AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 12
ČERVENEC
KČS 4

7

AS 75

PODĚBRADY 1975

Poděbrady byly již počtvrté dějištěm Festivalu mladého amatérského divadla. V Divadle Na kovárně vystoupil domácí soubor JIŘÍ (Andrej Makajenok: Tribunál), Mladé divadlo Čelákovice (M. Kolací—P. Šíma: Velbloud), DS Tyl Říčany (Alexej Arbuzov: Romance ve třech), Divadelní studio OB Dobkovice (Alexandr Vampilov: Metér a Dvacet minut s andělem), Divadlo pro 111 z Českých Budějovic (E. Váňa: Šapitó je nabito!) a Malé divadlo z Kolína (Jan Jílek: Kašpárek, Honza a zakletá princezna). Foto Pavel Štoll a Ivo Gill. Na titulu Štollův záběr z poděbradské inscenace Tribunálu.

K. Myšák v roli Těreška z Tribunálu. Foto Štoll

Gillův záběr z inscenace Šapitó je nabito

Štollův snímek z Romance ve třech

Z plzeňské inscenace R.U.R.
V roli Alquista M. Plas

KRASLICE - MĚSTO DIVADLU ZASLÍBENÉ

Jsou místa, kde se daří vzácnému druhu zeleniny nebo ovoci. Jsou jiná, kam jezdí lidé za sluncem, a jsou zase místa, kde se daří ochotnickému divadlu. Jsou jakoby předznamenána svým klimatem i prostředím. Všechno je tam jiné, organizace, ochota, úsměvy do té doby neznámých lidí, přátelské stisky rukou, uklidňující posezení i hovory o divadle. Západočeši nevolili špatně, když se rozhodli uspořádat krajskou přehlídku v Kraslicích. Půvabné okolí, ochotní pořadatelé, podpora města i patronátních závodů, péče místního divadelního souboru, velký zájem diváků, zejména mladých, kteří čtyřikrát naplnili útulný sál VDK — to jsou Kraslice. A když se připojila i aktivní účast krajských a okresních metodiků i členů krajského poradního sboru pro divadlo a velký zájem divadelníků celého kraje, byly položeny základy k nové a živé tradici se slibnou perspektivou do budoucna.

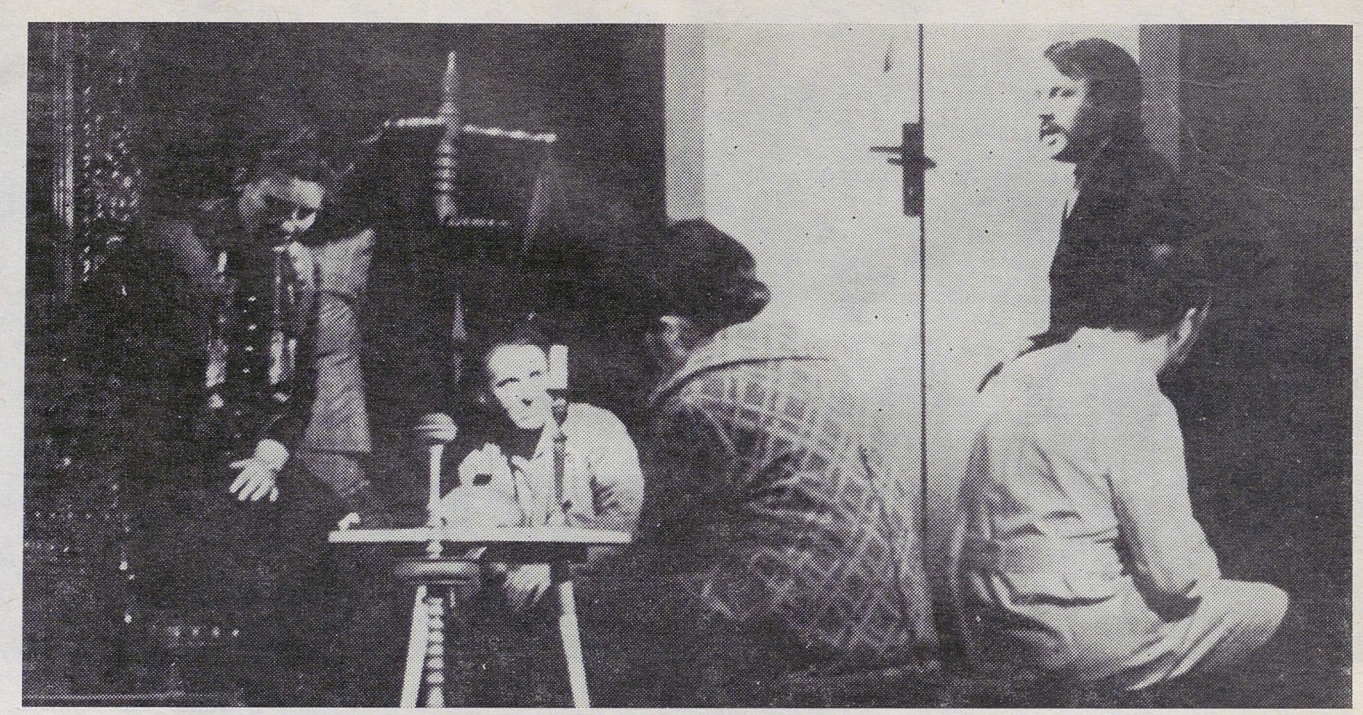
Čtyři vybrané soubory, které na přehlídce vystoupily, není jistě mnoho a zase ne málo, zvlášť proto, že každý z nich představuje zvláštní, někdy i výjimečnou hodnotu kulturní a společenské činnosti ve svém místě. Bylo to vyjádřeno dobrou, podnětnou a progresívní dramaturgií, uspokojivou uměleckou úrovní, přátelským a stmeleným kolektivem nadšených lidí. Čtyřmi soubory tu bylo také vydáno svědectví o podmínkách, ve kterých pracují. Jsou šťastné soubory, které na přehlídku doprovází předseda MěstNV (jako soubor ze Zbiroha), a zase jiné, které přijíždějí spíše na zapřenou než jako kulturní reprezentanti svého závodu nebo města. Diskuse na toto téma přesvědčila o odvaze, touze hrát divadlo a nenechat se ničím a nikým odradit. Zájmová umělecká činnost a tedy i divadlo je **„dobrovolným hlasováním za socialismus uměleckými prostředky"**. Tato pravda pronesená význačným kulturním představitelem našeho státu se znovu a výrazně potvrdila i v Kraslicích.

