na Vančurův význam pro rozvoj divadelního umění i na jeho mnohotvárné dílo dramatické. Snad teprve letošní pětadesáté výročí Vančurových narozenin stane se připomínkou a závazkem pro naše kulturní historiky, aby prozkoumali Vančurovo dílo celé, bez obchůzek a zámlk, a zvážili jeho veliký vklad do naší slovesné i divadelní kultury.

Vančura se zapsal do dějin české literatury především jako prozaik. A přece byl po celý svůj život úzce spjat s divadlem i s filmem. Již jako student píše aktovku „Latinskí klasikové“ o nevázaném studentském vztahu ke klasické literatuře. I jako uznávaný romanopisec se stále vrací k divadlu. Píše řadu článků o divadle, beseduje s divadelníky, diskutuje, organizuje, veřejně vystupuje na obranu pokrokových divadelních umělců. 14. října 1927 vstupuje po prvé na scénu jako dramatik. *Osvobozené divadlo* uvádí jeho hru „Učitel a žák“. „Chtěl bych jít od země k výšinám, v šíř a dál, pralesem a uličkami, kde kypí lidská horoucnost!“ volá donquijotský hrdina Vančurovy první hry. V touze po činu, po jiném světě, po úniku ze zatuchlého prostředí úzkoprsé rodiny, odchází

mladistvý Jan na cestu za vysněným světem, ale již první srážka s drsnou realitou, na kterou ho theoretická výchova jeho učitele nepřipravila, vrací ho do vyjetých kolejí ustáleného života. Z celé hry vane touha po jiném, volnějším světě. Vančura však obětoval slabou dějovou linii hutným a těžko pochopitelným básnickým obrazům. Děj se ztrácí v přemíře protimluv, slovních hříček a filosofování. Některými scénami již tady Vančura přesvědčuje o svém dramatickém nadání, nad myšlenkou i nad dramatickou stavbou však převažuje básnické slovo. Stejným způsobem je postižena i druhá Vančurova hra „Nemocná dívka“ (*Osvobozené divadlo* 25. 9. 1928), hra o nemohoucnosti lékařské vědy, spoutané námezdným poměrem. A tak i když chce Vančura těmito hrami mluvit k současné společnosti, o současné společnosti, a to jako její žalobce, „ještě příliš důvěřuje poesii slov, příliš věří jen v sílu básnického slova“, jak to výstižně charakterisoval Ant. Dvořák v projevu k 10. výročí Vančurova úmrtí. Vančura rozbíjí staré formy umění a přetváří skutečnost až do grotesknosti v domněnce, že tak zvýší kritickou platnost svého díla a vytvoří novou uměleckou formu, nové, proletářské umění. Tato deformace však přechází až ve formalistickou hříčku, v hru se slovy a s básnickými obrazy. Pro svoji malou srozumitelnost a přes určitou sugestivní sílu zůstanou asi Vančurovy první hry jenom knižním dokumentem autorových dramatických začátků a dokladem avantgardních snah o nový divadelní výraz. Pokusy obnovit na dnešní scéně i tato díla (na příklad Honzlova inscenace „Učitele a žáka“ ve Studiu Národního divadla roku 1945) se nesetkaly s velkým úspěchem. Až potud bychom mohli vysvětlit nezáměr divadelníků o Vančurovo dramatické dílo. V literární historii je zastíněno velkými prozaickými díly, která vznikají v současné době (Pekař Jan Marhoul, Pole orná a válečná a j.). Potom však, roku 1932, vzniká třetí Vančů-

dit, byl nucen změnit taktiku. Proto Shawovy další hry útočí zakrytěji a se stanoviska censury nepostizitelněji. Jejich satiričnost se ovšem neotupuje, nýbrž v leccems naopak stupňuje, i když autorovo zaměření se dostává do vlivu některých idealistických názorů, jak se to projevilo především v obou Shawových hrách o náboženství tvořivého vývoje. („Člověk a nadčlověk“ a „Zpět k Methusalemu“). Ale ani v těchto hrách nepřestává být Shaw bojovným satirikem a podobně je tomu ve hrách následujících. Píše satirickou hru o anglické kolonizační politice v Irsku („Druhý ostrov Johna Bulla“), píše útočnou komedii o chudobě a bohatství („Majorka Barbora“), píše svou nejskvělejší komedii „Pygmalion“ o tom, že stačí dát proletářskému dítěti dobré podmínky životní a vzdělanostní, aby už za krátkou dobu předčilo favorizované děti vládnoucí třídy, píše satirickou komedii o lékařství a medicíně („Lékař v rozpacích“), o manželství a rodině („Ženění a vdávání“), o rodičích a dětech („Mesalliance“), o křesťanství („Androkles a lev“), píše i čechovovsky a gorkovsky laděnou satiru („Dům zlomených srdcí“, kterou sám označuje jako „fantasii po ruském způsobu na anglické náměty“, v níž nelitostně odhaluje úpadkovost a životní prázdnotu odumírající britské vládnoucí třídy. Satirické ostří nezapře ani ve své hře nejbásničtější o „Svaté Janě“, a tím méně pak v závěrečných třech politických hrách svého života: „Kára jablek“, „Na úskalí“ a „Ženeva“. Ve všech těchto hrách nelitostně sesměšňuje vládnoucí zřízení, posmívá se všemu, co odumírá, a vítá nové, co nastupuje.

Tento velký satirik se nezastavil ve své útočnosti proti vládnoucí třídě, proti vládnoucí rase, proti mocným tohoto světa (když král Eduard kdysi oznámil svou návštěvu na jedné reprise jeho irské komedie, prohlásil Shaw, že se proti tomu nedá nic dělat, neboť „jediný způsob, jak královské návštěvě zabránit, bylo vyvolat revoluci“), proti platným zřízením, proti ustaveným názorům a tak dále opravdu před ničím — kromě jediného. Tento útočník na všechna zřízení a instituce, vlády a zvyky, víry a osobnosti minulé a přítomné — nikdy nezaútočil proti budoucnosti lidstva, nikdy nezaútočil na Sovětský svaz. Naopak, tento velký útočník proti buržoasnímu řádu byl na Západě od první chvíle partyzánem a spolubojovníkem rodičůho se světa socialismu. A to je líc jeho satiričnosti, v níž se vysmíval minulosti a vítal budoucnost.

Shawova nejslavnější a nejpobulárnější komedie „Pygmalion“ byla dříve hrána jako zábavná a vtipná veselohra, jejímž cílem je především pobavit, jedním slovem byla o to víc podceňována, čím častěji byla hrána. My dnes ovšem jasně vidíme, že to je právě jedna z nejrevolučnějších komedií dramatikových, že má hluboké lidské jádro a přímo bojovné poslání, což všechno je o to působivější, že je to skryto právě ve formě jedné z nejzábavnějších a nejvtipnějších komedií světového repertoáru. Liza Doolittleová, Galatea Shawova Pygmaliona profesora Higginse, je totiž typem lidového nadání a zdraví, který je měšťáckým společenským řádem donucen žít na okraji velkoměstských stok, jemuž však stačí chvíle na slunci, aby se rozvil do překvapivě krásy tělesné i mravní a ukázal bohatství svých schopností. Ve světové dramatické literatuře nenajdeme vtipnější a zábavnější oslavu lidových čtností, než je Shawova Liza.

V tom smyslu jejím protějškem v komedii je její otec, popelář Doolittle, označený ve hře za „nejoriginálnějšího filosofa“ své doby. To je tedy opět lidový talent svého druhu, který vynikne, když se mu umožní, aby uplatnil své schopnosti. V této postavě ovšem Shaw nezapřel satirika ve zlomyslně vtipném osvětlení skutečnosti, že Doolittle, tento popěrač měšťácké morálky, se stává nakonec sám její úspěšnou obětí.

Je třeba ještě zdůraznit proti některým falešným dřívějším pojetím této komedie, že „Pygmalion“ není hra o tom, jak se Higgins zamiloval do Lizy. Jako všechno, i tento základ antické báje, z níž má komedie své jméno, Shaw obrátil. Higgins nemiluje Lizu, nýbrž — pokud se takový cit u něho vyskytuje — miluje fonetiku. Jeho věda a s ní související praxe je mu smyslem života. Aby předešel nesprávnému pojetí hry, Shaw ji doplnil obsáhlým doslovem, v němž přesvědčivě uvádí další osudy svého Pygmaliona a Galatey. Liza se totiž provdá za Freddya Hilla, který je do ní opravdu zamilován, neboť v její životní energii nalézá všechno, co chybí jeho jemné degenerovanosti. A Higgins, zaměstnaný svou milovanou fonetikou, jež má pro něho nevyčerpatelné pŕibavy, komentuje ohlášené otevření Lizina květinářství slovy, že bude mít ve svém manželu Freddym ideálně vhodného poslíčka. To je pravý neromantický konec té zdánlivě romantické, po pravdě však realistické Shawovy komedie, kterou nyní klademe do čela veseloherní části jeho díla.

rovo drama, dosud nedocenený a neprávem opomíjený „Alchymista“, „Alchymista“ je barvitý obraz rudolfinské doby. V konfrontaci impulsního, bohatého života, jehož zastáncem je italský alchymista a astronom Alessandro, s chladným rozumářstvím, sobectvím a lakotou jeho mecenášů se znovu objevuje vančurovské thema touhy po jiném světě. Hrdinovi Vančurovy hry se stýská „v té zemi bez vzletu a bez lásky, mezi lidmi, již věčně uvažují, kteří se trápí a vedou pro slovíčko války“, je mu cizí svět chytivé touhy po zlatě a moci. Hledá lásku a porozumění, v prostředí šarlatánů a šejdŕů je ochoten riskovat pro správné vědecké poznání. „Alchymista“ však není jenom obrazem rudolfinských Čech. I touto historickou hrou mluví Vančura o současném světě. Jazyk jeho hry je básnický, ale srozumitelný. Pro svoji myšlenku i pro své nesporné hodnoty dramatické by si toto Vančurovo drama zasloužilo i dnes větší pozornosti.

Brzy po uvedení „Alchymisty“ na scénu Stavovského divadla (8. 11. 1932) ohlašuje svůj nástup německý fašismus. A tehdy píše Vančura vynikající dramatické dílo „Jezero Ukereve“ (uvedeno 8. 2. 1936 v Národním divadle). „Jezero Ukereve“ je básnickou proklamací humanismu, solidarity světové vědy v boji za pokrok a civilizaci, zvukným protestem proti dravčím politice kolonialismu a rasismu. Hrdina hry, francouzský vědec, bojuje v odlehle africké kolonii se spavou nemocí, s poverčivostí domorodců a se zrádcí, zřká se kolonizátorů, když poznal, že jim jde jenom o využití přírodního bohatství a ne o životy lidí, a klade svůj život za vědu ve chvíli, kdy jeho němečtí kolegové již objevili spolehlivý léčebný prostředek. „Jezero Ukereve“ je jedním z největších děl naší předválečné tvorby. I Vančurův básnický výraz je v této hře srozumitelný a dramaticky plně funkční. Nová inscenace této významné hry je však dosud nezaplaceným dluhem.

Konečně 19. 2. 1949, takřka sedm let po Vančurově smrti, byla v Tylově divadle uvedena Vančurova pátá a poslední hra (nepočítáme-li dramatisaci Stevensonova románu „Poklad na ostrově“ a úpravu Kolárova „Pražského žida“ pro Národní divadlo), objevená v pozůstalosti. Byla napsána roku 1941. Původní filmová povídka proměnila se v plnokrevně realistické drama „Josefina“. V humorném příběhu děvčete z periferie zachytil Vančura mistrně srážku zdravé lidové morálky s měšťáckou úzkoprsostí, domýšlivostí a pýchou, srážku dvou světů, z níž vychází prostá a upřímná Josefina (i když poznamenaná zlozvyky ulice) jako morální vítěz. Básník slova zde ukázal svůj výraz v realistickou, bohatě odstíněnou řeč. Uvážené použití slangy, argoty, dialektu a hovorové češtiny skvěle charakterizuje všechny postavy, nahrazující dřívější jazykové experimenty. Poslední Vančurova hra již naprosto není zatížena hledáním nových forem, které znesnadňovalo pochopení některých dřívějších děl, promlouvá zvučně a jasně.

Pouhých pět her tvoří Vančurův dramatický odkaz, a přece je — především po formální stránce — tak rozporný a složitý. Pochybujeme o tom, že by Vančurovy první hry dosáhly většího ohlasu u dnešních diváků. Jejich forma je značně obtížná a sotva dovolí divákovi postřehnout z jevištního dialogu dramatikův závěr. Proč však dosud nenašel „Alchymista“, tato barvitá, dramatická a při vši básnivosti zcela srozumitelná hra, svého dramaturga, režiséra, herce? Neplatí pro nás Vančurova proklamací humanismu a požadavek mírového využití vědeckých poznatků, vyslovený tak naléhavě již před dvaceti lety v „Jezeru Ukereve“? Vyjde-li z tohoto počtu trochu čestně jenom „Josefina“, nestačí to k tomu, aby na našich jevištích znovu a plně ožil pokrokový umělec Vladislav Vančura, skutečný mistr básnického slova i ve své tvorbě dramatické.

Pavel Grym

CO JE A CO NENÍ ARANŽMÁ

Při zkouškách nové hry přijde dříve či později chvíle, kdy režisér začne „aranžovat“. V mluvě některých režisérů a souborů to znamená zapomenout na všechno, co se dalo dosud: zapomenout na rozbor hry a postav, na hledání charakteristik, jednání a vzájemných vztahů jednotlivých postav, prostě na celou dosavadní práci u stolu. Teď jde přece o něco zcela jiného! Teď chce režisér ukázat, jak je vynalézavý ve hledání těch nejméně oťelých seskupení herců. Herci se už připravují, aby je divák viděl v těch nejzajímavějších „pózách“. Teď chce režisér dát jednotlivým výstupům a scénám „vnější výraz“, „formu“, „švih“, „šíři“ a pod. Aranžování pak vypadá často takto: režisér sedí v hledišti nebo pobíhá mezi herci a sálem se rozléhá jeho hlas: „Vy vejďte tudy — zde se posadíte — až řeknou to a to slovo, rychle vstanete — musí vás být stále vidět — roztáhněte se do šířky — jdi pomaleji, rychleji — ať to, hrome, k něčemu vypadá, vždyť je to aktšlus...“

Co to teď náhle režisér podniká? Vlastně nic, jenom podtrhává nohy všemu, co dosud vystavěl a čeho dosáhl. Chce totiž *vnějším*, t. j. povrchním a neorganickým způsobem dosáhnout plasticity a výraznosti jevištních postav a akcí. Přitom se hlavně zaměřuje na některá, obvykle významná místa v ději. Usiluje v nich o jakési „živé obrazy“ na scéně, které jsou ve skutečnosti konvenčními a oťelými teatrálními symboly určité situace. V zájmu těchto „živých obrazů“ režisér *libovolně* po scéně posouvá všechny postavy. Charakteristickým znakem takového aranžmá je způsob, jakým se často umísťuje hrdina: režisér nebo herec nezávisle na dramatickém ději a průběžném jednání usilují o to, aby hrdina byl v popředí, ve středu nebo na vyvýšeném místě a „výrazně“ stál nebo se „ladně“ pohyboval. Obvykle bývá hrdina oddělen, vypíchnut od ostatních postav, takže jedná a pohybuje se po jevišti v jakémsi „hrdinském osamocení“. — Naznačený způsob aranžování je špatný, protože nemůže nikdy vést k dobrým uměleckým výsledkům, to jest k dosažení umělecké pravdy na divadle.

K. S. Stanislavskij říkal, že *aranžmá musí být nerozlučně spjata s jednáním*. Jednat — to je dominantní úkol herce na scéně. Jednat slovem, gestem, pohybem. Aranžmá je *formou*, kterou se toto jednání uskutečňuje tak, aby dostalo *příslušný jevištní výraz*.

Švanda se zřekl Dorotky i Kalafuny. Princ Alamir jej zabil a uvrhl do vězení. Z pochybného životního lesku se hrdina rázem ocitá pod šibenici. Jak jedná? Dělá si výčitky a vzpomene si (i to je jednání) na svou matku. Z tohoto jednání se rodí pří-

slušné aranžmá. Švanda si zřejmě nebude po jevišti vykračovat jako generál před bitvou, ale někde v rohu se schoulí, aby později rytmus jeho myšlenek — jednání zrodil i příslušný pohyb a aranžmá. Režisér s hercem tedy při aranžmá *zvýrazňují* jednání, úkol postavy. Vytvořit aranžmá znamená ve vnějším chování zvýraznit *vnitřní* jednání všech postav, jejich vztahy a konflikty, jejich charaktery. Aranžmá proto nelze odtrhovat od celkové práce na představení.