Soubory volí repertoár s rozvahou a s ohledem na výchovu diváka i samotných svých členů. Nevolí vždy hru, jakou by si divák přál, ale takovou, jakou divák podle jejich přesvědčení potřebuje. Proto také každé představení znamenalo jinou a osobitou volbu, novou dramaturgickou hodnotu a jistotu. Výběrem hry se soubor vyznává ze svého vztahu k životu, k názoru na svět, na umění i ke své povinnosti k současné společnosti. Osobní výpověď režisérů a **společenské stanovisko** je charakteristickým znakem amatérského režiséra i herce a také jejich nejsilnější zbraní. — Pokusme se nejprve stručně charakterizovat čtyři představení.

Alexej Arbuzov, **Irkutská historie** (Divadelní soubor ZK Citice): I když s odstupem času poněkud zastarala, poskytuje přesto tato hra o obyčejném lidském hrdinství na stavbě socialismu dostatek podnětů pro jevištní vzkříšení. Soubor z Citic se poddal jejímu lyrickému kouzlu a hra se tak stala osobní výpovědí mladého a nadšeného kolektivu.

Eva Sadková, **Civilní spor** (Soubor D3 — OKS Karlovy Vary): Je vcelku obtížné vyjádřit v tomto krátkém a rychle se měnícím filmovém pásmu etickou problematiku příběhu a vyslovit na malé divadelní ploše závažné myšlenky o lidské odpovědnosti a základních morálních hodnotách lidského života. Udělením první přehlídkové ceny bylo oceněno tvůrčí hledačství a angažované umělecké úsilí karlovarského souboru.

Karel Čapek, **R. U. R.** (Divadelní soubor I. — ZK ROH Škoda Plzeň): Hra napsaná v roce 1920 tkví svými kořeny



Ze zbirožské inscenace Bukovčanovy hry Než kohout zazpívá

v době, kdy citové a mravní hodnoty společnosti se zdály být ohroženy a kupředu se dral nenasytný výrobní egoismus, jehož cílem bylo zvyšování kapitalistického zisku za každou cenu, i za tu, že se tím vyhlazují celé národy. Plzeňský soubor s velkou pietou tlumočil Čapkovo dodnes aktuální a varovné poselství a v mezích svých možností seznámil obecenstvo s tímto vrcholným dílem naší klasické dramatiky.

Ivan Bukovčan, **Než kohout zazpívá** (Divadelní soubor J. V. Sládek — Zbiroh): I když hra představuje jen dílčí událost Slovenského národního povstání, je její význam nadčasový ve výpovědi o slabosti a síle člověka, který se ocitá v mezní situaci, v níž odhaluje své nitro, své mravní hodnoty. Právem se tato hra rozletěla po českých jevištích a poskytla možnost i zbirožským ochotníkům ukázat svůj čistý, neokázalý přístup k textu a snahu po vytvoření pravdivého příběhu.

Výběr dramatického textu je jedno a hercovo ztvárnění divadelní předlohy je druhé. Oboje však v jevištním provedení splývá a stává se jen tehdy úspěšným divadelním tvůrčím činem, pokud obě kategorie mají jednotný akord. Divák musí poznat v herci svého současníka, který byl na jeviště poslán autorem i režisérem, aby tam za nás bojoval proti hlouposti, zradě, předsudkům a lži za svobodu a krásu lidského života. Bez herců, a to pravdivých herců, by se dramatický text stal jen pouhým scénářem. Hercem a jeho jednáním se něco neobvyklého před našima očima děje a uskutečňuje. Něco, co vzbuzuje naše napětí.

Žoviální, upovídaný holič Uhrík z Bukovčanovy hry ve zbirožském provedení pomalu demaskuje své odporné nitro až k zoufalství chyceného zvířete. Graduje svou roli do dramatického vyústění. Marika Mondoková v téže inscenaci přináší na jeviště dostatečnou dávku vyzývavosti a nestoudnosti lehké holky. Činí tak však jenom mluvou, patřičně tvarovaným slovem, nikoliv jednáním a svými pocity. Představitelka se neponoří vnitřně do své postavy a neobnaží dost výrazně její citlivé a zraňované nitro. Postavu nám sice vysvětlí, ale nepromění v dramatickou událost, protože jednota role a její vývoj je porušen.

Představitelka dr. Bretové obviňuje dr. Deringa z Civilního sporu ze zločinu proti lidskosti. Její vnitřní přepětí, vygradované dlouhou pauzou, se přenáší do obecenstva. Pauzou, která mění scénu v dramatickou událost. Žalobce i Obhájce z téže inscenace ochudí zbytečně vnitřní proces herecké tvorby tím, že zploští kresbu svých postav do neutrální roviny profesionálních juristů, která jim umožní postihnout jen určité rysy postav v dramatu, v němž se bojuje o největší hodnoty lidského života.

Do herectví představitelů dr. Deringa, Experta, První svědkyně i dr. Lorské z Civilního sporu, Viktora a Sergeje z Irkutské historie, ing. Fabryho, robota Mariusa, robotky Heleny z Čapkova R. U. R. není dodáváno nic zvenku, je to herectví střízlivé a byť nestejné ve svém výsledku i v prostředcích, vyjadřuje se skutečným vnitřním vypětím a celistvostí. Pozná se to nejlépe na dialogu, který je plný napětí i vnitřního pohybu, cítění a myšlení.

Tam, kde herec opouští hluboké myšlenky a podtexty své role, začne nezbytně roli změlčovat, redukovat a hra přestane uchvacovat jeho samého i diváka. Ošizení vnitřního citového života postavy nelze nahradit žádnými vnějšími gesty a posuňky. Vnější gestikulace nepomáhá představiteli obchodníka Fischla z Bukovčanovy hry, dr. Gallovi ani dr. Hallemeirovi z R. U. R., Soudci z Civilního sporu, Zlobinovi z Irkutské historie. Hercovo gesto je nutné jen tehdy, jestliže něco vyjadřuje, dotváří a jestli se do něho vťala myšlenka. Dobrým příkladem je radostná reakce Sergeje i partnerů nad jeho otcovstvím. Avšak stejní herci předvedou zcela nevzrušivě velkou událost života kolektivu, Sergejovu svatbu. Herecká nejednotnost provází i jinak zajímavé uchopení role Valji, zejména v druhé části, kam se dostává bez předchozího vývoje.

Hra herců v Civilním sporu je většinou neokázalá, prostá a zdánlivě utlumená a přece pod jejím povrchem pociťujeme jakési zneklidnění a napětí. Této soustředěnosti a napětí nedosahuje v R. U. R. scéna Heleny a dr. Galla před spálením rukopisu, protože Heleně chybí důvod k tomuto závažnému rozhodnutí. Není motivováno ani podněty Domina a Galla, ani Heleninou ztrátou životní jistoty. Divák se nestane svědkem výrazného zlomu postavy Heleny, představitelka mu pouze sdělí určitý dějový fakt. Podobně u ředitelů koncernu, kteří čekají svůj lidský konec, si divák musí domýšlet, vybavovat si vnitřní katarzi lidí odsou-

zených k zániku. Tato mlhavá scéna je naopak zase vyvážena režijně i herecky posledním dějstvím. Je tu potřebná atmosféra, kterou sem přináší dívčí půvab robotky Heleny i jinošsky upřímné mládí robota Prima a pravdivý výkon představitele Alquista.

Vybral jsem několik příkladů za mnohé, abych ukázal na jednotu i nejednotu dramaturgicko-režijně-herecké práce. Na jednotu i porušení jednoty uvnitř každé inscenace i uvnitř jednotlivých hereckých výkonů. I když jsou to tři umělecké kategorie, přesto jedno jsou a jedno by býti měly.

Jako při všech přehlídkách ochotnického divadla v posledních létech, i v Kraslicích převažovali v souborech mladí lidé. Je v tom kus veliké naděje a všichni ti staří harcovníci ochotnického divadla se mohou spokojeně těšit, že jejich úsilí nebylo marné a zbytečné, že tu je někdo, kdo se stejným zápalem, nadšením, snad osobitěji a provokativněji přejímá štafetu amatérského divadla. G. B. Shaw napsal, že trůny se kácejí, ale divadlo trvá. Krajská přehlídka v Kraslicích demonstrovala, že to platí v plné míře i na divadlo ochotnické. JOSEF VAVŘIČKA

PODĚBRADY 1975

Počtvrté se uskutečnil koncem dubna v Poděbradech Festival mladého divadla. Zámecké divadlo Na kovárně hostilo pět dnů šest amatérských divadelních souborů Středočeského, Jihočeského a Severočeského kraje. Z hlediska dramaturgie lze říci, že to bylo pět rozmanitých večerů a jedno odpoledne. Výběr rozhodně nebyl poznamenán jednotvárností ani v titulech, ani v žánrech her.

Přehlídku zahájil domácí soubor JIŘÍ tragikomedií Andreje Makajenoka **Tribunál.** Příběh se odehrává v malé běloruské vesnici okupované fašisty, v početné rodině pastevce Těreška. Jeho jmenování starostou posloužilo autorovi za základ k tragikomedii, v níž vedle převažujících komických prvků dochází ke střetu s vážnou realitou, ke konfliktu mezi otcem a dětmi. Úskalím tragikomedií bývá obtížné postihnutí proporcí mezi komickým a tragickým. Nepodařilo-li se autorovi, těžko se to mohlo beze zbytku podařit inscenátorovi. Přesto režisér Pavlíček vytěžil z textu maximum a na jednoduché vlastní scéně rozehrál nepříliš náročný text v prostém aranžmá dávajícím dostatek plochy protagonistům Těreškovi (K. Myšák) a jeho ženě Poline (V. Knoblochová). Ti pak díky své herecké zkušenosti přispěli k úspěchu večera. Komediální část jak režijně, tak herecky byla dominující. Úskalím představení se staly vztahy dětí k otci Těreškovovi, které mají být nositelem celé etiky hry. Došlo k jejich schematickému zjednodušení oslabujícímu pravdivost a životnost celého příběhu. Jistě k tomu přispěla i malá herecká zkušenost mladých představitelů, která ještě více vynikla vedle zralého herectví K. Myšáka a manželů Knoblochových. Udělení ceny za režii J. Pavlíčkovi a za herecký výkon K. Myšákovi bylo oprávněné.

V. Knoblochová v roli Poliny z Tribunálu

M. Špiritová – Lyka v Romanci ve třech. Foto Štoll

Čelákovické Mladé divadlo přijelo do Poděbrad s muzikálem z vlastní autorské dílny M. Kolacího a P. Šímy **Velbloud,** který byl inspirován Fitzgeraldovou povídkou. (O představení jsme již referovali ve 4. čísle AS.) Čelákovický soubor není v muzikálové tvorbě nováčkem a jeho práci v tomto žánru je možno označit za cílevědomou. Režisérovi R. Vedralovi (z Hudebního divadla v Karlíně) se podařilo s partou mladých nadšenců vytvořit představení, které je divácky vděčné i pro interprety všestranně náročné. Soubor má ještě rezervy a patrně dost sil, aby dal muzikálu co mu náleží. Inscenaci na přehlídce kladně hodnotil odborný porotce, skladatel Alexej Fried. Také cena udělená pěvecké složce je zasloužená.

Divadelní soubor Tyl z Říčan přivezl hru Alexeje Arbuzova **Romance ve třech.** Arbuzovova hra, známá z nedávné úspěšné televizní inscenace, je text nepříliš snadný. Zahrnuje příběh mnoha let, mnohých lidských proměn, z nichž stárnutí hrdinů by mělo být pouze jakýmsi vnějším znakem. V kruté válce se rodí vztahy tří hrdinů hry. Sna-

ha o komorně laděné psychologické drama zatím ještě zkušeným říčanským divadelníkům nevyšla. Jak známe J. Šatopleta a manžele Špiritovy, je v jejich silách, aby i Arbuzovova hra patřila k úspěchům jejich souboru.