Nestačí herce „rozestavit“ po scéně, aby jeden druhého nezakrýval a pod. Aranžmá jsou tak mnohotvárná,



RK nár. podniku Hanačka v Prostějově uvedl hru M. Baluckiho Pan radní si neví rady. Na snímku dr. Zbořila Helenka (E. Večerníková) a radní (F. Gajdušek)

jako jsou mnohotvárná jednání herce, jako je mnohotvárný sám život. Aranžmá musí být současně pravdivá — přirozená a odpovídá duchu hry a představení a současně výrazná. Aranžmá není konvenční klišé. Neexistují hotové recepty, jak aranžmá udělat. Aranžmá musí odpovídat žánru hry. Nelze stejně inscenovat romantické drama V. Huga jako Šafránkovu komedii „Kudy kam“. Aranžmá musí odpovídat atmosféře hry. Režiséři na příklad často zapominají, že jinou atmosféru mají hry veršované a jinou hry psané prózou, byť měly stejný námět. A i samotné veršované hry jsou různé: jinou atmosféru má Gusjevova „Sláva“ nebo Kohoutova „Dobrá píseň“ a jinou Gribojedovovo „Hoře z rozumu“. Aranžmá v neposlední řadě ovlivňuje i velikost jeviště. Jinak aranžovali Zápatockého-Nezvalovu hru „Vstoupou noví bojovníci“ na jevišti Národního divadla a jinak na miniatur-

ním jevišti Vesnického divadla. Již to nám připomíná, že žádný návod k upotřebení „jak udělat aranžmá“ neexistuje, že aranžmá *není* souhrnem konvenčních pravidel, jak umístit herce na jevišti, ale něčím zcela jiným.

Práce na aranžmá začíná prací na *pohybu*. Aranžmá je nalezením a *detailisací* těchto pohybů. Autor v poznámce napíše: „posadí se“. Všimněme si ale, kolika nejrůznějšími způsoby se sedí: Jeden dá nohu přes nohu, druhý se pohodlně posadí — odpovídá. Někdo sedí tak, jako by byl ve střehu, cítíme třeba větší napětí než kdyby stál. Jiný se slastně natáhne nebo protáhne nohy. — Nebo vyznání lásky! Jak oťelá je často scéna tohoto druhu na jevišti, kdy oba stojí proti sobě, mají ruce před sebou a vzájemně si je mnou a pohlížejí si „hluboce“ do očí. A jak mnohotvárná je naproti tomu tato scéna v životě!

Režisér musí na aranžmá myslet již při práci s výtvarníkem. Nesmí dovolit, aby dekorace, nábytek a rekvizity byly rozmístěny po scéně naprosto nezávisle na akcích, které v tomto prostředí mají probíhat. Dekorace neslouží ani k tomu, aby se výtvarník před obecenstvem pochlubil, jak je vynalézavý, ani k tomu, aby soubor ukázal, jak bohatý má nábytkový fundus. Dekorace — výprava má pomáhat herci hrát: Musí být pravděpodobná (umístění dveří, křesel) musí poskytovat herci možnost „zabydlet“ se v ní, nesmí mu bránit v jeho akcích. I výprava působí na aranžmá. Viděl jsem jednou „bohatou“ výpravu Molièrova „Tartuffa“: Na scéně byly kromě všeho jiného tři různé stoly, příslušný počet křesel a židlí a ještě pohovka. S hrůzou jsem čekal, jak bude vypadat poslední obraz, ve kterém jsou všechny jednající osoby na scéně současně. Dopadlo to tedy podle očekávání. Postavy se na scéně vysloveně mačkaly, místa pro akce nezbývalo, jeden druhému překážel a finale celé hry samozřejmě nevyšlo.

Režisér má předem vědět kam umístí uzlové — hlavní scény a jak provede v souvislosti s řídícím úkolem postav a celého představení jejich aranžmá. Dříve se režiséři snažili, aby v každé dekoraci bylo jedno „hovorové místo“ — dvě tři křesla u krbu, stolec se židlemi, lavička pod stromem nebo složená dřeva pod oknem a pod. Zde se potom odehrávaly všechny delší rozhovory. Herci se sem „přehráli“, pohodlně se posadili a... už to začalo. Jediný požadavek, kladený na „hovorové místo“, byl ten, aby je diváci dobře viděli a hercům se tam dobře „mluvalo“. Taková „hovorová místa“ přecházela neorganicky z inscenace do inscenace. Často jsme je nacházeli na stále stejném místě. Vše tam bylo konvenční — místo dialogu, dialog sám i okolní dekorace. Naše „uzlové“ scé-

ny — aranžmá s tím nechťejí mít nic společného, protože nestojí v ději hry osamocené, ale jsou logickým a dramatickým *vyvrcholem* určitého dějového úseku nebo exposicí něčeho, co bude následovat. Nemají samozřejmě nic společného ani se starými aranžmá — „živými obrazy“. Režisér musí těmto „uzlovým“ scénám věnovat zvýšenou pozornost také proto, že v nich často vystupuje více osob najednou. Tu musí režisér usilovat o to, aby v duchu svého řídicího úkolu každá postava jednala stále dále a současně, aby scéna byla výrazná a plastická: aby ty osoby, které v ní jsou nositeli dramatického napětí, stály v popředí naší pozornosti a ostatní jednající osoby aby jim nepřekážely. Nemohou být ovšem v žádném případě nečinné.

Kromě těchto uzlových aranžmá máme v každém obraze celý *souvislý řetěz* jednotlivých aranžmá — *záběrů*, které stále vyjadřují a zvýrazňují konflikty, charakter, situace atd. jednotlivých osob a jsou na nich závislé. Každý „záběr“ je až po svůj vrchol — uzlovou scénu — vypracován stejně pravděpodobně a logicky. Řetěz jednotlivých aranžmá je souvislý a přirozenou cestou vrcholí v nejvýraznějším aranžmá. *Aranžmá tedy v žádném případě není nic statického.*

Když pokusně vyfotografujeme v pravidelných intervalech (dejme tomu po jedné minutě) celé jedno dějství, musíme nám *každá* fotografie poskytnout jasnou představu o tom, čím je vzrušena, na co myslí každá jednající osoba a jaký je její vztah ke všemu dění a všem osobám na jevišti. Lacinějším způsobem, jak prověřit pravdivost řetězu aranžmá ve vztahu k dějovým konfliktům, je zacpat si uši a chvíli pouze pozorovat, co se děje na jevišti. Tu se nám každá faleš, konvence v pohybech a aranžmá ukáže jako na talíři. Kdo se

dostal na loňská představení francouzského souboru Théâtre National Populaire a nerozumí francouzsky, jistě si vzpomene, jak každý moment představení na něho působil, jak jej uchvacoval, přestože pouze z předchozí četby věděl, co se v té které scéně odehrává. Slově ten člověk nerozuměl, ale každé scéně, každému aranžmá, záběru, pohybu a gestu a tím také celému představení, jeho ideji a obsahu, rozuměl dokonale. I z tohoto příkladu vidíme, jak každý vnější pohyb jednající osoby na jevišti musí být pravděpodobný, jak musí být umělecky promyšlen a životně odůvodněn. Výslednicí těchto pohybů je aranžmá.

Jinak se pohybuje v měšťanském bytě chirurg Platon Krečet a jinak Tytův venkovský chasník Jiřík ve vojenském táboře. Jinak sestupuje se schodů Hamlet a jinak Čackij, hrdina „Hoře z rozumu“. Různí lidé v různých okolnostech a době se chovají různě. Každé prostředí a každá doba má jiná „životní aranžmá“ vzájemného styku různých lidí. Proto nelze stejná aranžmá *přenášet* z inscenace jedné hry do inscenace druhé hry. A dokonce ani z jedné do druhé inscenace téže hry, protože — alespoň v jednotlivostech — máme co činit s novými charakter, které vytvořili noví lidé — herci.

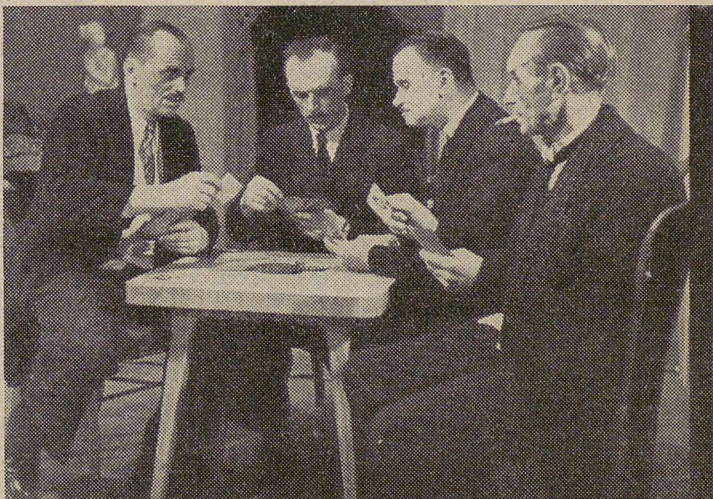
Aby režisér uměl dobře dělat aranžmá, musí mít dobrý pozorovací talent a umělecký cit — smysl pro umělecký výraz. Musí na př. umět v životě vypořádat, jak odlišně vypadají různé páry lidí a jakými známkami jsou tyto páry charakterisovány. Jinak se k sobě chová pár zamilovaných, jinak pár rozzlobených, jinak pár rozmlouvajících o věci, která oba zajímá, opět docela jinak vypadají dva, kteří se setkali po prvé. Jinak se pohybují lidé v cizím prostředí než doma, jinak na úřední návštěvě a jinak u blízkých. Zcela rozdílné je cho-

vání lidí na schůzi a na plesu. A zásadní rozdíl je i mezi plesem XVIII. století a hospodskou tancovačkou. Aranžmá jsou prostě tak mnohotvárná, jako život sám. A to všechno musí režisér znát a hlavně k tomu musí umět herce *dovést*, aniž by je odtrhoval od celkové práce na představení a postavě.

Režisér má znát i potřebnou uměleckou literaturu a plasticky umět svým vnitřním zrakem vidět situace v ní popisované. Velkou pomoc režisérovi poskytuje i znalost dějových situací, zachycených na slavných obrazech (V. Brožík: „Mistr Jan Hus před koncillem“, M. Aleš: „Jiří Poděbrad a Matyáš Corvinus“, N. Grund: „Cikáni“, žánrové obrazy J. Navrátila, sgraffita A. Zábranského atd.). To všechno obohacuje režisérovi znalost života a jeho schopnost výrazné komposice jevištního obrazu.

Máme-li shrnout, nezbývá než znovu zdůraznit, že aranžmá *vychází* z jednání, jako obsahu dramatické akce na jevišti. Poměr mezi jednáním a aranžmá je konkrétním projevem vzájemného vztahu mezi ideovým obsahem a uměleckou formou, jak jej studujeme v theorii umění. Obsah — děj hry, ztělesněný v jednání herců — lze podat divákovi pouze a výlučně určitou formou — určitým aranžmá, které odpovídá svému obsahu a je na něm závislé. V tom je současně dán veliký význam aranžmá pro realistic- kou tvorbu. Je-li aranžmá organicky spjata s jednáním herců, je pravdivé a působivé. Samotné stát v realistic- kém umění nemůže. Je-li proto od jednání odtrženo, působí falešně, nepravděpodobně a konvenčně. Vnitřním obsahem hercovy práce na jevišti je jednání. Aranžmá toto jednání zvýrazňuje a umělecky umocňuje. Je-li takto vzájemně spjata s jednáním, je stejně bohaté jako jednání, jako sám život.

JAROSLAV HAVEL



Tylova Paličova dcera v provedení souboru ZK Jihočeské keramiky v Kostelci n. Č. lesy • Záběr ze hry I. Stodoly Čaj u pana senátora, kterou uvedl soubor ZK místního hospodářství v Kralovicích

JAK JSME ZAKLÁDALI DIVADELNÍ SOUBOR

Když se dne 15. 7. 1954 zastavilo naše stěhovací auto před školou v Hluboké, našim nynějším působištěm, seběhl se kolem něho hned houf zvědavých dětí. A tehdy byla jedna z mých prvních otázek: A co divadlo, hraje se tu? Hraje, v osvětové besedě, zněla odpověď, na jaře hráli Jiráskova Otce. — Moje tvář se rozjasnila spokojeným úsměvem. Divadlo, moje láska, bude!

A za týden nato uváděl mě správce OB do první schůzky na přípravu slavnostních dožíněk. Hostinský lokál téměř plný usměvavých tváří, téměř polovina mládeže! Bude dobrá práce, letělo mi myslí. Chceme mít dožínky, bylo ústředním motivem hlučné besedy, nemáme však program, nemáme vedoucího. S radostí se ujmou druhého úkolu a o program se postaráme ve spolupráci se správcem OB, odpovídal jsem nejistým hlasem. A tak se to začalo; z čista jasna. Vhodná veselá scéna nalezena v bývalé ochotnické knihovně ve škole. A kdo bude hrát? Potřebujeme 17 lidí! Zprvu nebyli. Ale po menším přesvědčování jsme měli hru obsazenou. Herci jsem ovšem neznal a tak byly první zkoušky více méně seznamovacími večírky. Již po první zkoušce jsem slyšel lichotivá slova na svoji adresu: Tak je to správné, to jsme potřebovali, vždyť my jsme toho Otce hráli bez vedení. Spokojeně jsem se usmál a s ještě větším elánem jsem se dal do cvičení. Dožínky dopadly dobře.

Nyní šlo o to, aby 17 herců, kteří ve hře účinkovali, zůstalo trvale v souboru a aby přibylí další. Pro zlepšení práce jsme ustavili šestičlenný výbor, který se bude pravidelně scházet a bude duší další práce. Bude? Nezůstala! Hlavně přičiněním správce OB. Je štěstím souboru mít tak agilního funkcionáře! Jako svou další hru v zimním období jsme se rozhodli připravit Stroupežnického Naše furianty. Vycházeli jsme z toho, že je to krásná hra, že v ní zaměstnáme více herců a že je vhodná pro vesnické prostředí, takže nám umožní získat další spolupracovníky. Začali jsme obsazovat — bylo nás opět málo. Oni hráli kdysi divadlo také Kasal, Procházka, Nepovímová... slyším zkušenosti členů výboru. Po poradě rozhodnuto získat i tyto zkušené staré ochotníky. Jak? Kdo jde se mnou? Jdeme za nimi! A šli jsme — a získali jsme je. Snad pod dojmem úspěšných dožíněk.

A tak jsme svolali besedu. Byla úspěšná. Usměvavé dychtivé tváře tážavě na mně spočinuly, když jsem se ujal slova. Mluvil jsem o významu divadla zvláště pro vesnici, o někdy těžké ochotnické práci i o hře samotné. Vyslovil jsem přání, aby ten soubor, který se sešel k besedě, vytrval v práci, a že po úspěšném začátku vykonáme dobrý kus práce, že si z jejich výsledků zlepšíme i naše dosud velmi skromné prostředí.

S chutí začato a dílo se dařilo, tak-

Z DOPISOVATELSKÉ SOUTĚŽE „OCHOTNICKÉHO DIVADLA“

že jsme mohli 5. a 6. 12. 1954 celkem s úspěchem Furianty sehrát. A za týden nato neváhal soubor v dešti vykročit do noční tmy a sehrát Furianty v sousední obci Radostíně, 2 km vzdálené. Od té doby jsme dokázali sehrát další hry: O Silvestru Šamberkův Blázinec v 1. poschodí, v dubnu Šamberkovu Palackého třídu 27 a v létě jsme se vypjali k provedení Jiráskovy Lucerny opět v přírodě na školním dvoře. Opět úspěch, jak výkonem, tak i finančně. Začali jsme pomýšlet na úpravu jeviště. Objednali jsme si prospekt divadelního zařízení a zakoupili 8 kusů kulis, 5 lamp a kruhový horizont. Odstranili jsme starou rámovou konstrukci, do níž bylo nutno kulisy pracně zasunovat. Horizont jsme však neměli nač pověsit. Prozatím musely stačit háčky ve stropě. Naše jeviště dostávalo novou tvář. A co přední stěna — oprýskaná a otrhaná? Musí dolů! Druhý den tu byl balík plátna; společně jsme stěnu nově potáhli a náš malíř, člen výboru, ji vkusně vymaloval. Jevišťe nově zřízeno — radostná zpráva letěla obcí i do sousedních vsí! A co na něm sehrajeme? Rozhodnuto připravit líbeznou Tylovu Lesní pannu! Bude to fuška, říkali jsme si, budeme muset napnout všechny síly! Napjali jsme — i já jsem napjal! Řídil jsem hru, i hrál — hostinského Barnabáše. Téměř 2 měsíce práce a výsledek? Právě za rok po Furiantech jsme dvakrát při naplněném sále sklízeli úspěch a naše publikum neskrbliho potleskem. Úspěch! Najdeme jej i jinde! A za týden nato odváželo auto Lesní správy soubor a vybavení hry do Radostína a den nato do Vepřové. Vy jste tam přece jen jiní lidé a máte vedoucího, slyšeli jsme lichotivá slova, u nás by se to nedalo dohromady! Skromně jsme odpovídali: Nejsme jiní, jsme jako vy, je potřebí jen lásky, trochu obětí a vzájemnou shodu — a jde to!

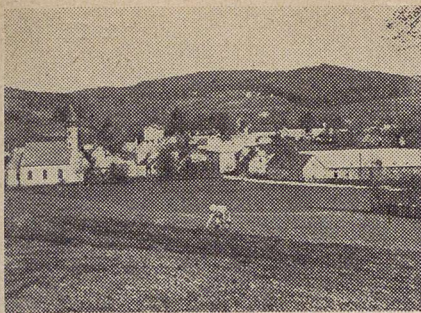
Dne 12. 1. 1956 jsme na výroční schůzi skládali účty z úspěšné činnosti v uplynulém roce. Přišlo nás 18. Seděli jsme v útulné hostinské světničce. Na stěnách 2 tabla fotografií sehraných her a čestné uznání ONV Chotěboř za účast v soutěži LUT 1954/55, v rohu skříň plná drobných věcí včetně divadelní knihovny, na skříni 2 krabice s oponou a horizontem, vše pečlivě srovnané. Podávám přehled činnosti. Byla úspěšná na skromné poměry vesnice, i finanční obrat veliký. Do práce souboru se zapojilo během roku na 30 lidí. Celá ves žije přípravou našich podniků i MNV — sám předseda i tajemník MNV — aktivní herci! Jsme na dobré cestě, uvádím dále, ale je potřebí ještě mnohé zlepšit. Především plán práce! Přednámám další návrhy: je potřebí rozdělit péči o hlavní obory, inventář, sál, pokladnu... Celkem

hladce si členové výboru tyto úkoly rozdělili a ku pomoci každému určeni další 2—3 členové. Členové? Vždyť my vlastně ještě žádné členy nemáme! Přednámám další návrh; připravíme písemné přihlášky a nabídneme všem účinkujícím i dalším zájemcům o práci. Bude to tak lepší! Bude organizace — bude větší síla! I tento návrh jednomyslně přijat. Rovněž tak i návrh na vypracování vnitřního řádu života souboru. I ten je nutný, abychom netápali, neimprovisovali a aby nedocházelo k zbytečným nedorozuměním. A nyní? Provádíme usnesení a chystáme další hru...

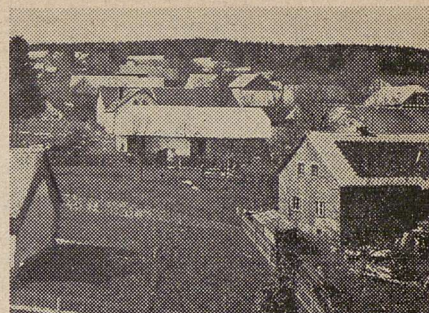
Tak bylo a je u nás. A nahlédli jsme při zájezdech i do sousedních obcí. I o tom několik slov. Ve třech okolních obcích začali po našem úspěchu také hrát. Tak v Radostíně; připravili Štolbovo Vodní družstvo. Vypravili jsme se na návštěvu hromadně. Počátek, ale celkem úspěšný. Měli potíže při přípravě, nepravdělně se scházeli, nebyl nikdo, kdo by si vzal vedení na starost a tak se cvičilo, jak to kdo uměl! Sehráli — a od té doby nic! Není nikdo, kdo by se toho ujal — říkají. Přijeli jsme do Vepřové; s Lesní pannou. Také jsme vloni hráli — říká správce OB, ale teď je konec, nepohodli jsme se s MNV, který nás obvinil, že jsme výtežek prohráli. I během našeho pobytu jsme viděli, jak na sebe s předsedou MNV navzájem nevražlivě hledí a jak si doslova tahají jeden druhému z ruky obnos, který jsme platili za půjčení jeviště. Špatné, říkáme si, a těžko hledáme radu. Je potřebí pomoci a hlavně důvěry a pak to půjde! Nebo Křížová — velká obec se dvěma sály a jeviště, s možností výběru herců. Vesnické noviny zdejšího okresu přinesly v létě 1955 článek: Nadešená práce v OB Hluboká příkladem pro Křížovou! Přečetli si jej v Křížové — a začali také. Připravili Wildeho Ideálního manžela. Opět jsme je hromadně navštívili. Vcelku úspěch, ale bylo to vzdálené, zněl posudek. Sami herci přiznali, že se v roluh necítí jisti. Snad by bylo vhodnější vybrat něco bližšího lidem! Za vydatné pomoci ZK tovaryň připravili další představení Preissové Její pastorkyni. Velký zájem — návštěvy krásné — a představení samo? Kontrasty! Jediní velmi dobří, ale vedlejší role i samotná výprava celkem slabá. Opět otázka: Proč? Zkoušíme bez vedení, jak to koho napadne, potřebujeme vedoucího — opět stejná odpověď. Podivují se v duchu, je tu škola, osmiletka — 16 učitelů!

Ano, mají potíže! Měli jsme a máme je i my. Ale — jsme na dobré cestě — říkám si stále! Láska, obětí a vzájemné porozumění, to bude potíže odstraňovat! A úspěchy přijdou — já aspoň v to věřím pevně! A pak cíl, co chceme a proč! Cesta k tomu cíli, plán činnosti a práce, ne improvisování a živelnost! Kvádry, které postaví dobré ochotnické divadlo!

JOSEF MARTÍNEK



V DRSNÉM KRAJI JEMNÍ LIDÉ



Naše vyprávění, milý čtenáři, jistě se ti bude zdát v pěkných jarních dnech trochu romantické. A možná, že ani neuvěříš, že ještě nedávno jsme si museli klesit cestu sněhovými závěsemi pošumavského kraje, abys mohl číst reportáž o prostých vesnických lidech, kteří mají rádi ochotnické divadlo.

Zdíkov na Vimpersku byl prvou obcí, kterou jsme zastihli ještě pod sněhovou pokrývkou, ale sotva jsme vstoupili do sálu místního hostince, pookřáli jsme. A ne snad proto, že bylo dobře zatopeno. Zastihli jsme totiž zdíkovské ochotníky v plné práci. Přípravovali se právě na večerní představení Jiráskovy „Samoty“ a tak bylo třeba tady přiopravit kulisu, tamhle si zas někdo nevěděl rady s kostymem a vedle v šatně měl plné ruce práce maskér. Zvláště mladá děvčata se chtěla na jevišti líbit a tak jsme se ani nedivili, že na nás neměl nikdo moc času.

Protože bylo chladno, přijali jsme pozvání na trochu teplého čaje hned do několika domácností zdíkovských osvětových pracovníků. Ale všude jsme se dozvěděli jen něco. Nikdo nepověděl nic na sebe, každý mluvil raději o tom druhém. Tak na příklad učitelé Ladislav Mareš a Fr. Zemek jezdí pravidelně čtyřikrát týdně promítat filmy do okolních vesnic. V létě vozí promítačku na motocyklu s přívěsným vozíkem, v zimě na sáních. Získali velké zkušenosti a dovedou už nenásilně spojit promítání filmu s krátkou populární přednáškou nebo diskusí o promítnutém filmu. Někdy je potřeba vysvětlovat lidem určité nejasnosti děje. Tak na příklad nerozuměli mnozí diváci tomu, že ve filmu „Alena“ hovoří čert s ohněm; nepochopili, že tím je vlastně spojen s peklem; takové věci je tedy třeba vysvětlit.

Stačí si uvědomit, že oba učitelé věnují této práci čtyři večery v týdnu a vracejí se obvykle pozdě v noci domů. Pochopitelně, že za to nemají ani korunu.

Středem divadelní ochotnické práce je řídící učitel Jan Had, který je režisérem souboru osvětové besedy ve Zdíkově. Členové souboru, to jsou všichni vesničané, kteří se nechtějí na představení jenom dívat.

Na večerním představení jsme byli překvapeni; v prostorném sále, v kterém jsme mylně tušili prázdnotu, bylo stěsnáno na půltvrté stovky lidí ze Zdíkova i okolních vesnic. Takový zájem by záviděli i profesionální divadelníci. Mnozí herci stáli na jevišti po prvé, ale brzo se zbavovali trémy. Po bouřlivém potlesku jsme se sešli na společné besedě se souborem. A byli jsme opět upřímně překvapeni, když nás režisér i herci požádali o kritiku „bez jakýchkoli skrupulí“. Někteří se po kritické debatě jen na chvilinku zasmušili, ale pak správně pochopili, že nám jde o zlepšení jejich záslužné práce, které si vážíme. Společně jsme si zazpívali a ráno nás odvezli požárníci do Benešovy Hory. Neradi jsme se se Zdíkovskými loučili...

Benešova Hora je menší vesnička s dobře prosperujícím jednotným zemědělským družstvem. Pravděpodobně i to má vliv na kulturní život obce. V Benešově Hoře mělo ochotnické divadlo starou tradici, ale od roku 1945 ochotnický oheň vyhasl. Bylo potřeba tvůrčí elán v lidech znovu vznítit — a toho se ujal mladý učitel Josef Černý, který se usídlil v Benešově Hoře teprve loni.

Hned ráno jsme ho zastihli ve škole, kde s dětmi připravoval scénu na hru „Dům kočky modroočky“, ve které hraje 32 dětí. Není lehké takový

kolektiv zvládnout, ale učitel Černý má trpělivost a houževnatost. Po zkoušce s dětmi následovala příprava na večerní představení Opluštlovy hry „Po západu slunce“ — a tady už najdeme celé družstvo. Jak to? Všichni družstevníci v čele s Josefem Štouralem, předsedou JZD, hrají divadlo! Učitel Černý je denně vyhledáván spolupracovníky, které si předtím získal sám. Dnes už nemusí za nimi chodit a přemlouvat je k účasti na kulturní práci, ale oni všichni chodí za ním; poradit se, jak udělat rozhlasovou relaci, jak uspořádat večer Dědy Mráze a podobně. V jeho pečlivém zápisníku najdeme poznámky o všech akcích, které jsou v obci pořádány. A všude cítíme pomocnou ruku učitele Černého, kterého mají družstevníci v Benešově Hoře rádi, právě tak, jako on je. Proto jim věnuje všechny svůj volný čas. Za pomoci národního výboru byla už vypracována dokumentace kulturního domu, který si občané v Benešově Hoře postaví v akci MK sami — a to ještě letos. Věříme tomu, že to dokáží.

Večer jsme se zúčastnili představení v místním kulturním středisku — kterým je zatím škola — a nebyli jsme zklamáni. Opluštlova hra platí ještě daň schematismu, ale díky nadšeným hereckým výkonům se nám představení líbilo. Všichni herci — družstevníci — dobře znali text, nespolehali se na nápovědu a hráli s chutí, s takovou chutí, s jakou dělají každou svou práci; i na poli.

Věru, tvrdý je život v Pošumaví, ale lidé jsou tvrdí jen na pohled; hlasem, gestem, rukama i těžkou chůzí, ale srdce mají měkké a duši jemnou, kterou široce otevírají divadelnímu umění.

Text Václav Kraus,
snímky Emil Sommer



Divadelní soubor OB Zdíkov • Divadelní soubor JZD Benešova Hora

B. Souhlásky

Na rozdíl od samohlásek, t. j. čistých tónů, jsou souhlásky (konsonanty) šumy a *explose* v překážkách, jež staví artikulační ústrojí do cesty výdechovému proudu. Podle charakteru překážky rozdělujeme souhlásky na *závěrové*, *úžinové* a *polozávěrové*. Je-li k charakteristickému zvuku vytvořenému v artikulačním ústrojí připojen hlas, vznikají hlásky *znělé* a *nosové*, není-li připojen, vznikají hlásky *neznělé*. A konečně můžeme konsonanty rozdělit podle toho, na *kterém místě artikulačního ústrojí* se tvoří a který orgán se přednostně podílí na jejich vyslovení. V připojené tabulce je názorně zachyceno rozvrstvení základních souhlásek se všech uvedených hledisek.

1. Rozdělení hlásek podle znělosti

Při srovnávání hlásek zjišťujeme, že většina se jich *druží v páry* (po případě *trojice*). Takové sdružené hlásky se prakticky vyslovují *týmž artikulačním pohybem*, pouze *účast či neúčast hlasu* je od sebe rozlišuje. To s akustického hlediska. Ale v čem vězí podstata tohoto jevu? Srovnáme si výslovnost hlásek P, B, M. Způsob výslovnosti všech tří je stejný. (Pouze u M otvírá čípek průchod do nosu, zatím co u P a B ho uzavírá.) Je však zřetelný rozdíl v *síle*, s *jakou příslušný artikulační pohyb mluvní ústrojí vykoná*. Při P — *neznělé hlásce* je silové napětí celého organismu *maximální*. To způsobí, že *explose* ve rtech je *velmi intenzivní* a že hlasivky, obrazně řečeno, *ustrnou a nevydají tón*. Při výslovnosti hlásky B — *znělé* je silové napětí *o hodně menší*. *Explose* proto *není tak ostrá* a uvolněné hlasivky ji mohou *podložit poměrně sytým tónem*. A *nosovka M* je vyslovována už s *minimálním silovým napětím*, takže si její závěrový charakter mnohdy ani neuvědomujeme. Ba dokonce v hovorové řeči dochází k tomu, že M na konci fráze (na příklad „to dobře vím“) vyslovíme bez otevření rtů; spokojíme se tím, že už v intenzi této hlásky zazní nosní zabarvení a redukuje se tedy její tensi a detensi. Na jevišti je však třeba v takových případech *vyslovit hlásku celou*, s *explosí*, pochopitelně *bez násilného zdůrazňování*. Samotná intence všech nosovek není totiž dostatečně zřetelná a ve vzdálenějších místech hlediště není už srozumitelná a jasná, zda „to dobře vím“ já, či zda „to ví...“ on. Uvedené pravidlo platí pro výslovnost *všech párových hlásek*, ale i *nepárových*. (Znělé L je vyslovováno s daleko menší silou než neznělé CH.)

Jaký má význam tento poznatek pro naši práci? Velmi často slyšíme s jeviště, zvláště v silném afektu šijte místo žijte, pudu místo budu atd. Příčina takových změn párových hlásek nespočívá však v artikulaci samé, ale v *nedostatečném ovládnutí potence fyzické síly herce*. Silové napětí, mnohdy až přepětí — křeč celého těla přespříliš zasáhne mluvní ústrojí, takže jsou znělé hlásky vyslovovány s nadměrnou silou a mění se tedy v neznělé. *Vylehčovat celou fyzickou práci našeho těla*, správně rozvrhnout a obhospodařovat naše *fyzické a také psychické síly*, v tom je cesta k nápravě uvedené chyby.

2. Rozdělení hlásek podle způsobu tvoření

Závěrové hlásky jsou charakterisovány *explosí*. Dochází k ní, když výdechový proud proráží *uzávěr* vytvořený artikulačním ústrojím. Jsou to hlásky: P, B, M; T, D, N; Č, Ď, Ň, K, G, ň (t. j. varianta hlásky N, která se vyskytuje vždy před souhláskami K, G: Anka, gongy).

Úžinové hlásky jsou také, při nichž artikulační ústrojí vytváří výdechovému proudu tak úzkou *úžinu*, že dochází k *tření vzduchu o její stěny*, což způsobuje charakteristický šum té které hlásky. Jsou to: F, V; S, Z; Š, Ž; J; CH; H.