Divadelní studio OB Dobkovice inscenovalo v režii Josefa Doležala večer z dvou aktovek Alexandra Vampilova. Záslužnost spatřujeme především v tvůrčím dramaturgickém přístupu k těmto náročným předlohám. Vyjádřila to i cena za dramaturgii. Realizace se však již jako bezchybná nejevila. Aktovka **Metér,** která si přímo vyžaduje ztvárnění až groteskně komediální, nebyla stylově jednotná. Vedle hlavního představitele, který měl ke grotesce nejblíže, ostatní spoluherci se pokoušeli „hrát" jakýsi příběh. Jistě k tomu přispěla i nestejná herecká zkušenost interpretů. Uceleněji působila druhá aktovka večera **Dvacet minut s andělem.** Ale i tady vedle dobrých hereckých výkonů (J. Hartiga, J. Drahoše a A. Gottsmannové) zbývající představitelé působili ještě polotvarově. Vcelku lze říci, že jde o nedostatky odstranitelné a dobkovické Studio, známé i svojí permanentní výchovou mladých herců, se jistě s nehotovým, leč jinak zajímavým jevištním tvarem nespokojí.

Jihočeským účastníkem přehlídky bylo Divadlo pro 111 z Českých Budějovic s nekonvenčním pokusem inscenovat známé Rémyho klauniády pod společným názvem **Šapitó je nabito!** Pásmo výstupů spojené songy J. Peterky a E. Váni a meditacemi o klaunech a klaunství v manéži a životě patřilo k divácky nejvděčnějším počinům. Budějovické amatéry známe z mnoha přehlídek, známe jejich komediální schopnosti, ale i pro ně byly klauniády náročným experimentem, na němž si mohli ověřit všechny složky tvořící syntetické divadlo. Klauniády se těžko inscenují. (Známá téze: Klaunem se člověk nestává, ale rodí.) I tady se střetly patrně s režijním záměrem. Naštěstí (a to platí patrně jen pro klauniády) z tohoto střetu vyšly téměř vítězně. Byl to večer zábavy a pohody. Večer nekonvenčního divadla, za nějž byla udělena cena, možno říci, právě za nekonvenčnost.

Dětskému divákovi přivezlo Malé divadlo z Kolína Jílkovu pohádku **Kašpárek, Honza a zakletá princezna.**

Na závěr se většinou hodnotí i atmosféra festivalu. Nuže? V poklidném lázeňském městě probíhal poklidně festival.

PAVEL BOŠEK

FESTIVAL TEMNÉ BARVY

Od 1. dubna se sjížděly po šest dní vybrané divadelní soubory z některých okresů Severomoravského kraje do Přerova, aby zde v krajské soutěži sehrály svá představení. Jejich repertoár byl jednoznačně určen zaměřením festivalu zájmové umělecké činnosti, vypsaného k poctě významných výročí loňského i letošního roku. Na jevišti se objevily vedle Gorkého **Vassy Železnovové** (hrál soubor z Brodku u Přerova) čtyři hry s okupační tematikou (dvě slovenské, česká a polská) a jedna hra ze současnosti (Solovičův **Meridián** v provedení souboru z Loštic). Stejně jako tematicky byl repertoár přehlídky jednolitý i žánrově. Šest temných dramat mohlo být prosvětleno jen lidovým humorem a zdravým optimismem Stehlíkovy **Mordové rokle,** kdyby ovšem i ta zde nebyla pojata černě (soubor z Petřvaldu). A tak trpělivé přehlídkové ovecenstvo sledovalo představení trpká a hořká, v nichž střelou, dýkou i jedem hynuli hrdinové i zbabělci, muži i ženy, děti i starci. Jen v jediné hře ze současnosti umírá hrdina způsobem moderním — je postižen infarktem. Tak totální absenci životní pohody a radosti, tak sporý výskyt moudrého a laskavého lidského typu jako na této přehlídce jsem za

Vlevo Z. Vašková v rožnovské inscenaci Němců, nahoře K. Šeděnková a J. Mlčoch z vítkovické inscenace Překroč svůj stín

celá desítiletí své práce v amatérském divadle pohromadě snad ještě neviděl. Není divu, že se mi proto vnucovaly neodbytné úvahy: je to repertoárové seskupení nahodilé či příznačné? Z jakého pocitu a z jakých postojů se pak tady ochotníci vyslovují? Ze stejně chmurných, jako jsou výsledky, které předkládají obecenstvu? To snad není možné.

Pravděpodobnější bude názor, že tato jednostrannost repertoáru je výsledkem velmi zjednodušeného pojetí angažovanosti divadla. Slyšeli jsme vyslovené uspokojení nad angažovaným repertoárem přerovské přehlídky. Přitom představa angažovanosti je zde zaštiťována renomovanými autory. Ale to přece nestačí. Mezi textem a představením je dlouhý proces vzniku inscenace, který mnoho změní. Přerovská přehlídka je nad jiné názorným příkladem, že angažovanost divadla nelze měřit pouze úmyslem dramatikovým, že rozhodující je výsledný tvar představení. Jestliže neumělá inscenace dokonale odkryje konstrukční slabiny dramatikova textu a odhalí jeho nelogičnost, jaká může být pak působivost představení směrem k obecen-

stvu? Jestliže ve hře tak ideově nesporné, jako je Vassa Železnovová, se objeví Rašel v podobě pasívní dívenky z penziónu, jen tklivě komentující osud svého dítěte, pak jaká angažovanost? Dramaturgie sama může vytvořit jen východiska. Výsledky jsou v rukou inscenátorů. To je třeba vidět, posuzovat i odpovědně řešit.

Dva ročníky krajské soutěže v Přerově navazují na tradici bývalých národních přehlídek, které zde byly pořádány na konci padesátých let. Stále ještě se vzpomíná na plně obsazené sály, v nichž obecenstvo sledovalo představení většinou velmi dobré úrovně. Zdá se, jako by úkoly, které tehdy byly řešeny, bylo nutné řešit po patnácti letech znovu. Problémem zůstává jednak málo tvůrčí dramaturgie, velmi závislá na vzorech profesionálních divadel a málo odpovídající možnostem souborů, jednak dramaturgicko-režijní výklad díla a vlastní jeho realizace. Mimořádně poklesla úroveň jevištní řeči. Nedá se vůbec mluvit o její čistotě, volá se už aspoň po její srozumitelnosti nebo dokonce i slyšitelnosti. Přitom péče o jazykovou kulturu vždy patřila k důležitým složkám ochotnické práce, překračujícím meze jeviště a významným i pro osobní život a praxi lidí.