Zvláštní, řekněme, podskupiny zde vytvářejí *hlásky úžinové kmitavé* R, Ř a neznělé ě (vyskytuje se na konci slov: rytíř, a v souvislosti s neznělými hláskami: tři, hořký), a *hláska úžinová boková* L. U prvních dochází ke *kmitání jazyka* během tense hlásky. (Při R kmitá 2—3krát, při Ř 4—7krát.) Při výslovnosti hlásky L se nevytváří jedna úžina ve vertikální ose artikulačního ústrojí jako u všech ostatních hlásek toho druhu, ale *úžiny dvě, na bocích*, zatím co se jazyk dotýká středu dásně.

Polozávěrové hlásky se tvoří nejtěsnějším *spojením* závěrové hlásky T nebo D s *úžinovou* hláskou S, Š, Z, Ž bez detense předchozí a intense následující hlásky. Mluvidla vytvářejí *uzávěr*, ale ve chvíli, kdy je prorazen, nepřecházejí do částečně klidové polohy, ale zůstávají v postavení *úžinovém*, takže na *explosi bezprostředně navazuje šum*: — Vznikají tak hlásky C, DZ; Č, DŽ. Hlásky DZ, DŽ nemají své zvláštní grafické znaky, ale objevují se ve výslovnosti všude tam, kde si zpětná podobá, již si blíže objasníme příště, vynutí změnu neznělého C, Č ve znělé konsonanty. Tak na př. leckde vyslovujeme *leďzde*, *lečba* vyslovujeme *leďžba* a pod. V hovorové řeči, zvláště při rychlé mluvě, vytvářejí se *polozávěrové hlásky* i tam, kde píšeme rozloženou hláskovou skupinu. Slyšíme tedy bohatství místo bohatství, *počívka* místo podšívka a pod. Kdy jsou takové změny přípustné v jevištní řeči, řekněme si v příští lekci.

3. Rozdělení hlásek podle místa tvoření

Při pohledu na naši tabulku zjišťujeme, že *převážná část hlásek* je *soustředěna na přední okraj artikulačního ústrojí*. Vzpomeňme si teď na základní hlasová cvičení. Usilovali jsme o *posazení hlasu rovněž co nejvíce dopředu*. Užívali jsme k tomu účelu slov s hojností souhlásek M a S a *nejpřednější samohláskou* I. *Posazení hlasu* a *artikulace* jsou dvě složky řeči od sebe *neoddělitelné* a *navzájem se podmiňující*. Jestliže se vám před časem třeba nepodařilo „*rozeznit masku*“, jak říkáme takovému posazení hlasu dopředu, pokuste se o to nyní *po korekturách své artikulace*.

Rozdělení souhlásek

		podle místa tvoření									
		retoretné	retozubné	předodásňové	zadodásňové	tvrdopatrové	měkkopatrové		hrtanové		
podle způsobu tvoření	závěrové	M		N		Ň	ñ		znělé nosové	podle účasti hlasu	
		B		D		Ď	G		znělé		
		P		T		ť	K		neznělé		
	polo- závěrové			DZ	DŽ				znělé		
				C	Č				neznělé		
	úžinové		V	Z	Ž	J			znělé		
			F	S	Š		CH		neznělé		
		zvláštní			R	L					znělé
					Ř						
					ř						neznělé
		rty	jazyk			hlasivky					
podle artikulačního orgánu											

Pozn.: Síla písma naznačuje vzrůstání silového napětí v artikulačním ústrojí.

Jak ji provádět? Z tabulky vidíme, že v podstatě existuje *pět ústředních bodů*, do nichž se soustřeďuje artikulace: *rtý a zuby, dásně, tvrdé patro* (a to přední jeho okraj na samém přechodu v dásně), *měkké patro a hrtan*. Podle toho rozdělujeme hlásky na:

- a) *retoretné* (P, B, M) a *retozubné* (F, V)
- b) *předdásňové* (T, D, N; C, DZ; S, Z; R, Ř, ř) a *zadodásňové* (Č, DŽ; Š, Ž; L)
- c) *tvrdopatrové* (T, D, N; J)
- d) *měkkopatrové* (K, G, ň; CH)
- e) a v podstatě výjimečnou *hrtanovou* (H).

Náprava chybného umístění, pokud není způsobeno organickými vadami mluvidel, se nejlépe provádí cestou *slovních řetězů od správných hlásek k chybným*. To však předpokládá na jedné straně *dobrou znalost* místa a způsobu tvoření jednotlivých hlásek a na druhé straně *vypěťování schopnosti kontrolovat postavení a činnost svých mluvidel*.

Uvedu konkrétní příklad postupu: Jsou chybné zadodásňové úžinové a polozávěrové hlásky. Tvoří se příliš vzadu, až na tvrdém patře, hlavně Š, Č se temností svého šumu přibližuje hláске CH. Je tedy potřeba dostat je dopředu. Vyjdeme od hlásky P. Je to retoretná závěrová neznělá, tvoří se tedy silným stiskem nejpřednějšího

artikulačního orgánu. Přeženeme stisk rtů, aby se celá artikulace pevně fixovala vpředu. K hláске P připojíme hlásky S a T, rovněž neznělé, umístěné v prostoru mezi P a Š. Vyslovujeme energicky citoslovce *pst!, pst!*. Dál využíváme předního vokálu I: *psí, píst*. Pak opakujeme hláskové skupiny a zaměňujeme S za Š a snažíme se, aby se Š tvořilo skoro na témže místě jako S. Potom hláskové skupiny rozšiřujeme a vkládáme do nich zadnější konsonanty a zadní a otevřené vokály. Vznikají tak řetězy slov následující podoby: *pst!, psí, píst, pst!, psí, prší, Prešov, práší, prášek, prašan, Prošek, Prokoš, prška, práška, Proška*. Slova vyslovujeme z počátku energicky, po několikerém opakování artikulaci *vylehčujeme*, ale stále se snažíme vyslovovat Š na správném místě.

Nabýváme-li už jistoty v artikulaci příslušné hlásky, *zrychlujeme tempo* výslovnosti slovních řetězů. A tu je třeba, jako vždy při rychlém spádu řeči, dbát na přesné vyhranění jednotlivých hlásek, na provádění přesné přestavby hlásek a na dodržování jejich kvantit.

V závěru dnešní lekce považuji jen za nutné připomenout, že práce na artikulaci vyžaduje po všech stránkách dobré dispoice mluvidel, což prakticky znamená, že je třeba neustále provádět všechna předchozí cvičení, abychom toho dosáhli.

Slovo má o O NALÉHAVÝCH PROBLÉMECH

K. Polák

K těm *agitbrigádám*... Psal o nich s. Holman — psal Dohnal ve 3. čísle Ochotnického divadla. Schází mi tam tohle podstatné: Ti brigádníci dávají na zájezdy svou dovolenou? (Píše se tam totiž o dvoudenních i delších zájezdech.) Nebo je závod uvolňuje od zaměstnání? Kdo hradí jízdné, stravné, noclehy? A povzdech: Kéž by všude byl k dispozici veršotepec, který dovede na místě podle zjištěných skutečností zveršovat vtipné, účinné a solidní „skládání“ na častušku! — A muzikant, který to zhudební... Já vím: místo muzikanta to uděláme „na známou notu“ a jde to také! — A jak se ta agitbrigáda dostane do obcí, kam není spojení ani vlakem, ani autobusem, ale kde právě ji nejvíc potřebují? — A dostane-li se autobusem tam — zpět to obvykle nejde! — Potvrdí docela letmý pohled do autobusového jízdního řádu... Co potom? — A Holman píše sovětské zkušenosti: Agitbrigáda pofukuje v obci kresby, vydává letáčky, bleskovky... Jenomže tam zase chybí informace o tom, jak všechna potřebná zařízení i kolik lidí na to všechno soudruzi v SSSR voží — kdo jim potřebné technické vybavení obstarává...? Prosim vás: jenom mně nepodkládejte úmysl vidět pouze těžkosti, demobilisaci! Je to jen snaha dát o zájezdech informace a pokyny co nejuplněnější a tím i praktickou metodickou pomoc!

Soutěž SLUT. Proč se asi vyhlášovaly termíny přihlášek — když kdekoli kohokoli ještě dnes (duben!) do soutěže s otevřenou náručí přijmou...? Bylo by možné u sportu něco podobného? — Proč se celá soutěž stala hlavním zájmem profesionálních pracovníků LUT a domů osvěty — a tuze málo zájmem souborů? — Proč je skutečných písemných přihlášek tak málo a pracovníci DO jezdí a jezdí za soubory a pracně je „přesvědčují“ o nutnosti soutěže...? — Nesnižujeme si tímhle sami tak trochu význam soutěže?

Cechařství a organisace... Proč s. Kubr píše ve 4. čísle o organisaci ochotníků — když žádnou přece nemáme? — Píše, že ochotnická činnost se rozvíjí při osvětových zařízeních NV — dobrá — ale vždyť vlastně dosud platí, že napojování divadelních a jiných souborů na osvětové besedy je jen prozatímní řešení, východisko z nouze...? Jen si přečtete pokyny o zapojování spolků na masovou základnu, které nebyly odvolány ani doplněny nebo měněny! Neděláme tedy něco polovičatě? — Proč píše o poradních sborech v okresích jako o „organizačním článku“ — koho? čeho? — Metodická a poradenská péče — to přece není organisování...? — Aha — já vím: on to také cítí, jak nám nějaká organisace tuze, tuze chybí!

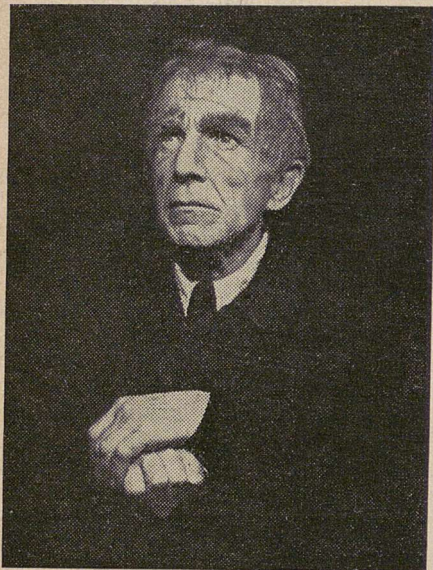
Copak zkusit tak něco obdobného, jako už některé kraje (Olomouc, Brno) udělaly pro lidové hudebníky?! Jistě by to stálo za úvahu a pokus! Ochotníci by měli něco, co by bylo skutečně jejich, z nich — a to by nám mohlo oživit všechny soubory daleko víc než úřední komise, sbory atp.! — Pravdu má s. Kubr, že dřívější divadelní odbory byly lehkou kořistí pirátů dramatické literatury — vždyť jejich zájem a poslání bylo jen a jen vydělávat peníze pro nedivadelní spolkové účely. Škoda jen — velká škoda! — že tohle nepřipomenul s. Buřivalovi na schůzi Ústředního koordinačního orgánu 31. ledna, když tento tam mluvil o „nutnosti“ zakládání divadelních odborů Sokola, požárníků... Ono nám, pravda, nezáleží na tom, kdo hraje divadlo — ale na tom, co a jak hraje — jenomže do toho se také míchá a často rozhoduje: proč se hraje!!! — Kdybyste se zašli zeptat kamkoliv — proč ten svůj divadelní odbor chtějí založit — hned byste viděli, že se vracíme tam, odkud jsme se před lety tak těžko dostávali...! — A proto čtenářům OD je asi tuze divné číst v mottu čísla na prvé stránce něco, co stojí v rozporu s tvrzením na stránce druhé... A věřte tomu nebo ne: co říkal s. Novotný na posledním zasedání ÚV o nepotřebě nemyslicích členů — platí i v ochotnictví! Časopis OD čtou lidé myslící, porovnávající, posuzující... — Nakonec píše s. Kubr o koordinačních orgánech. Bylo by velmi zajímavé, kdyby nám OD poctivě a pravdivě napsalo: V kolika okresích ten orgán pracuje? V kolika okresních koordinačních orgánech dochází na porady a pracuje zástupce odborů? Zástupce ČSM? — Ono v té Praze nebo sem tam v kraji se to ještě jakž takž dá dohromady — ale jinak? Ouvej, ouvej...

Ve 4. čísle Ochotnického divadla je povedená stránka 77!... Copak kdyby si tak redaktor Beneš vzal na paškál a trošinku porozelbral některou z těch „oddechových“ her, které s. Sochorovská doporučuje nahoře? — Oč, že by přišel ke stejným, ale k docela stejným uzávěrům, jako při rozboru Bártovy hry „Na potoce za mlýnicí“, který uvádí hned za článkem Sochorovské!

Nemyslíte, že bychom se měli nad všemi těmito i jinými problémy pěkně zamyslit a vyvodit z toho důsledky pro zlepšení své práce? Už by bylo moc na čase!

Poznámka redakce: Na vznesené otázky a problémy odpoví redakce v některém z příštích čísel. Nechce okamžitou odpověď brát vítr s plachet všem našim čtenářům, kteří se se stejnou otevřeností a kritičností vysloví k těmto i jiným závažným problémům našeho ochotnického divadlnictví. Kéž je jich co nejvíce!

Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA



Josef Materna v titulní roli
Jiráskova Otce

K VZÁCNÉMU JUBILEU

Dne 4. května se dožil Josef Materna, vedoucí Dramatického odboru „Jednota divadelních ochotníků“ Rudého koutku ČSD v Řevnicích šedesáti pěti let a zároveň dovršil 50 let ochotnické činnosti herecké a režisérské. Jubilant začal ochotnickou činnost jako patnáctiletý ve svém rodném městě Smiřicích, kde se později stal duší všeho ochotnického dění. V letech 1911–13 byl režisérem pěti českých spolků v Lipsku, kde studoval na Vysoké obchodní škole. Podařilo se mu všechny tamější české spolky spojit k společné práci. Mimo jiné uvedl v Lipsku na scénu bratří Mrštíků Maryšu a Tylova Chudého kejklíře. Po dokončení studií pracoval jako ochotnický režisér ve všech místech svého působení, ať již to byl Mělník, Smiřice, Dolní Bousov, a konečně i v Praze, kam se za svým povoláním přestěhoval. V roce 1921 se přestěhoval do Řevnic, kde pomohl při založení nově se tvořícího divadelního spolku „Jednota divadelních ochotníků“, jehož se stal vrchním režisérem a dramaturgem, od roku 1941 pak jeho předsedou. Za svého působení vykonal kus záslužné práce, a to nejen jako herec, ale především jako režisér. Vychoval řadu dorostu, takže dnes hrají za jeho režie již děti těch, kteří u něho jako mladí začínali. Za celou dobu své činnosti režíroval na 200 divadelních her. Jako dramaturg hleděl vždy k čistotě a literární hodnotě repertoáru, takže na řevnické scéně, která vlastní i krásné lesní divadlo, se vystřídali nejen téměř všichni čeští autoři, ale i velcí autoři cizí, jako Gorkij, Rolland, Molière, Shakespeare a j. V letech 1952–53 uvedl na scénu celou Vrchlického trilogii Hippodamie. Rovněž mnoho vynikajících herců našich předních praž-

ských scén hostovalo za jeho režie v řevnickém lesním divadle. Josef Materna, který vedl řadu let soubor mnoha úskalími, je oním typem člověka, který zasvětil (a dosud zasvěcuje) svůj život ochotnickému divadlu. Za všemu tu práci a lásku k českému divadlu mu dnes děkuje celé naše ochotnické hnutí. Do dalších let ještě mnoho zdraví a síly!

BABIČKA LITOMĚŘICKÝCH OCHOTNÍKŮ

Jožka Boková, kterou jsme zastihli na zkoušce souboru domu osvěty v Litoměřicích v hlavní roli dramatisace Němcové Babičky, začala hrát ochotnické divadlo v roce 1920. Šedesát let svého plodného života spravedlivě rozdělila mezi rodinu, své učitelské povolání (učí již plných 44 let) a milované divadlo. Stejně živě si vzpomíná na svou první roli služby jako na dlouhou řadu velikých rolí, které jí byly postupně svěřovány — až po tu starou Havlovou ve Vojnarce, Máří v Kolébce a Babičku v Maryše. Nejvíce se jí vryla do paměti Dorota Slepčková v Müllerově hře Rybníkář Kuba, kterou hráli v době největšího okupačního útlatku



J. Boková ze souboru DO Litoměřice
jako Babička

těsně před uzavřením všech divadel. Kantorské povolání ji za první republiky zavedlo až na Podkarpatskou Rus, ale i tam hrála. — Spolu se všemi litoměřickými ochotníky připojujeme se k blahopřání jubilatce a končíme jejími slovy, jimiž charakterisovala 35 let své herecké tvorby: „Byly to desítky rolí, kterým jsem vdechovala život v duchu záměru autorova. Nejraději jsem hrála role žen, které život ušláp, které nezaviněně trpěly a toužily po lepším životě. Dávala jsem svůj cit a všechny své síly, abych ukázala těžký život,

který byl údělem žen v dřívějších dobách. Bylo to doplnění mé učitelské práce a ráda vzpomínám na všechny postavy, jimž jsem dávala žít divákům pro poučení i výstrahu.“

M.R.

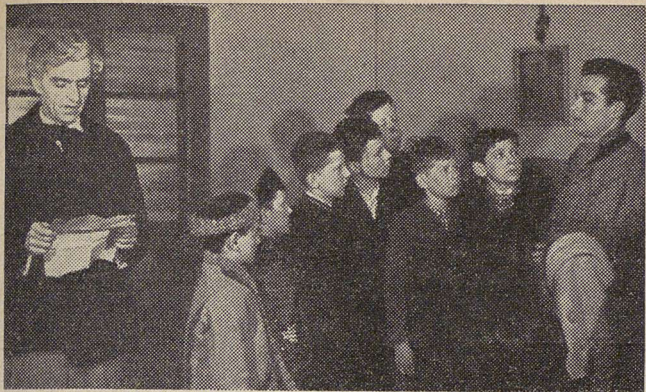
★

HRAJEME

I NA MALÉM JEVIŠTI

Téměř na hranicích Čech a Moravy, ve východní části Československého kraje, obklopena smrkovými lesy a několika rybníky, leží obec Česká Olešná. Není to velká vesnice, má jen sto čísel. Ale má čilý divadelní kroužek Československého svazu mládeže. Jeho členy jsou však nejen mladí lidé, ale i starší ochotníci. Režisérem kroužku je kulturní referent místního národního výboru Jan Ohrazda, který má spolehlivého spolupracovníka v řediteli národní školy Ladislavu Kornhöferovi, do kterém herci i dovedném maskérovi. A tak spolu s ostatními dvaceti ochotníky připraví každou zimu dvě hry. — „Když chystáme divadlo, musíme dbát i na výběr, aby nebylo mnoho osob, protože by se nám nevešly na jeviště,“ říká s úsměvem ředitel školy Kornhöfer. „Jevišť je jen čtyři metry široké a dva metry hluboké. Proto hledíme také na to, aby nebylo mnoho přestaveb.“ — To ovšem neznamená, že by ochotníci v České Olešné na Jindřichohradecku při výběru slevovali s požadavků na hodnotu hry. Na svém jevištátku uvedli Fredrovu veselohru „Dámy a husaři“, od Molièra se hráli dvě hry: „Lakomce“ a „Chudáka manžela“. Letos navštívili „Ženský zákon“, veselohru od Jozefa Gregora Tajovského, a pak polskou komedii Bauckého „Pan radní si nevadí“. Na těchto představeních se podíleli starší ochotníci i mládež. Svazáci pak se hráli samostatně v polovině března hru Františka X. Svobody „Na boušinské samoty“. Režii měl student Jan Přetřil a kromě Karla Kouby, člena místního jednotného zemědělského družstva, staršího ochotníka, hrálo deset chlapců a děvčat. Režisér požádal o spolupráci i brigádu kyjovské mládeže, která hospodaří na státním statku v České Olešné. Mládežníci velmi rádi přijali pozvání a ze svého středu vybrali tři herce: vedoucího brigády Břetislava Hornáka, Františka Karlíka a Alenu Strmiskovou. Mladí ochotníci se scházeli pravidelně po tři týdny a v sobotu 17. března byla premiéra. Druhé představení bylo v neděli večer. Po oba dny byl sál místního hostince zaplněn nejen místními občany, ale i diváky ze sousedních obcí Bednářečku, Popelína a Nové Olešné. Na léto připraví mladí v České Olešné veselou estrádu, do které jim přispějí kyjovští brigádníci se svými překrásnými lidovými písněmi z moravského Slovácka, a na podzim se opět pustí do divadla.

Jan Chmelík, dopisovatel



Rais-manž. Horákovi, Zapadlí vlastenci (DO Mělník)



Stehlík, Vysoké letní nebe („Jirásek“ OB Praha 11)



Z NÁRODNÍCH PŘEHLÍDEK ČESKÝCH A MORAVSKÝCH SOUBORŮ

*Záběry jsou z těchto představení
(v závorce vždy jméno souboru)*

*Šalda, Dítě (Chirana Brno)
Skowroňskij-Slotwiňskij, Svátek pa-
na ředitele (Vagonka Tatra Smíchov)
Zápotocký-Nezval, Vstanou noví bo-
jovníci (Dělnické divadlo Král. Pole)
Gorkij, Na dně (Karbtorundum
Benátky n. Jiz.)*



Schiller, Don Carlos (ČSD Česká
Třebová)



Tyl, Fidlovačka (TOS Rakovník)

Všechny snímky Karel Minc

UČNI HRAJÍ DIVADLO

V závodní učňovské škole národního podniku Sfinx v Českých Budějovicích se připravuje na své budoucí povolání na šedesát mladých lidí z celé republiky. Tato škola, kde se vychovávají budoucí smaltéři, je jediná toho druhu v republice. Chlapci a také dvě děvčata mají rádi divadlo. Už loňského roku nastudovali u příležitosti Měsíce přátelství se Sovětským svazem zdramatisovaný Katajevův román „Na obzoru plachta bílá“, který se hráli pro zaměstnance svého závodu a pro kamarády ze závodní učňovské školy místního hospodářství. Před třemi měsíci začali pod vedením svého vychovatele, režiséra souboru Jana Pfaffela, připravovat Pavlíkovo drama „Nikdy“. A právě tato hra z moravsko-slováckého prostředí umožnila režisérovi, aby obsadil úlohy i chlapci ze Slovenska. Tak na příklad hlavní roli sedláka Hornáka hraje Tomáš Jurik, mladý slovenský učeň, který je také předsedou svazácké organizace ve škole a ve výcviku patří mezi nejlepší.

Chlapci a děvčata z dramatického kroužku závodní učňovské školy národního podniku Sfinx se hráli Pavlíkovu hru „Nikdy“ po prvé pro patronátní strojní a traktorovou stanici v Hořicích na Šumavě, další představení uspořádali v Kněžských Dvorech a o den později v českobudějovickém Domě odborů v rámci krajského kola soutěže lidové umělecké tvořivosti.

★

ZÁSLUŽNÁ PRÁCE V POHRANIČNÍM MĚSTEČKU

Jedním z prvních souborů, soutěžících v kategorii B v Karlovarském kraji, je dramatický soubor „Jirásek“ závodního klubu národního podniku Tosta ve Vejprtech, který již v únoru absolvoval první soutěžní představení, polskou satirickou veselohru Svátek pana ředitele. Krásného úspěchu a zatím nejvyššího uznání dostalo se souboru v červnu



F. Bartůšek jako Icharev z Gogolových Hráčů v provedení vejprtského souboru

za druhé soutěžní představení, k němuž si zvolil Vaňátkovu dramatisaci pohádky Boženy Němcové Neohrožený Mikeš. Dvě představení zhlédlo přes 600 malých i velkých diváků. Teď je soubor v pilném studiu Tylovy Tvrdohlavé ženy, kterou uvede v červnu. Za svou zásluhou a obětavou práci zaslouží si náš dík celý soubor, z kterého jmenujeme alespoň J. Havelku, M. Mayera a R. Táborského.



Na snímku J. Berky J. Havelka jako Zamuchřiškin z téhož představení

K VODŇANSKÉ PREMIÉŘE

V malé vesnici na Vodňansku — České Lhotě — žije František Podlaha. Je předsedou družstva, které je nejlepší v okrese. Soudruh Podlaha zná dokonale problémy naší vesnice a nechce se spokojit tím, že jejich družstvo je dobré, ale chce, aby i ostatní družstva dobře pracovala a lidé v nich šťastně žili. Veden touto myšlenkou, napsal hru o současné vesnici „Stálá voda“. Hra nám vypráví o mladém JZD, o jeho starostech i radostech. Skutečnost, kterou s. Podlaha tak dobře zná a kterou přenesl na jeviště, je její předností, ale i nedostatkem. Tato přímo přenesená a umělecky nepřetavená skutečnost s jeviště zaznívá na některých místech šedivě, ba dokonce někde se přechází do zemědělského školení v dialogu. A přece se setkáváme s několika zajímavými lidskými osudy; bylo by dobré, kdyby autor, když nyní poznal svou hru v jejím jevištním účinku, soustředil se na ně a rozpracoval je bohatěji a změnil nebo vypustil ta místa, kde postavy mluví slovy brožur. Příkladem činem je uvedení této hry, kterého se ujal soubor Komunálních služeb města Vodňan. Vodňanští věnovali provedení hry velkou péči. V souboru je mnoho talentovaných a zkušených herců a jejich poetické a promyšlené výkony ukázaly autorovi víc než spousta diskusí, které s. Podlaha se svou hrou absolvoval. Ukázalo se, kde předloha hercům

pomáhá a kde je brzdí. Jedním z nejlepších míst představení byl monolog Černého, který světuje Růžené svou bolest nad tím, že byl hospodářem a teď je nádeníkem. V horší situaci již byl předseda JZD, v jehož roli bylo nejvíce textových slabin. Zásluhou s. Toningera i tato postava patřila po herecké stránce k nejlepším. Musíme se ale zastavit u největšího problému inscenace, jímž byla hudba, která přinesla do představení nezdravé, sentimentální, ba dokonce formalistické rysy. Hudba nám (kromě meziher) zaznívala s jeviště v úplně neočekávaných chvílích, z prostých dialogů dělala melodramy, určovala charakter postavy znělkami při jejich nástupu, oznamovala Sukovými surmami smrt a Nedbalovou skladbou Vals-triste bolesti nemocné ženy. Kromě toho, že v hudbě docházelo k těmto nevкусnostem, ublížila hercům, kteří ji museli překřikovat, a autorovi, jehož realistikou a nesentimentální hru převáděla na jinou kolej. Jak k tomu došlo? Nevím. Snad tím, že režisér ve snaze hře pomoci zapomněl na míru a únosnost svého nápadu, nebo tím, že si myslel, že hra o JZD nebude diváky dost bavit a proto představení zpestřil. Diváci však sami dokázali, že mají zájem o současnou hru a že není třeba bát se uvádět hry, které třeba nejsou ještě dokonale, ale dotýkají se přímo místních problémů. Páli bychom si, aby i ostatní soubory v Budějovickém kraji následovaly příkladu vodňanských a pomáhaly našim lidovým autorům vpřed.

M. Veselá, dopisovatelka

★

PŘÍKLAD HULÍNSKÝCH OCHOTNÍKŮ

O spolupráci města s vesnicí se někdy hovoří jen v době špičkových zemědělských prací. Na kulturní spolupráci se zapomíná nebo se na vesnici kultura jen „patronátně“ dovází. A přece je na vesnici dostatek lidí, kteří by sami mohli život na vesnici trvale zlepšovat a v kroužcích vytvářet vlastní kulturu. V Žalkovicích na Kroměřížsku byla kdysi velmi dobrá divadelní činnost, podporovaná pracovníky bývalého okrsku ÚMDOČ z Přerova. Od roku 1950 však se tam ochotnické divadlo nehrálo. Nad místním JZD má patronát závod Pilana v Hulíně, jehož divadelní soubor se loni umístil v kategorii nejlepších souborů na okrese. Členy souboru mrzelo, že jejich patronátní obec divadelně spí. Pozvali proto staré nadšence do svých zkoušek a zapojili je do svých her. Ve hře Dům u doktorů vystoupili po prvé a sklídili úspěch. Při zájezdech vzbudili zájem i v Žalkovicích a tak se začalo s divadlem i zde. Soudruzi ze závodního klubu účinně pomáhali při obnovování jeviště, při všech technických potížích, které jsou na venkově největší brzdou ochotnické práce. Také zkoušky navštěvovali a radili s režii, výpravou, kostymy. Tak byli uvedeni loni Ženichové a letos Její pastorkyňa, se kterou se Žalko-



Šrámkovo Léto v provedení souboru ZK Pilana Hulín. Farář Hora (V. Bartl) a Růženka (Maršálková)

vičti přihlásili již do soutěže LUT. Stará družba však pokračuje a soudruzi z Pilany zapojují do svých her ochotníky z dalších vesnic. Převzali péči o soubory na celém Zámoraví (Břest, Záhlinice, Kyselovice). Sami šli do soutěže se Šrámkovým Létem. Své umístění v kategorii C souborů uhájili a vystupují v krajském kole v Luhačovicích v červnu t. r. Při tom nezapomínají ani na práci s dětmi, pro něž každoročně uvádějí několik her, naposledy Hrubínovu Sněhurku. Práce ochotníků z hulínského ZK ROH Pilana je příkladem pro ostatní soubory závodních klubů, které mají nejlepší předpoklady pomoci našim vesnickým souborům.

★

SOUBOR

ZK GRAFOSTROJ CVIKOV

Divadelní odbor J. K. Tyl Grafostroje Cvikov vstupuje letos do jedenáctého roku svého trvání. Do dnešního dne jsou mezi námi členové, kteří zdejší ochotnický spolek budovali. Podívejme se do zápisů kroniky, co říká o začátcích ochotnického divadla ve Cvikově: „Po okupaci se sešlo několik nových osídlenců, nadšených pro divadlo, v hotelu „U zlatého lva“ a dne 5. 7. 1945 byl ustanoven divadelní spolek J. K. Tyl. Plni nadšení šli do práce, získávali sympatie a přízeň obecního. Práce jejich narážela na potíže se získáváním sálu, protože jediný sál ve Cvikově byl převzat státním kinem. Rázem pochopil výbor spolku, že k zdárnému jeho rozvoji musí se snažit vybudovat svůj vlastní stánek. Tuto myšlenku již neopustili a po dohodě s MNV podařilo se získat tovární objekt bývalé tkalcovny, kde začali svépomocí, bez jakýchkoliv prostředků, práce na vnitřní úpravě. Co námahy a lidského potu bylo vydáno brigádníky z řad členů na celé přestavbě vnitřku tovární budovy, až se objevilo hlediště, jeviště, vstupní hala, šatna, pak položení ústředního topení, zavedení osvětlení, malování. Jest nutno zvláště vyzdvihnout, jakého nadšení mu-

selo být vynaloženo při vybudování tohoto divadelního stánku!“ Tolik z kroniky. V pozdějších letech n. p. Grafostroj vybavil hlediště sklápecími židlemi, do kluboven zakoupil zařízení, instaloval rádio a v poslední době i televizor. A kolik představení zde na tomto malém jevišti bylo sehráno? Do dnešního dne je to 51 her. Je to jistě pěkné číslo. A kolik zájezdů bylo uspořádáno! Myslíme, že náš ochotnický odbor plní svoje poslání, totiž že šíří ochotnické divadlo tam, kde je toho nejvíce potřeba — na okolních vesnicích a městečkách. Vždyť cvikovské ochotníky viděli v Mařenicích-Krompachu, Lindavě, Svoru, Sloupu, Skalici, N. Boru, K. Šenově, Krásné Lípě, Rýnolticích, Jablonném, Č. Lípě, Bělé, Doksech, Brništi a jinde a jinde. Dnes se souboru vytýká, že zapomíná na hry se současnou tematikou. Zde nám dá opět jasnou odpověď kronika souboru, kde v řadě 51 her vidíme Stehlíkovy hry „Mordová rokle“, „Jarní hromobiti“, Jelínkovu „A kdo je víc“ (hra byla hrána dokonce 2. III. 1950 pro účastníky konference KSČ ve Cvikově), „Šest zamilovaných“, „Dům Doni Bernardy“, nejméně úspěšná hra, která se dočkala 19 zájezdů, byly „Hluboké kořeny“ — soutěžní hra roku 1953, Kožíkovo „Přátelství“, dále „Němci“, všechny tyto hry stojí vedle her našich a světových klasiků. V poslední době si soubor vytkl nemalý úkol — sehrát Vrchlického trilogii „Hippodamie“, k jehož dokončení již zbývá jen poslední díl „Smrt Hippodamie“. Po posledním soutěžním představení dostalo se souboru poděkování za jeho dosavadní divadelní činnost od tajemníka OV KSČ v Novém Boru s. Sýkory, předsedy ONV s. Líhy a vedoucího odboru kultury v Novém Boru s. Popa. Do našeho středu chodí hlavně zaměstnanci n. p. Grafostroje, ať již dělníci nebo úředníci, učitelé a jiní. Vedle samotných herců máme dnes vlastní „techniku“, vedenou s. Máslíkem z Grafostroje. — V poslední době většina našich členů se zúčastnila práce na estrádních pořadech pro zaměstnance Grafostroje, náš divadelní odbor byl také pořadatelem zakončení Měsíce čs.-sovětského přátelství, někteří z členů se zúčastnili jako účinkující oslav VŘR nebo oslav MDŽ, s dětmi zdejší osmiletky náš režisér S. Růžička nastudoval Hrubínovu pohádku „Sněhurka a sedm mužíčků“, se kterou děti provedly na jedenáct představení v širokém okolí Cvikova, v současné době připravuje jmenovaný režisér celovečerní estrádu s malými jevištními formami a režisér Tumpach zahájil studování III. dílu Vrchlického „Hippodamie“. A že máme v souboru těžkosti? Kdo by je neměl. Na podzim roku 1955 jsme měli pro soutěž LUT připraveného Čapkova „Loupežníka“. Když už bylo studování hry téměř dokončeno, došlo v Grafostroji k úpravě pracovních směn (tři směny), čímž byla veškerá práce na této hře zmařena (i scéna byla hotová), téměř všichni účinkující byli nuceni přerušit zkoušení a hra byla odložena na letní do-

bu. Abychom však ve své práci nezůstali stát, sáhli jsme po další hře dramaturgického plánu pro rok 1956, a tím byl II. díl Vrchlického trilogie „Smír-Tantalův“, a tak jsme se mohli i třeba na poslední chvíli zúčastnit letošní soutěže LUT. V dnešní době také zápolíme s nedostatkem účinkujících, snažíme se získat co nejvíce mladých lidí, a tak není hry, abychom ve svém středu neuvítali nového účinkujícího. Práce v souboru v minulých letech byla také ztížena tím, že vedení ZK nefungovalo a soubor potom pracoval živelně, neorganizovaně, správně nehořádal. Letošního roku, kdy byl zvolen nový výbor ZK, byl konečně vnesen do hospodaření celého klubu, a tím i do našeho souboru, nový ruch a nový život. Na své poslední výroční schůzi si celý soubor vytkl celoroční úkol a všichni jsme se rozešli s Tylovým heslem v srdci: „Všechny naše cesty musí vést láska k národu a jeho štěstí.“