Porota určila dva soubory k výběru pro letošní přehlídku v Hronově (Rožnov p. R. s inscenací Kruczkowského **Němců** a Vítkovické železárny se hrou Osvalda Zahradníka **Překroč svůj stín**), udělila několik individuálních cen (do souboru rožnovského, vítkovického a frenštátského, který hrál Bukovčana — **Než kohout zazpívá**). Nemůže však přitom zavírat oči před skutečností a neupozornit na nepříliš uspokojující současný stav severomoravského amatérského divadla, jak jej po šest přerovských večerů dokumentovalo šest nejlepších souborů z kraje.

MIROSLAV ETZLER

OB Říčany, Lišák Volpone: Colomba (Z. Hřivnáčová), Corvino (O. Primus). Foto Sobotka

VII. RAKOVNICKÉ WINTROVY DIVADELNÍ HRY

Do dramaturgie vzorně organizovaného populárního festivalu Středočeského kraje se v dobré snaze po zábavě vloudila i opereta **Ostrov milování** v provedení známého nejdeckého souboru Jirásek. Nemám nic proti operetám, ale tahle je přece jen už značně otřelá. Z počátku se sice zdálo, že zásluhou mladých herců v představení půjde o jakési přehodnocení tématu a že se spolu s herci vysmějeme „problémům" starého světa, ale potom inscenace vklouzla do starého operetního klišé.

Ostatní představení byla zcela jiného rodu. Setkali se tu dva největší dramatici anglického renesančního divadla, ve **Veselých paničkách windsorských** usměvavý Shakespeare a v **Lišákovi Volpone** krutý Ben Jonson. Paničky nastudoval domácí soubor Tyl Městského kulturního střediska a po své renesanci prokázal, že už znovu disponuje dostatečně velkým hereckým kádrem, aby si pod vedením zkušeného Sl. Cóna mohl troufnout i na tak náročné úkoly. Bylo to představení radostné, úsměvné, s řadou vtipných situací, diváci si přišli na své zvláště díky paničkám, Falstaffovi a Velebovi. — O říčanské inscenaci Jonsona se hodně psalo už loni. Po rakovnickém představení se diskuse musela zabývat hlavně problémy fixace — znovu se ukázalo, že amatérský soubor není zpravidla schopen uchovat v dalších představeních ty klady, kterých už jednou dosáhl.

Další dvě představení režíroval shodou okolností stejný profesionální herec. Bylo to Vampilovovo **Rozloučení v červnu** (soubor Komunálních služeb města Řevnic) a Nashova **Hrst ohně** (D 30 OKS Praha-západ). Diskuse odhalila v inscenacích tak nesmírně rozdílných her stejný problém. V obou byla kladena váha více na mluvené slovo, vznikal dojem, jako by šlo o divadelní přepis rozhlasových her. Péče jevištní mluvě je jistě chvályhodná, ale síla divadla je v akčních situacích. Řešení situací bylo v obou představeních statické, aranžmá až geometrické. Divadlo jako stylizovaná nápodoba skutečnosti nesmí postrádat dynamiku.

Pražský soubor Máj ÚKDŽ uvedl na přehlídce závažnou a nesnadnou protifašistickou hru Friedricha Wolfa **Profesor Mamlock.** Byl to režijní debut vynikajícího herce souboru A. Maršáka. Zatím své režisérské záměry ještě nedokázal plně realizovat divadelními prostředky, zvláště metaforou. I když se jeho záměry nekryly vždy s realizací a musel je v některých případech sám při hodnocení vysvětlovat, přesto šlo o nejlepší inscenaci přehlídky, o výsledek mimořádně zaujaté a pečlivé práce vyspělého kolektivu.

Závěrečným představením byl **Veřejný žalobce** Fritze Hochwäldera. Tematicky hra čerpá ze sklonku Velké francouzské revoluce, už po pádu Robespiera. Překlenout její úskalí, najít žánrovou polohu a vyrovnat se s německým naturelem autora píšícího o Francouzích — to jsou nemalé problémy. Ani nymburskému souboru Hálek se je nezdařilo zcela vyřešit, ale slibné představení potvrdilo jeho stále vysokou úroveň.

Radostné odpoledne připravili dětem rakovničtí ochotníci pohádkou **Strašidlo Bublifuk.** Představení debutujícího mladého režiséra Fr. Švíbka mělo v provedení mladých herců některé začátečnické nedostatky, ale převažující v celkovém dojmu byla poctivá snaha a strhující zápal pro věc. Měl jsem dojem, že tento mladý režisér může jednou být v rakovnickém Tylu při střídání stráží jedním z dobrých nástupců.

LADISLAV LHOTA

JKP Hlinsko uvádí Nezvalovu hru Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou.

POZNÁMKY K INSCENACÍM XIX. DM

Letošní ročník Divadelního máje v Krnově zahájil soubor Magnet JKS z Bruntálu montáží Otčenáškovy dramatizované novely a Hrubínových veršů za značného podílu jevištní techniky, zvuku, světel a hudby. Pod názvem A BYLO TMA vznikl netradiční tvar na rozhraní činohry a divadla poezie. Problémy vidím jednak v samotné montáži, jejímž autorem je Vladimír Týfl (kvalitativní rozpor jemného přediva Hrubínova metaforického obrazu a ne příliš obratné Urbánkovy dramatizace konkrétního příběhu Otčenáškovy novely Romeo, Julie a tma), jednak v jevištní realizaci. Dosti monotónně, málo niterně působila recitace tříčlenného chóru, který byl současně jakýmsi komentátorem příběhu, na škodu věci bez výrazně odlišených vyjadřovacích prostředků pro tuto funkci. Naproti tomu zvláště díky herecké práci představitelů dramatizovaného příběhu (zvláště L. Gregor v roli Pavla) působila inscenace vcelku dobrým dojmem, sny o lásce jedné mladé generace, brutálně rozdrcené nacistickými okupanty, účinně vypověděly zvláště dnešnímu mládí o hrůzách fašismu. Je mi sympatická touha bruntálského souboru realizovat známé literární předlohy na jevišti netuctově, nekonvenčně, hledačsky. Za pět let své existence bruntálský soubor za pomoci profesionálních divadelníků, opavského dr. Plevy a nyní olomouckého herce Václava Brtny, udělal výrazný pokrok.