★

VEČER KOMENSKÉHO NA MALOSTRANSKÉ ŠKOLE

Malé jevištní formy jsou osou číselného ruchu v dramatickém kroužku 1. jedenáctiletky v Praze I, kde celá léta vychovává prof. Karel Vetter studenty divadlem. V jejich programu jsme se nejednou setkali s dramatickým objevem zásluhou vedoucího a režiséra. I březnový večer J. A. Komenského byl poznamenán dramaturgickou odvahou a pečlivostí nastudování. Spojení „Komenský a škola“, zejména v měsíci Komenského, zdá se samozřejmé; není však samozřejmé spojení Komenský a jeviště, byť i jeviště školní. Není samozřejmostí sestavit pásmo o Komenském tak, aby se v něm objevil živý dokument bohatého rozvětvení Komenského genia. Divák se posiloval Komenského láskou k vlasti a k národu, jeho životní moudrostí a dokonalým jevištním přetlumočením jeho mírových snah. Před divákovým zrakem se objevil Komenský jako myslitel, pedagog, státník a především Komenský-člověk. Není samozřejmostí nastudovat takový večer s citlivým vkusem, aby obsah geniových děl nebyl ničím narušen, ale — pokud možno — aby byl scénickým zpracováním umocněn. Komenského večer na malostranské škole byl výrazným úspěchem na poli literárně dramatických večerů v celostátním měřítku. To dokázal Karel Vetter v souboru, kde nejsou zkušení herci, kde hrají jen studenti, kteří na škole studují. A všichni členové tohoto dramatického souboru budou celý život vděční prof. Vetterovi zejména za to, že je naučil krásně mluvit. Za tento fundament a za probuzení lásky k divadlu je mu vděčna i celá řada nynějších profesionálních divadelníků — jeho žáků.

J. Zavadilová

★

Také v Černé Hoře (okres Blansko) začali místní ochotníci po delším čase opět pracovat. Sehráli Jiráskovu „Vojnarku“.

Po mnoha letech přichází na knižní trh opět jedno z vrcholných děl severské dramatiky — „Nora“ Henrika Ibsena. Tato hra kritického realismu nepotřebuje u našich divadelníků i obecnstva propagace. Stala se už před desítkami let pevnou součástí kmenového repertoáru českého divadelního umění. Nicméně u příležitosti jejího nového vydání, které vychází právě v roce, kdy z podnětu Světové rady míru celý kulturní svět vzpomíná výročí smrti velkého mistra dramatického umění, je záhodno alespoň několika slovy připomenout hodnoty, pro které se „Nora“ stala klasickým dílem. Tyto hodnoty jsou především v Ibsenově pohledu na vztah mezi mužem a ženou v kapitalistické společnosti, kdy falešná morálka a ničivá moc peněz nedovoluje, aby nejkrásnější lidský cit — láska — došel svého naplnění.

Hlavní postava hry Nora, mladá žena advokáta Helmera, který se právě stal ředitelem banky, si kdysi bez jeho vědomí vypůjčila větší sumu peněz, aby umožnila svému muži léčení v Itálii. Na směnce padělala podpis svého otce, který v té době právě umíral. Když se Helmer stane ředitelem, lichvář Krogstad chce donutit Noru, abv přimluvou u manžela mu pomohla udržet si v bance místo. Nořiny přimluvy však nepomohou a Helmer dá Krogstadovi výpověď. Ten mu pak sdělí, co Nora kdysi učinila. Helmer, místo aby byl Noře vděčen za obět, kterou udělala pro jeho zdraví, zahrne ji výčitkami. I když nedojde k zveřejnění Nořina činu, neboť Krogstad, který se u Helmerových setká se svou starou láskou paní Lindovou, na její přimluvu ustoupí od vydírání a dobrovolně předá dokument s osudným podpisem Noře, dochází v manželství Helmerových ke krizi. Nora si uvědomila, že Helmer ji miloval jen jako hračku a ozdobu svého života a nikoli jako rovnocenného člověka. Proto odchází.

Tento na pohled všední příběh je Ibsenem mistrně zpracován. Jeho postavy mají pravdivou psychologii, motivy jsou rozvíjeny velmi věrojatně, hra má silné napětí a gradaci, dialog je zhuštěn na nejvyšší míru. Je to dílo dokonalé, které v novém překladu K. Krause a J. Raka i v krásné grafické úpravě se tak znovu dostává do rukou našich divadelníků, aby jejich uměním ožilo před zraky obecnstva, aby ukazovalo příčiny špatného života v minulosti a varovalo před jejich obnovováním a udržováním v naší době. VS



Pražský soubor ZK Lidové demokracie uvedl Kubánkova hru *Velké rozhodnutí*

MÁLO ZNÁMÁ HRA O LÉKAŘÍCH V PRAZE NA SLUPI

Divadelní soubor ZK ROH Lidová demokracie, vystupující v divadle Na slupi, se vyznamenává v poslední době pozoruhodným repertoárem. V posledních únorových dnech připojil soubor k hrám Dykové, Langrově a Ibsenově premiéru zajímavé hry Karla Kubánka „Velké rozhodnutí“. Kubánkova hra byla uvedena již loni na přehlídce rukopisných novinek pražských dramatiků. Autor však hru znovu důkladně přepracoval. Několik úspěšných repris v divadle Na slupi a zájem obecnstva mluví dost jasně o kvalitách hry i souboru. Svým námětem se Kubánkova hra blíží jednomu z motivů Karvašova „Pacienta 113“. Také Kubánkovo „Velké rozhodnutí“ se zabývá problémem operace srdce. Na rozdíl od Karvašova hrdiny však Kubánkův dr. Jeroným skutečně provede riskantní operaci podle vlastního postupu. Operace se zdaří, pacient však přece po krátké době náhle zemře. Jeroným je přesvědčen o správnosti svého postupu. Když ztrácí důvěru svých přátel a spolupracovníků, provádí pokus se stavem klinické smrti a znovuoživení sám na sobě. Po zjištění, že pacient nezemřel v důsledku operace a že Jeronýmův postup byl správný, je však operace umírajícího lékaře znemožněna dočasným zmizením nenahraditelných léků. Léky jsou posléze nalezeny a Jeroným je zachráněn. Osobním riskem ospravedlnil svoje dřívější počinání a dokázal správnost svého postupu. Kubánkova hra je oslavou lékařů, bojujících za nové metody. Přes speciálnost problému, který je palčivou otázkou současné kardiologie, není však hra přetížena medicínskou terminologií a odbornými výklady. Naopak, autor všude dokazuje svůj smysl pro dramatickou situaci. Z civilního prostředí kliniky

vyrůstá prostý, ale dramatický děj, aniž by se autor nechal svést k použití otřepaných efektů a pathetických frází. Postavy hry nejsou všechny dokonalé (herec Vávra slouží skoro jen za posluchače odborných výkladů, ošetřovatelka Lída je poněkud sentimentální), hra také vcelku nemá takový politický dosah jako podobné hry jiných našich autorů (Daněk, Jariš, Karvaš), hlas současné doby v ní zazní jen zcela slabě, ale přece, i když málo časově, v podstatě správně osvětluje základní otázku: vášnivý boj vědy s předčasnou smrtí a vysokou mravní odpovědnost lékaře-novátora. — Provedení „Velkého rozhodnutí“ v divadle Na Slupi bylo v posledních reprisách oslabeno onemocněním několika účinkujících, přesto si však hra udržela dramatický spád a napětí, které se přenášelo do tichého hlediště. Režisér M. Mann zdůraznil civilnost hry a udržel všechny herecké výkony v mezích žádoucí střídmosti. Na některých místech postupoval snad až příliš úzkostlivě. Trochu impulsivní živosti, verby a pathetického zápalu by hře neuškodilo. V živelném podání J. Musila vynikla boдрá postava zřízence Vorlíčka. Dr. Jeronýma vytvořil J. Böhm s umírněnou, až strohou gestikulací i mimikou. Hlasově byl daleko působivější. M. Böhmová (Lída) se místy příliš poddávala sentimentálnímu textu, vcelku však vytvořila dobrou postavu, což se dá ostatně říci skoro o všech účinkujících. Soubor ZK ROH Lidová demokracie dokázal i tímto představením svůj růst. Kromě toho provedení Kubánkovy hry ukázalo, že se vyplácí nezapomínat ani na autory méně známé. gm

★

V MORAVSKÉ TŘEBOVÉ SPOJILI SÍLY

Moravská Třebová je pohraniční okresní město Brněnského kraje. Roztříštěnost a malá činnost jednotlivých dramatických odborů při různých závodních klubech si sama vynutila, že se už v únoru t. r. sešli pracovníci dramatických odborů při závodních klubech a podali si ruce k společné práci. Ustanovil se koordináční výbor, vypracovaly se směrnice a utvořilo se jedno těleso pod názvem „Lidové divadlo ROH Josefa Kajetána Tyla“.

Máme radost, že právě v jubilejním roce 100. výročí úmrtí J. K. Tyla došlo k práci ve společném kolektivu a že datum 22. 2. 1956 se stane mezníkem a podnítí srdce všech ochotníků města Moravské Třebové k plodné činnosti. Velké jubileum chceme důstojně oslavit a ukázat, že Tylova láska k lidem neztratila vůbec nic na své aktuálnosti a je pro nás i budoucí pokolení zářným příkladem. Proto připravujeme důstojné oslavy za spoluúčasti všech složek NF:

7. 7. velké shromáždění na náměstí s odhalením desky a nového názvu divadla, 8. 7. slavnostní matinee v divadle a 11. 7. premiéru „Jiříkova vidění“.

Josef Holec

OŽIVENÍ V JESENÍKU

Ještě asi tak před rokem žilo městečko Jeseník čilým ochotnickým divadelním ruchem. Pak jako když utne, činnost ochotníků nebyla s to se vzpamatovat. Až letos nový kolektiv vznesl do zdejšího divadelního dění nový ruch. Za úzké spolupráce s orchestrem ODO a závodního klubu n. p. Komsomol byla prozatím s úspěchem uvedena osmkrát Nedbalova opereta *Polská krev*. Ohlas našla i u občanů a pacientů léčebných ústavů v Dolní Lipové a u družstevníků JZD Supíkovic, právě tak i v Mikulovicích. Uvedení půvabné operety byla věnována při nácviu velká pozornost. Chtěl bych především pochválit pohotovost mladého člena divadelního souboru soudruha Jar. Jágra, který je hlavním iniciátorem znovuvzkříšení života na zdejších ochotnických prknech. Kolektiv byl omlazen dvěma desítkami mladých lidí zdejších mlékárenských závodů, kteří jsou zárukou dalšího rozvoje ochotnického divadla.

V. Gloss, dopisovatel

*

DIVADELNÍCI NA BYSTRICKU SOUTĚŽÍ

Soutěž lidové umělecké tvořivosti již mezi lidovými divadelníky na Bvstřicku zdomácněla a stala se skutečným měřítkem růstu jednotlivých souborů. Proto také je jí věnována větší péče již při výběru a nácviu her. Ihned po skončení hlavních podzimních prací v minulém roce se přihlásily první soubory se svým repertoárem. Od té doby bylo sehráno do konce března 55 představení, které uvidělo více než 6000 diváků. Pečlivě byly nacičeny zvláště hry J. K. Tyla, kterým věnovaly soubory zvláště v letošní sezóně hodně pozornosti. Vedle Strakonického dudáka, Tvrdohlavé ženy a Lesní panny byl uveden Tylův Bankrotář divadelním souborem SČSP v Rožně. Velmi často jsme se setkali se Štolbovou hrou Na letním bytě, Její pastorkyňou G. Preissové, Tajovského Ženským zákonem. Dále byly již sehrány Šamberkovi Podskaláci, Goldoniho Mirandolina, Jiráskova Vojnarka, Molièrův Chudák manžel a hry Kunětické. Podnětné bylo i představení pionýrské skupiny v Rozsochách, která sehrála K. Dittlerem zdramatizovanou pohádku Sůl nad zlato a tak se připojila k skromnému počtu her pro děti, z nichž m. j. uvádíme Popelku v provedení skupiny ČSM Dol. Líbochové. Během dubna byly sehrány další hry, z nichž jmenujeme Mahého Janašika v provedení souboru OB v Rovečném.

Vítězslav Hulák

*

Závodní klub ROH nár. podniku Regala v Nové Pace sehrál 21. dubna jako své soutěžní představení Čapková „Loupežníka“. Soubor z Borovnice se představil dne 21. dubna v Horní Nové Vsi inscenací hry F. X. Šaldy „Dítě“. Dramatický kroužek žáků železničního učiliště v Č. Velečnicích uvedl Kohoutovu „Dobrou píseň“.



JOSEF SUNEK

„S divadlem jsem se nerozloučil a Margaritova v Ostrovského hře Pozdní láska nepokládám za své poslední vystoupení...“, prohlásil zasloužilý pracovník ochotnického hnutí, osmdesátiletý Josef Sunek z Mnichova Hradiště. Jaký to zářivý příklad lásky a oddanosti k divadlu! — Divadlo začal hrát roku 1893, kdy po prvé vstoupil na primitivní jeviště s petrolejovým osvětlením v rodné vsi Příšovice u Turnova. Od té doby mu již zůstal věren ve všech místech svého působení. Za 62 roků vytvořil 261 jevištních postav v 567 představeních. Každou roli hrál rád, vytvářel je životně, celou duší, srdcem, nervy. Svým mohutným vzrůstem a hlasem byl předurčen pro postavy historických her. Zvláště si zamíloval postavy dramát Tylových, Jiráskových, Čapkových, Stroupežnického... Jiráskovy Hronovy mu přirostly k srdci. Již v roce 1931 vytvořil v prvním slavnostním představení titulní roli Gera. Hrál v každé hře Jiráskovy husitské trilogie. V Emigrantu hrál Peška, v Lucerně Brahu, v dramatisovaném Bratrstvu Petra Aksamita, v roce 1938 Johanesa, v Rettigově dr. Plavce a v Otcí Křivdu. Ve Vojnarce jen statoval, avšak jaký to byl krásný typ vesnického člověka! Zůstal v našich řadách i po únoru 1948 a režuruje a hraje dodnes v souboru Domu osvěty v Mnichově Hradišti. Z jeho posledních rolí připomínáme dr. Kolbeho v Přátelství (1948), Muromského v Svatbě Krečinského (1949), Lízala v Maryše (1950), Opatu v Kutnohorských havířích (1951), Železnova ve Vasse (1952), Světlovidova v Labutí písni (1954) a konečně Margaritova v Pozdní lásce (1955). Nezná odpověď a zajíždí se svým souborem do blízkého i vzdáleného okolí, hraje v Turnově, Dobrovici, Jivíně, Solci, Příchovicích u Tanvaldu, Veselě a Žďáru. Na pozvání rád hostuje v Nymburce, místě svého více nežli dvacetiletého působení, kde vytvořil největší počet svých rolí. Přijeme mu, aby ještě dlouhá léta byl zdrav a v dobré pohodě se těšil z vykonané práce v ochotnickém hnutí. L. Fiala

HRAJETE HISTORICKOU HRU?

O kostymech, rekvisitách a zvyklostech radí

Dr JAN PORT

Uniformy pěchoty v Tylových hrách: Až do roku 1849 nosila rakouská armáda fraky jednořadové, lemované barvou výložek. Límce byly stojaté, rovné, bez distinkcí (hvězdiček). Šarže nosili rákosku, šikovatelnou rovnou hůl, se střapcem na ruku. Na pochodu, v poli i při parádách nosilo se čáko, černé, podobné cylindru, bez okraje — krempy. Místo krempy byly původně dva štítky, později jeden vpředu, na němž se převazoval na sponku řemen, kterým se čáko upevňovalo při boji a někdy i na pochodu. — Pěchota nosila dlouhé modré kalhoty paspulované, dole rozstřížené. Pod nimi se nosily kamaše. Tento oblek byl předepsán po bílých úzkých kalhotkách a černých kamaších původně nad kolena, později pod kolena. Každý pluk měl výložky jiné barvy. V táboře a v kasárnách se nosila čapka bílá, lemovaná paspuli barvy pluku. Podobala se celkem dnešní. Při mrazech nosila se pod čákem a křídlové části se přehrhovaly přes uši. — Na krku byl na bílé košili černý nákrčník. Ten se pak pozměnil v černý límeček, zapínaný vzadu, bíle lemovaný, s jazýčkem, zakrývajícím přechod krku k hrudi, tak zvaný „halsštráfek“ (nákrčník). Infanterie měla na ramenech pruhy, zapínané na knoflík. Tyto pruhy držely řemení nošené příčně přes prsa od patronaše a šavle, nebo pochvy na bajonet, podobný ruskému „štitču“. — Hudba mívala — pokud si ji majitel pluku neoblékl podle vlastního vkusu — na konci rukávu u ramen „laci“, zdobený stříbrnými nebo zlatými portami. Týž míval i trubači a bubeníci u jednotlivých čet. Batoh — tornistra byla chlupatá, ze zrzavé telecí kůže. Plášť se ovíjel buďto kolem ní, nebo se sbaloval — „roloval“ přes rameno právě k levému boku. — Od roku 1849 se nosí „Radeckého“ bílé kabáty. Modré zbrojní kabáty a modré bluzy až po roce 1866.

Bílé paruky: Teprve po roce 1700! — I dlouhé „à la long“, t. zv. „alónžky“. Chudší vrstvy se nepudrují, i když si později češou vlasy do rulíků a podvazují v týlu. — Angličané se přestali pudrovat už v poslední třetině XVIII. století, ale za napoleonských válek „z vlastenectví“ obnovili tento zvyk, protože pudr na vlasy byl zdaněn a z daní se vydržovala armáda.

Zapalování dýmky před vynálezem sirek. Křesadlem se zapaloval doutník, který nosili vojáci i lovci na pantalíru, aby mohli zapalovat pánevky u mušek před zavedením křesadlového kohoutku. V domácnostech a hospodách stály rozsvícené svíčky a kolem nich na patě svícnu byl pohárový válec, do kterého byly nasádky krátce nastříhané slámky nebo dřívka, špánky i složené papírky „fidibusy“. Těmi se rozsvěcovaly i lampy.



ZK místního hospodářství v Kralovicích uvedl Jiráskovu hru M. D. Rettigová

130 LET

DIVADLA V KRALOVICÍCH

Na loňském XXV. Jiráskově Hronově byla vystavena vzácná kronika divadelního spolku „Kolár“ v Kralovicích. Tuto kroniku začal v kaligrafické úpravě psát učitel Kajetán Novák v roce 1874. Na titulní straně jsou perokresby našich národních buditelů a 14strofová báseň „Thalii“, kterou složil učitel Novák.

Kronikář uvádí, že podle dochovaných zpráv hrálo se první divadlo v Kralovicích v roce 1826, tedy před 130 lety. Byly to „Berounské koláče“ od J. N. Štěpánka. Na popud kupce Vavřínka sehráli tuto hru kralovičtí studenti Vohánka (později kněz), Pankrác a j. Hrál se na prostém podiu a místo kulis bylo použito paravánů, vypůjčených z bývalého plaského kláštera. Až v roce 1864 dochází k založení divadelního spolku, který si dává jméno „Kolár“, aby tak jeho členové měli stále na paměti, že spolek má plnit buditelské poslání jako ten, jehož název nese. V době, kdy byla kronika založena, byla ještě na půdě radnice uložena původní opona, kterou maloval místní občan a na níž byl český lev, který, jak píše kronikář, „spíše se spící kočce podobal než lvu“ (opona později při požáru radnice shořela). V kronice jsou také zajímavé kritické poznámky o tom, jak naši předchůdci museli bojovat proti predsudkům, jak značná část zdejších občanů se dívala na herce jako na komedianty a zakazovala svým „počestným mládencům a pannám“ divadlo hrát, a jak páni měšťanosté a úředníci hejtmanství divadelní představení bojkotovali.

Jak bohatá byla činnost tohoto spolku, je vidět z toho, že od roku 1864 do roku 1894, tedy za 30 let, sehrál celkem 61 her českých, z toho 11 her J. K. Tyla, 1 hru L. Stroupežnického, 5 her V. K. Klicpery a 44 hry od neznámých českých autorů.

Cizích her bylo provedeno 83, z toho 70 německých, 7 francouzských, 3 polské, 1 anglická, 1 španělská a 1 hra, jejíž původ není znám. Celkem tedy 44 her, roční průměr 4–5 her. Na vstupném bylo vybráno 5422 zl. 56 kr.

Činnost spolku zanikla na počátku první světové války. Po roce 1918 se vytvořily dva dramatické odbory, při Tělocvičné jednotě Sokol a při Dělnické tělocvičné jednotě. DTJ si v roce 1922 postavila „Lidový dům“ se stálým jevištěm a divadelní odbor si dal název „Lidová scéna“. Když byl za protektorátu rozpuštěn Sokol, přešli členové divadelního odboru do Lidové scény, kde pokračovali společně v činnosti až do skončení války.

Po roce 1945 při reorganizaci našeho divadelnictví rozhodli se členové Lidové scény jako jedni z prvních zařadit se do závodního klubu místních komunálních podniků s názvem „Lidová scéna, dramatický kroužek ZK ROH, místního hospodářství v Kralovicích“. Chtěli tak dokumentovat, že hodlají pokračovat v duchu nejlepších tradic a po vzoru svých předchůdců dávat lidem krásu a pravdu a pomáhat dnešní společnosti. Díky tomu jsou inscenace her, jako Jirásek: Lucerna, Simonov: Ruští lidé, Vrchlický: Noc na Karlštejně, Karvaš: Lidé z naší ulice, Jirásek: M. D. Rettigová, Stodola: Čaj u pana senátora, Kruczkowski: Němci, Spitzer: Tovaryš Martin atd.

Letošní významné výročí hodlá oslavit Lidová scéna především nákladnou přestavbou divadelního sálu a jeviště. Sál má pojmuti 400 diváků a jeviště o rozměrech 10×10 má být vybaveno tahy, elektrickým a zvukovým parkem. S přestavbou bylo již započato koncem minulého roku. Na podzim letošního roku bude uspořádán slavnostní večer, kde vedle zhodnocení dosavadní divadelní činnosti bude předvedena hra „Berounské koláče“ v inscenaci napodobující onu historickou před 130 lety.



Tyny (Pešková) a Frony (Domlátilová) z téhož představení

V druhé polovině programu předvedou ukázky taneční a pěvecký soubor, dudácká hudba a kapela závodního klubu. U příležitosti tohoto jubilea bude instalována výstava „130 let divadla v Kralovicích“, k níž máme velmi bohatý a vzácný materiál, jako divadelní plakáty (staré i 80 let), návrhy scén, fotografie herců i scén, diplomy, upomínkové předměty atd.

-ok-

Z ČINNOSTI PROSTĚJOVSKÉHO LIDOVÉHO DIVADLA

V tomto roce nastudovalo Lidové divadlo, soubor RK nár. podniku Hanáčka v Prostějově, Tylova Strakonického dudáka, a uvedlo jej celkem třikrát, přesto, že současně bylo v Prostějově promítáno filmové zpracování tohoto díla. Druhou hrou byla veselohra Michala Baluckiho Pan radní si neví rady. Soubor se soustředil na to, aby fraška nikde neskouzla do lacinosti a aby z ostré kresby figurek z konce minulého století vynikla kritika špatných stránek měšťácké morálky v provinčním polském městě. Kromě toho 13 členů souboru spolupracovalo na nácvičku Tylovy Fidlavačky, kterou uskutecnily pod záštitou rady MNV v Prostějově všechny tři prostějovské soubory společnou rukou a kvalifikovaly se na národní přehlídku.

*

Na tradiční Strakonické léto, jehož letos už třetí ročník bude opět významnou kulturní událostí pro celý kraj, se pečlivě připravují strakonické ochotníci. Členové divadelního kroužku závodního klubu Českých závodů motocyklových studují pod vedením režiséřů Františka Pondělíčka a Františka Štastného dramatickou báňhorku Josefa Kajetána Tyla „Strakonický dudák“. Premiéra bude 23. června na zahájení strakonických letních slavností.

*

Na Strakonicku vznikají nové dramatické kroužky. K divadelním souborům závodních klubů Českých závodů motocyklových a Vlnářských závodů a fezáren přibýly v poslední době dva nové kroužky. Závodního klubu národního podniku Pramen, který uvedl Tylova „Fidlavačku“, a pak soubor svazáků z odborného učiliště státních pracovních záloh. Mladí chlapi a děvčata si pro první představení vybrali Jiráskovu hru „Magdalena Dobromila Rettigová“.

*

UPOZORNĚNÍ PŘEDPLATITELŮM NAŠEHO ČASOPISU

Všem předplatitelům našeho časopisu, pokud mají předplacen náš list jen do konce druhého čtvrtletí letošního roku, připomínáme, aby nezapomněli včas, t. j. nejpozději před koncem června zaplatit předplatné na III. čtvrtletí, po případě i na IV. čtvrtletí 1956 a zajistit si tak další nerušenou dodávku časopisu.

Krátký kurs o vývoji divadelní budovy

VI.

KUKÁTKOVÝ DIVADELNÍ PROSTOR

Tvůrčí vypětí renesance přinášelo nové a nové podněty v divadelní tvorbě, dávalo možnosti mnoha umělcům, aby zkusili své nápady a novoty a tak zákonitě výběrem nejlepších nápadů, slučováním jich do pokusů stále dokonalějších a rozvíjením literární divadelní formy, rostlo nové jeviště i hlediště, divadelní prostor, a spolu s ním též budova divadelní.

Poznali jsme v předešlé stati tento veliký růst v Itálii, kde probíhal nejbouřlivěji, zaznamenali jsme novátorské práce Serliovy, Palladiovy a Alleottiho, které představují sloučení vývojových stupňů mnoha a mnoha zčásti přesně neznámých, zčásti vůbec nezaznamenaných pokusů a uměleckých činů, jež vyústily v první kukátkový divadelní prostor Farnese v Parmě. Znovu si připomeňme, že to nebyly ojedinělé zjevy, ale vrcholy bohatého a široce rozvinutého tvoření, jak ho nesla s sebou vlna hospodářského a společenského rozvoje.

Podívejme se, jak přibližně v témže období probíhal vývoj v našich českých zemích. Opustili jsme ho v období humanistického divadla, které se v ovzduší slavné university Karlovy rozvíjelo nejutěšeněji; připomeňme si znovu uvedení Plautova „Chvástavého vojína“ roku 1535 v novoměstské radnici. Po něm následovala až do roku 1614 řada představení universitních, pro něž známý mistr Jan Kampanus Vodňanský píše roku 1604 latinskou hru o Břetislavovi, bohužel neprovedenou pro zákaz kancléře. Divadelní prostor byl jistě stále týž jako při první hře Plautově; improvizované podium, na němž se mohla trochu přikrásliti nádherná výprava a kostymů (pokud to připustil mrav podobojí).

Podobně se rozvíjelo i divadlo mimo Prahu vlivem mistrů a žáků, kteří si tak ulehčovali bídny život a vydělávali skrovný groš. Tak známe řadu her, z nichž nejpozoruhodnější je „Selský masopust“ vydaný 1588, fraška „Polapená nevěra“ vydaná 1608 a řada dalších dramatických prací veršovaných, provozovaných pravděpodobně na improvizovaném podiu v hostinci nebo větší světnici. Obsazení těchto her je takové, že ani kostymování nedělalo zvláštních obtíží. Většinou se užilo svátečních krojů, denního oblečení v té které oblasti. Tradice oblékání v soudobém šatu, jak jsme ji poznali v liturgickém a mysterijním divadle, jak se převážně praktikovala, vyjma fantastické oblečení, též na šlechtickém divadle i v divadle humanistickém, platila i pro tuto regionální formu divadla v Čechách.

Z těchto forem pak roste lidové divadlo vesnické, jehož představitelem je půvabná hra „Salička“, navazující na motiv Polapené nevěry, provozované ve světnicích statků. Na ně pak navazuje další vývoj lidových her a oper, který souvisí s pozdějším vysokým stupněm rozvoje hudebnosti v našich zemích. To však je vývoj značně pozdější.

Humanistické divadlo, dramatická představení regionální, to představuje vývoj v předbellohorské době, z níž máme i několik stavebních dokladů, které svědčí o vyspělé divadelní kultuře, z níž se nám zachovaly pouze zlomky a kusé zprávy. Je to roku 1600 zřízení městského divadla v Brně, v domě „Tafelgebäude“, na jehož místě stojí dnešní divadlo Reduta. Zvláštní sílu pak má jezuitský řád, který v našich zemích staví řadu divadel jako vlivný propagační a výchovný prostředek. Je to především roku 1591 v jezuitské škole zřízené divadlo v Českém Krumlově (které roku 1789 přebírá do provozu město), v roce 1566 vzpomínané jezuitské divadlo v Olomouci a v řadě dalších měst, kde zapouští reakční působení Tovaryšstva kořeny, aby sehrálo po Bílé hoře svou odpornou úlohu protireformační. V tomto nepřilíš radostném zjevu početných jezuitských divadel můžeme však spatřovati jeho kladný rub: Byloť patrně divadlo v Čechách tak oblíbeno, že církev se rozhodla použití tohoto nástroje, aby snáze přilákala důvěřivý lid a zasévala opiové sítě pokory a neodpírání zlumu. Divadlo v Krumlově je pak doklad vysoké kulturní vyspělosti jižních Čech, této kolébky mistrovství deskového malířství gotického a významných stavitelských gotických i renesančních památek. Pěstění kultury a umění se rozprostírá již v té době šíře mezi lidem, aby v době pobellohorské po vybití vyšších vrstev stal se lid jediným nositelem a tvůrcem dalšího rozvoje národní kultury.

Tak se v souhlásném období vyvíjela divadelní kultura v Čechách. I když nezanechala velké památky, i když byla dítětem doby bohaté na hospodářské a společenské změny, zanechala dobrý základ, z něhož vyrostla po letech kultura další. Nesmíme zapomenout na to, že v době, kdy Alleotti dovršil vývoj ke kukátkovému divadelnímu prostoru, v roce 1618, bellohorská bitva a násle-

NÁŠ SLOVNÍČEK

ŘÍDÍ VLADIMÍR SEMRÁD

ARGUMENT (z latiny) — důvod, důkaz

ARCHAISMUS (z řečtiny) — zastaralý tvar, zvyk, slovo atd.