Naproti tomu domácí krnovský soubor už po několik let spokojeně setrvává na dosti nízké úrovni, charakterizované více méně pasívním odehráním příběhu, v letošním programu DMK Kornejčukova PLATONA KREČETA. Jistě i tento běžný způsob ochotnického hraní má svůj společenský význam a pro přátelské domácí diváky dokonce půvab, ale chceme-li na jeho výsledky klást kritéria na vrcholných přehlídkách běžná, vznikají problémy. Chybí přechod od pasívní reprodukce k pokusům o uměleckou tvorbu, chybí dramaturgicko-režijní rozbor textu, zaujetí stanoviska k němu, vyhledávání jeho aktuálních významů; v režijně-herecké práci pak chybí uskutečňování inscenační koncepce, akcentování vrcholů, hledání žánrových poloh, temporytmické členění atd., atd. — až k té jevištní řeči, která by i z ochotnického jeviště měla znít čistě a krásně. K ochotnictví toho typu, které se nespokojuje s málem, nýbrž usiluje o umělecký projev, se zatím nepodařilo krnovské ochotníky zlákat nebo vytvořit pro ně příznivější předpoklady.

Lidé se už probouzejí beze zbraně – pásmo souboru Hraničář–Domažlice.

Vystoupil také polodětský soubor „Julinky" krnovského DPM, který už v minulosti dosáhl pod vedením J. Bartoškové nemalých úspěchů. Přeji mu, aby měl při výběru her v budoucnu šťastnější ruku než letos, protože pohádková hra Dagmar Jandové ČARODĚJNÝ BÁL sotva snese náročnější kritéria a dává pramálo příležitostí k projevení fantazie a hravosti jakožto charakteristických hodnot dětského divadla.

Z táborské inscenace Arbuzovovy hry Náš milý starý dům

Dělnické divadlo OKS V. Brno získalo za inscenaci hry Ivana Bukovčana SNÍH NAD LIMBOU Putovní štít DMK. Soubor se opřel o obecnější polohy hry, šel tedy vědomě za příběh ze Slovenského národního povstání k hledání růstu lidských vztahů mezi hlavními postavami a k oslavě jejich prostého hrdinství. I když na této správně vytčené trase zbývá ke kýženému cíli urazit ještě značný kus cesty, přece jen pod vedením profesionálního režiséra Pavla Rimského a za vydatné podpory Vorlovy scény vzniklo představení v první polovině výborně rytmicky pročleněné a plné dramatických akcí. Ve druhé části se už inscenátorům dařilo méně, postavy gardistů působily málo nebezpečně, představení se dosti vleklo, ztrácelo řád. Z ambiciózního hereckého kolektivu působil nejtalentovaněji mladý Zdeněk Bureš v roli Němce.

Vojtěchu Traplovi šlo ve hře TOBĚ HRANA ZVONIT NEBUDE, jak sám píše, o odpověď na otázku, „proč byli příslušníci našeho národa v krizové době schopni hysterických výlevů vůči přesvědčení druhých . . .“ Pokusil se o odpověď formou více publicistickou než uměleckou, dal velmi malý prostor žalovaným, jejich „hysterické výlevy“ více slovy popsal nežli psychologicky vysvětlil a dramaticky ztvárnil. Získal si zásluhu, že byl prvním, kdo se v našem divadle pokusil do oné bolavé doby sáhnout. Obdobně známý soubor ZK ROH Hrušovských chemických závodů Dukla z Ostravy byl prvním naším ochotnickým inscenátorem této hry. Režisér Alois Müller přistoupil k textu kriticky (řada škrtů a stylistických úprav) i osobitě, podtrhuje jeho publicistický charakter, nesnaží se akcentovat vnější dramatičnost, pracuje s nejstřídmějšími prostředky hereckými i scénickými (hraje vlastně bez výpravy), v představení jsou všichni herci neustále na scéně, když právě nehrají, jsou zaujatými diváky, kteří soustředěně sledují děj, uvažují, vzpomínají, soudí. Touto nekonvenční formou se inscenace (herecky dosti nevyrovnaná, např. role Žalobkyně dává větší možnosti) pokouší provokovat občanské stanovisko diváků.

ZK ROH Škoda Plzeň, soubor I., inscenoval Karla Čapka R. U. R. Porota DMK nejvýše ocenila repertoárový přínos do šedi dramatických pokusů o ztvárnění současnosti. Výběr přes třicet let staré hry nepokládáme za únik ze současnosti, protože tato světoznámá součást našeho klasického odkazu hovoří k dnešku nejen vírou v sílu lidského citu a nejen kritickým pohledem na společnost, charakterizovanou naprostým odcizením výroby a člověka, nýbrž i dodnes aktuální otázkou, kterou položil Karel Čapek při komentování vlastního díla v r. 1929: „. . . investujeme-li do úpravy lidských věcí stejně mnoho imaginace a důmyslu jako do mechanických vymožeností . . .“ (Citováno z doslovu Fr. Buriánku k vydání v ČS z r. 1972.) — Plzeňská ochotnická režisérka Slávka Trčková inscenuje R. U. R. jako komorní drama, varuje se davových scén (vystačí s minimálním počtem robotů v závěru předposledního aktu), oddaně a pietně slouží textu, dbá, aby kultivovaně zazněly autorovy myšlenky, akcentuje závěrečné stvoření lásky — zůstává však ledasco dlužna autorovu dramatickému mistrovství, zvláště při vytváření vypjatých situací posledních chvil ohrožených zástupců lidstva. S velmi náročnými hereckými party se poměrně nejlépe vypořádali Mir. Plass (Alquist) a Jana Zajícová (Helena).

Posledním představením letošního DMK byla opět hra současného slovenského autora, tentokrát Osvalda Zahradníka PŘEKROČ SVŮJ STÍN v provedení souboru DK VŽKG z Ostravy-Vítkovic. V pečlivé režii Br. Křanovského vzniklo představení zaujaté, dramaticky koncentrované, angažované zájmem aktérů o boj a osudy zobrazovaných postav. Ovšem i toto diváky výborně přijaté představení (druhé místo v anketě diváka, hned za brněnskou „Limbou“) přineslo řadu problémů. V herecké práci se projevil malý cit pro míru používaných výrazových prostředků a s ním nebezpečí křečovitého naturalismu ve vypjatých situacích, celkově a zvláště v roli Evy se ukázala potřeba intenzívnějšího režijně-hereckého soustředění na vnitřní konflikty postav. Ve svém celku však představení, koncipované jako příklad bojující mladé generace včerejška mládeži dneška, nepochybně patřilo k přínosům letošního DMK.

JIŘÍ BENEŠ

VÍTANÝ SLOVNÍK SPISOVATELŮ

Polská literatura od raného středověku podnes se stýkala v klíčových etapách svého tisíciletého vývoje nejednou s naším písemnictvím a měla u nás odedávna širokou čtenářskou obec. Zájem našich diváků platil zase polské národní dramatice, jež patří mezi slovanskými k nejbohatším; polské hry mají přibližně od poloviny minulého století na našich profesionálních i ochotnických jevištích své pevné místo, jakož i prokazatelný vliv na českou textovou produkci a inscenační praxi. Vhodně „načasována" ke 30. výročí existence Polské lidové republiky, objevila se na našem knižním trhu příručka **Slovník spisovatelů – Polsko.** Publikaci, která vhodně doplní starší dějiny polské literatury v češtině (A. Brückner, J. Máchal, W. Feldman, J. Horák, K. Krejčí aj.), zpracoval pod vedením Otakara Bartoše (zároveň autora úvodní studie) desetičlenný kolektiv polonistů z Prahy, Brna, Bratislavy a Olomouce.

Slovník polských spisovatelů je součástí velkoryse rozvržené ediční řady literárněhistorických příruček a zachovává také její osvědčená kritéria výběru a uspořádání materiálu. Jako biografická a bibliografická publikace zachycuje celý dosavadní vývoj polské literatury asi v 860 personálních heslech, přičemž klade přirozený důraz na období 19. a 20. století, kdy se polské písemnictví výrazněji začlenilo do evropského a světového kontextu. U tvůrců starších údobí jsou v hesláři hojněji zastoupeni také literární vědci, filozofové, sociologové, historikové a publicisté. Přísnější výběrový přístup k současné polské produkci (jen Svaz polských spisovatelů má dnes přes 1000 organizovaných členů) byl zřejmě nutný; přesnější rozlišení skutečných uměleckých hodnot je vždy možné až z jistého časového odstupu. Poslední literární generací, zachycenou ve slovníku početněji, jsou spisovatelé narození v letech třicátých, kteří už svůj osobitý talent stačili prokázat (sběr materiálu pro slovník byl zhruba ukončen v r. 1971). Oceňme, že si příručka podrobněji všímá nejen autorů tlumočených do češtiny a slovenštiny, ale i těch, kteří jsou svým původem, působením či překladatelskou činností spjati s našimi zeměmi; slovník tak zároveň poskytuje jistý obraz o vzájemných kulturních vztazích a tradicích česko-polských, podmíněných nejednou také společnými zájmy politickými a národnostními – ostatně samo jeho zpracování nebylo by bez pomoci polských přátel dost dobře možné. Sestavovatelé pamatovali také na spisovatele z Haliče, která byla dlouho součástí rakousko-uherské monarchie, na vhodné zastoupení regionálních autorů i na literáty žijící v emigraci.

Každé ze standardně koncipovaných hesel obsahuje stručné životopisné údaje každého autora včetně jeho veřejné a politické činnosti, dále hodnotící přehled jeho tvorby, nejvýznamnější edice a eventuální monografické práce o něm. U literárních děl i divadelních her připojuje slovník rok vydání v originále i v případném českém nebo slovenském překladu. Úvodní studie, podávající v kostce vývoj polské literatury, je psána přehledně, věcně a čtivě a je svým hutným syntetickým charakterem žádoucí protiváhou mozaiky hesláře. Závěrečná přehledová tabulka, dělená podle uměleckých oblastí, pak čtenářům umožní, aby si jednotlivá literární a kulturní fakta zařadili do chronologického sledu. Dobře poslouží také základní poučení o polském pravopise a výslovnosti i bibliografie stěžejních polských i našich odborných pramenů.

Vedle skripta Stručný nárys dějin polského dramatu (1971), jednoho ze spoluautorů slovníku, brněnského polonisty Jarmila Pelikána, bude nový slovník vítanou pomůckou zejména dramaturgům a režisérům amatérských souborů, jež uvádějí některou z polských her, a vůbec všem, kdož chtějí být blíže informováni o dramatické kultuře sousedního národa. Slovník je poučí např. o renesančním dramatikovi Janu Kochanowském a tvůrci reformačních moralit Reji z Nagłowic (prvním naším doloženým překladem z polštiny bylo ostatně také drama – Tragédie aneb hra žebračí z r. 1573), o „otci polské komedie", pomoliérovském osvícenci A. Fredrovi, i o klíčových představitelích vlasteneckého romantismu A. Mickiewiczovi, J. Słowackém, Z. Krasińském a o neprávem opomíjeném „prokletém básníku" C. K. Norwidovi. Přes pozitivismus a naturalismus (kdo by neznal třebas G. Zapolskou) šel vývoj k dramatikům „Mladého Polska" (např. novoromantik St. Wyspiański) a k představitelům meziválečné avantgardy (St. I. Witkiewicz aj.), až dospěl k pokrokovým autorům soudobého socialistického Polska (L. Kruczkowski, K. I. Gałczyński, J. Broszkiewicz, R. Brandstaetter, T. Różewicz, E. Bryll atd.).

Slovník spisovatelů – Polsko (vyšel v nevelkém nákladu 4000 výtisků), který nám až dosud chyběl, plní hned několikerou funkci: je populární informativní příručkou, spolehlivě uvede zájemce ke hlubšímu poznání příbuzné slovanské literatury a přispívá k dalšímu sblížení obou bratrských národů. **vz**