ARCHIEREJ (čti archijerej) — biskup ruské pravoslavné církve

ARTIKULACE (z latiny) — čti artykulace — pečlivé článkování hlásek, to jest jejich tvoření. Pro techniku herecké tvorby má správná artikulace veliký význam. Je předpokladem srozumitelnosti, právě tak jako zvučnosti a krásy mluveného slova. Někdy se, ovšem chybně, pod pojmem artikulace rozumí jen správná výslovnost konců slov (t. j. pokládán, rolník, dramát, nechť atd.). Správná artikulace je však pečlivá a výrazná výslovnost hlásek, ať jsou na kterémkoli místě slova či věty

ARS (z latiny) — umění. Artistický ředitel — umělecký ředitel

ARIVISMUS (z francouzštiny) — povýšenectví, vetřelectví, šplhounství

ARIO SO (z italštiny) čti aryjózo — zpěvná část recitativu

ARISTARCH (z řečtiny) — přísný kritik

ARKÁDA (z francouzštiny) — oblouk nad sloupy — obloukovité loubí

ARKADIE (z řečtiny) čti Arkadyje — krajina v Řecku, představa blaženého života

ARKEBUZA — středověká zbraň — hákovnice

ARKÝŘ (z němčiny) — přístavek, vysunutý ven

AROGANCE (z latiny) — zpupnost, domýšlivost, drzost

ARŠIN (z ruštiny) — ruská míra (loket)

ARTIKUL (z latiny) — článek, odstavec

ASENT (z francouzštiny) — odvod (na vojnu)

ASESOR (z latiny) — přisedící — nižší úřednická hodnost v carském Rusku

ASIMILACE (z latiny) — přizpůsobení se (prostředí, podmínkám)

ASKESE (z řečtiny) čti askeze — původně tělesné cvičení, v křesťanské terminologii přemáhání těla a světa, zdrženlivost, odírání si, odříkání

ASONANCE (z latiny) — básnická ozdoba, často nahrazující rým. Souznění, opakování stejných samohlásek koncových slov dvou či více veršů. Vyskytuje se často v lidové poesii. (Na př. „Andulko moje, už mi vedou koně, nebo Když jsem plela len, nevěděla jsem, co mě mé srdéčko bolí, že mně můj milej vypoví...“, nebo... na klavír... kavalír atd.)

ASTRÁLNÍ (z latiny) — hvězdný, nadpřemrský, netělesný

ASTROLOG (z řečtiny) — hvězdo-pravec, který předvídá lidský osud podle postavení hvězd

dující protireformace spolu s třicetiletou válkou utlumila kulturní rozmach. Přinesla právě našim krajům bídu a utrpení válečná, v nichž se nerozvíjí, spíše zakrňuje divadelní umění. V těchto dobách, jako doklad lidového rozvoje divadelní kultury, aspoň z prvních let 1644—46, můžeme si uvést Kocmáňkova Interludia, jež se vymaňují z prvotní závislosti meziher a stávají se malými divadelními formami té doby.

V té době v roce 1626 dovršuje německý architekt Joseph Furtenbach z Ulmu theoretické shrnutí, zdůvodnění a dotvoření kukátkového divadelního prostoru. Provedl to postupně ve třech svých knihách: „Neues Itinerarium Italiae“ (1626), rozsáhlém díle o architektuře z roku 1628, a v další knize o architektuře vydané roku 1640. Tímto literárním dílem se Furtenbach zařadil mezi scénografy a stal se důstojným pokračovatelem Serlia. Vyložil své dílo theoreticky, stal se stavitel divadelních budov (zachoval se půdorys jeho divadla v Ulmu), pracoval — třeba pod silným italským vlivem a s menší uměleckou invencí — jako divadelní výtvarník a shrnul též řadu poznatků o divadelní technice, zejména pak pracoval po prvé soustavně techniku jevištního osvětlování; souhrnem scénograf v pravém smyslu slova.

Namítne se možná, že jeho dílo není tak původní, jak tu vylíčeno. Nesnážíme se zakrývat, že Furtenbach je silně závislý na italském divadelním umění a že jeho díla vznikla z nadšení po cestě Itálií. To však nezmenšuje jejich význam. Tak jak jsme to poznali i u italských představitelů, Furtenbach staví na poznaném vývoji, nekopíruje ho však, ale dotvořuje. V tom spatřuji jeho hlavní význam i doklad, který opravňuje jeho zařazení mezi první scénografy, mezi zakladatele scénografie.

Furtenbach je stavitel, který vyplňuje společenskou objednávku. Na jedné straně navrhuje čtyrjevišťové divadlo pro šlechtice, které otáčením podia, na němž je šlechticův stůl, zkracuje přestávky, umožňuje rychlé změny scenerie a dává v „hledišti“ všechny výhody hodovní síně. Je to hříčka, jakési „divadlo pro deset“ se čtyřmi jevišti (viz vyobrazení na obálce), divadlo s otáčecí plochou v hledišti. To je jedna podoba Furtenbachovy práce, kterou uvádí ve svém díle jen tak mimochodem a jako technický div stavitelského a scénografického umění. Daleko větší pozornost a váhu přikládá však druhé stavební podobě, měšťanské divadelní budově. Projektuje ji jako podélný divadelní sál s lavicemi a postranními uličkami, tedy se stejnými hodnotnými sedadly a bez lóží. Příkop orchestru odděluje jeviště od hledišť. Jeviště je zakryto oponou v portále, za níž je osvětlovací příkop a pak dále šikmo dozadu stoupající jeviště s postranními telari, trojbokými malovanými kulisami. Vzadu je jeviště ukončeno proscenem, před nímž je opět osvětlovací příkop. Všude za ulicemi dekorací bohaté osvětlovací rampy (popsané uspořádání je dobře vidět na reprodukovaném řezu jevištěm ve vyobrazeních na obálce). Tak tedy vypadala první forma kukátkového divadla, domyšlený princip divadla Farnese od Alleotioho. Jestliže si dobře prohlédneme uspořádání divadelního prostoru, odmyslíme-li si to, co je charakteristické pro stav jevištní techniky tehdejší doby, domyslíme-li si vše do podoby pozdější a porovnáme s dokumenty z dalšího období, třeba počátku elektrického osvětlení v divadle, poznáme, že se vlastně princip prostoru jeviště nezměnil. Snížila se podlaha, trojboké telari nahradila plochá kulisa, zmizely příkopy pro osvětlování, které nahradila dálková mechanika tlumení světla, ale základ zůstal. Může se tedy právem říci, že od dob Furtenbacha se divadelní prostor málo změnil.

Řekl jsem, že Furtenbach byl též jevištním výtvarníkem. V jeho dílech je řada rytin představujících scény, opony a podobně. Ukazují nám nejen významy o tom, co v Itálii viděl, ale též vlastní kompozice, třeba závislé na viděných vzorech. Po pravdě nemůžeme rozhodnout, co je v nich vytvořeno Furtenbachem a co je přeneseno z Itálie; můžeme se to dohadovat, ale myslím, že nechybíme, když budeme pokládati vše za tvůrčí práci Furtenbacha, třeba vypracovanou podle florentských či jiných předloh.

Konečně jsem řekl, že Furtenbach byl divadelním technikem. Jeho kresby techniky nepředvádějí mnoho novinek. Je to standard italského renesančního divadla. Co však zasluhuje pozornosti, je domyšlený princip jevištního osvětlení, který je s technickou pečlivostí zakreslen v projektech divadelní budovy a jeviště. Je to přirozený princip svíčekového osvětlení, tedy ten, který nalézáme u Serlia, Sabbatiniho a jinde. Krabice se svíčkou a odraznými skly by nebyla novinka. Byly běžně užívány. Nové je principiální uspořádání světla do řad, které dalo vývojem základ rampovému systému. Přední rampa, zadní rampa, horní portálová rampa, rampy v uličkách jednotlivých řad kulis, a to nejen horní, ale i boční, a konečně celá řada dalších strojů na příklad ke znázornění slunce a pod. (zařízení znázorňující svítící slunce na jevišti uvádím ve své knížce „O malém jevišti“, Orbis 1955); vše to je nový systém, soustava jednotlivostí, jež byly porůznu před tím objeveny a použity, jímž však Furtenbach dal po prvé tak osobitý tvar. Tak domyslel vývoj, dovršil to, co dávno před ním začal v experimentech Leonardo da Vinci a jiní. Proto je Furtenbachovo dílo tak cenné a jeho přínos můžeme přiřadit k dílu Serliovu a objevům Palladia a Alleotioho.

Tímto dílem byla dovršena jedna větev vývoje, vycházející z jihu Evropy, navazující na antiku. Druhá větev, přicházející ze západu, forma alžbětinského divadelního prostoru, bude předmětem dalšího statě.



GEORGE BERNARD SHAW

VDÁVÁ

MINISTERSTVO KULTURY

v nakladatelství Orbis, národní podnik,

Praha 12

Řídí redakční kruh

Vedoucí redaktor Jiří Beneš

Redakce: Praha 12, Stalinova 3

telefon 226145—49

Vychází v polovině každého měsíce

Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs

Tiskne Orbis,

tiskařské závody, n. p., závod č. 1,

Praha 12, Stalinova 46

Rozšiřuje Poštovní novinová služba (PNS)

A-17503

OBSAH

V. Semrád: Velká událost našeho kulturního života	121
M. Disman: Hráť? — Především vychovávat!	122
Antonie Hegerlíková ochotníkům	124
Náš zápisník	125
J. Rohoziňský: Ze života polských souborů	126
Dr O. Bartoš: Otec polské komedie Alexander Fredro	126
F. Tetauer: Bernard Shaw a jeho Pygmalion	128
P. Grym: Mistr slova básnického	128
J. Havel: Co je a co není aranžmá	130
J. Martinek: Jak jsme zakládali divadelní soubor	132
V. Kraus: V drsném kraji jemní lidé	133
V. Halada: Technika jevištní řeči, 5. lekce	134
Slovo má o naléhavých problémech K. Polák	135
Z ochotnického života	136
Stránka snímků z národních přehlídek	137
Z novinek Orbisu	140
Dr J. Port radí o kostýmech, rekvisitách a zvyklostech	141
Náš slovníček	143
Ing. M. Kouřil: Krátký kurs o vývoji divadelní budovy, VI	143

Na II. straně obálky v rubrice Náš autor portrét Petra Karvaše, na III. straně obálky scénografická rubrika V. Mráze

Toto číslo mělo redakční uzávěrku v polovině května, vyšlo 14. června 1956

Z DIVADELNÍCH DÍLEN OCHOTNICKÉ SCÉNY

OSVĚTLOVÁNÍ

Pokračování

Doplníme-li toto jednoduché základní zařízení regulátorem světla (světelné intensity) a potřebným množstvím barevných filtrů, máme již pohromadě pro začátek postačující světelný park. Tento světelný park pak postupně rozšiřujeme o další reflektory lávkové, portálové, stojanové a o reflektory v hledišti, které by měly být zařízeny na dálkovou výměnu filtrů. Pro osvětlování zadních prospektů a pro osvětlení plochého či kruhového horizontu umístíme na některých ze zadních tahů horizontové lampy bílé, sytě modré a později v dalších barevných odstínech. Horní rampy nahrazujeme lampami prosцениovými, které jsou výhodnější, poněvadž nerozptylují světlo do směrů, které nechceme osvětlit. Tyto lampy bývají opatřeny drážkami pro zasunování filtrů. Jsou to nejvhodnější světelné zdroje pro vytvoření základního světla. O vhodnosti spodních ramp se názory různí. Spodními rampami lze dekorativně osvětlit oponu před jejím rozevřením. Bez spodních ramp se neobejdeme u jeviště skrovně technicky vybavených. Spodní rampy nám však oddělují nežádoucím způsobem předscénu od jeviště a znemožňují prakticky její používání. Osvětlují nám nejen postavy herce i dekoraci zespodu, což je potřebné, ale svítí nám i do prostoru sufit, což u malých jevišť s malou výškou je velmi neživotné. Kromě toho u jevišť s malou hloubkou nám vrhají nežádoucí stíny dekorací i herců na pozadí. Námitka, že postava herce má být přisvětlena zespodu spodní rampou, není tak závažná, poněvadž ze zkušenosti víme, že odražené světlo reflektorů umístěných na lávce a svítících kolmo na podlahu nám osvětluje herce na jevišti více než někdy potřebujeme. Spodní rampy můžeme vhodně nahradit krátkými rampami přenosnými či přenosnými lampami sufitovými, které je možno umístit po celé ploše jeviště a které použijeme skutečně jen tam, kde je to třeba. Sufitové lampy lze položit na zem, upevnit ve svislé poloze na reflektorové stojany nebo je můžeme zavěsit na tahy. Máme-li již dostatečné množství reflektorů, pořizujeme si další speciální osvětlovací zařízení, jako jsou projekční přístroje, mrakové a bleskové přístroje a pod. V tabulce, která je připojena, jsou uvedena množství jednotlivých světelných zařízení od nejmenších, nejprimitivnějších zařízení jevišť až po jeviště velká, dokonale vybavená. Tato tabulka má sloužit hlavně jako návod pro postup při postupném zařizování jevišť tak, aby náš světelný park byl seřizován účelně a rovnoměrně.

ZÁVĚR

Tabulka je pomůckou, jak je možno při nákupu osvětlovacích zdrojů

postupovat, a je pravděpodobné, že podle místních poměrů každého jeviště bude pořadí jednotlivých zařízení poněkud odlišné. Z tabulky je patrné, že spodní rampa je postupně nahrazována rampami přenosnými a sufitovými světly a že rovněž horní rampu nahrazují postupně lampy prosцениové a lávkové reflektory. Rovněž velikost světelných zdrojů je pochopitelně větší, čím větší je jeviště. U malých a středních jevišť nám postačí většinou reflektory o intenzitě 500 W, zatím co u velkých jevišť větší část reflektorů má být 1000 W a hlediškové reflektory 2000 W. Silnější světelné zdroje se na ochotnických scénách prakticky nepoužívají.

Ing. Vl. Mráz

	jeviště																		
		horní rampa	spodní rampa	přenosná rampa	sufitová lampa 300—500 W	proscениová lampa s drážkou	horizontová lampa bílá	horizontová lampa barevná	lávkový reflektor 500 W	lávkový reflektor 1000 W	reflektor v hledišti 1000 W	reflektor v hledišti 1000 W automat	reflektor v hledišti 2000 W automat	reflektor portálový 500 W	reflektor portálový 1000 W	reflektor stojanový 500 W	reflektor stojanový 1000 W	reflektor-hledáček 300—500 W	přístroj na blesky
malé	1.	2	1													1			
	2.	3	1					2								1			
	3.	3	1					3	2							1			
	4.	3	1		2			3	1	2						2			
	5.	3	1		4		3	3	2	2				2		2	1		
	6.	3	1		4	2	3	3	5	2	2			2		2	2		
střední	7.	4		2	4	2	3	3	5	2	2			4		2	2	1	
	8.	4		4	4	4	3	4	5	3	2			4		2	2	1	1
	9.	4		4	4	6	4	4	5	3	2	2		4		2	2	1	1
	10.	4		4	4	6	4	4	5	3	2	2		4	2	2	2	2	1
	11.	4		4	4	6	4	6	5	4	2	2		4	4	2	2	2	1
	12.	2		4	6	6	4	6	6	4	2	4		4	4	2	2	2	1
velké	13.			4	6	6	4	6	6	6	2	4		2	6	2	2	2	1
	14.			4	6	8	4	8	6	8	2	4		4	6	2	3	2	1
	15.			4	6	8	4	8	6	8	2	2	2	4	6	2	4	3	1
	16.			4	6	8	4	8	6	10	2	2	2	4	6	2	4	4	1
	17.			6	8	10	4	10	6	10	4	2	2	4	6	4	4	4	1
	18.			6	8	10	6	12	8	12	4	4	2	6	8	4	6	5	1

KUKÁTKOVÝ

DIVADELNÍ PROSTOR

Uvedené obrazové doklady jsou z Furtenbachových děl. Ukazují názorně jeho scénografické zásady. Nahoře vlevo je půdorys „divadla pro deset“ se čtyřmi jevišti, kolem hodovní síně, v níž je kromě toho dosti místa na tanecbalet i tanec panstva. Nahoře vpravo je řez jevištěm kukátkového divadla podle Furtenbachova návrhu, který dobře ukazuje systém osvětlování a systém kulis. Vlevo dole je rytina dekorace podle Furtenbacha; ukazuje Serliovský názor na rozvrh prostoru, ale je to jeviště, na němž se hraje v celé hloubce. Vpravo dole je rytina opony, patrně pro intermezza, veselé výstupy mezi jednotlivými akty nebo pantomimické mezihry.