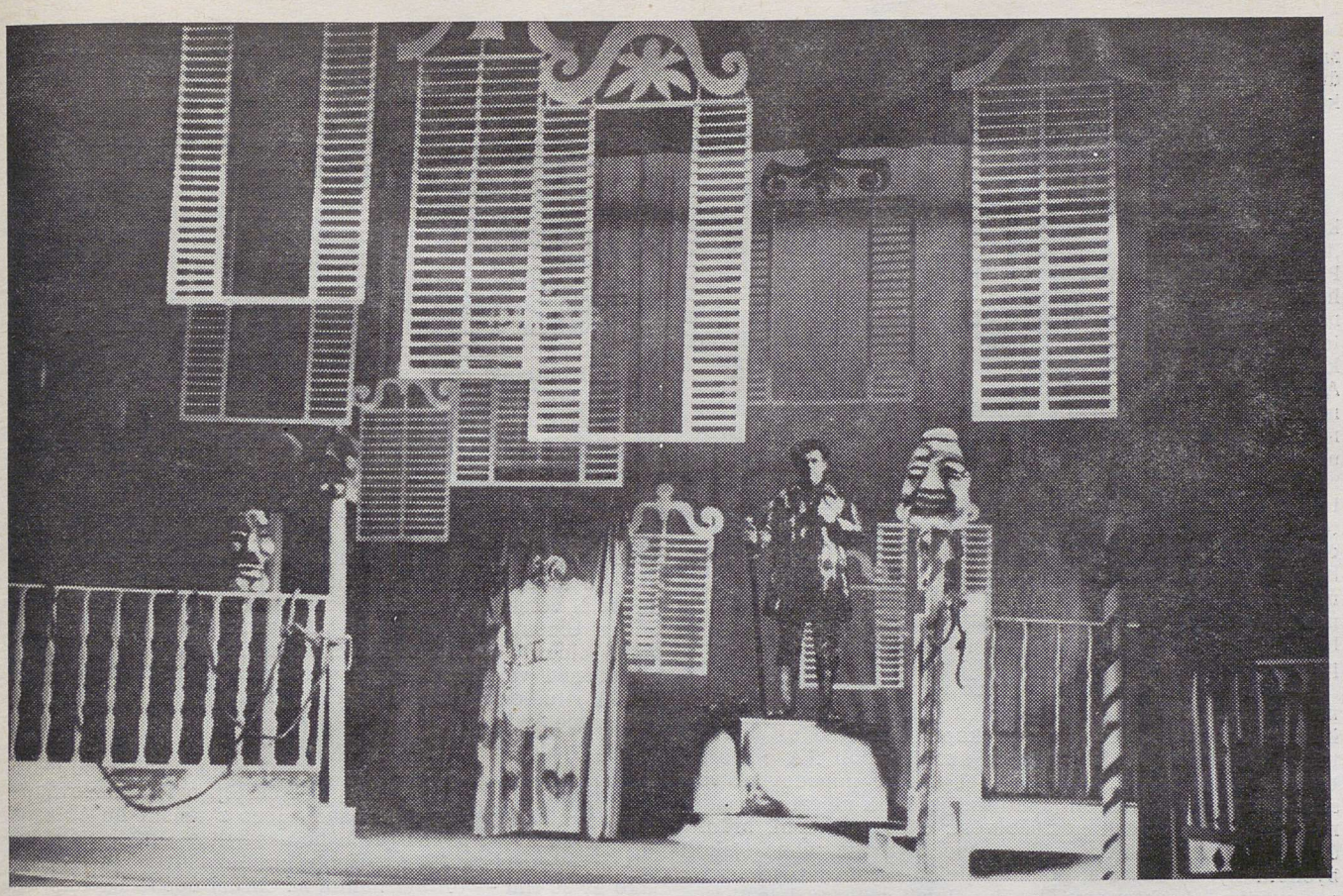
HEREC: KOMEDIANT - NEBO VELEKNĚZ?

TLUMOČNÍK TLUMOČNÍKŮ

V Platónově dialogu Ión rozmlouvá Sókratés s rapsódem, jehož jménem je dialog nazván a který se právě vrátil z Epidauru: tam se u Asklépiovy svatyně konala soutěž a Ión si odtud přivezl první cenu. Sókratés říká, že Iónovi závidí — a nejenom to, že vystupuje krásně ustrojen; závidí mu hlavně, že jako člověk, zabývající se přednesem, může se stále obírat vynikajícími básníky, jako je například Homér. Musí přece znát nejenom básníkovy verše, ale i myšlenky, aby je mohl posluchačům tlumočit. Z Iónova prohlášení, že se zabývá přednesem a výkladem jediného Homéra, Sókratés vyvodí, že jeho pochopení tohoto básníka není tedy výsledkem znalostí o básnících a básnictví vůbec — to by přece musel rozumět i ostatním básníkům — ale výsledkem božského vnuknutí. Ale také básníci nebásní rozumově, nýbrž inspirováni — posedlí — bohem: **prostřednictvím** básníků, podobně jako prostřednictvím věštců, mluví k nám sám bůh.

Tohle archaické pojetí básníka jako proroka a tlumočníka božské moudrosti, otřesené už působením sofistů, však Platónův Sókratés — tento jejich zapřisáhlý protivník — ironizuje. Představa o Homérovi jako o jakési sumě veškeré moudrosti byla vlastní i Platónovým „nekritickým" současníkům — a Platón jako by se rozhodl básníky jako učitele moudrosti v jejich očích s definitivní platností zdiskreditovat. Například v Obraně Sókrata mluví jeho hrdina o tom, jak navštěvoval různé lidi, o kterých si myslel, že by mohli být moudřejší než on. Nevynechal přirozeně ani básníky a — ve snaze se poučit — položil jim otázku, co vlastně mysleli tím či oním svým dílem. (A soustředil se záměrně na ta zvlášť propracovaná!) Co zjistil? Sókratés se to prý přímo stydí říct; ale říct to musí, protože něco takového by se přece mělo vědět: kdokoli z přítomných by dovedl zmíněná díla vyložit líp než sami jejich autoři.

S básníky je to zkrátka stejné jako s hadači a proroky: i ti přece jsou schopni říct ledacos pěkného, ale sami vůbec nevědí, co mluví. V Iónovi to Sókratés vykládá tak, že síla vycházející od boha působí na básníka, na rapsóda i na posluchače podobně, jako když síla vycházející z magnetu způsobuje, že se na kousek železa, přidržovaný



Vonáskova scéna k pelhřimovské inscenaci Goldoniho Sluhy dvou pánů

magnetem, zavěsí další, takže nakonec tak může viset celý řetěz železných kroužků. Básníci jsou pouhými tlumočníky bohů a rapsódové a herci tlumočníky těchto tlumočníků; přenášejí na posluchače dojem, jakým na ně působí básník, a jsou tedy prostředním z prstenců přitahovaných onou magickou silou, zatímco posluchači jsou posledním z nich a básníci prvním. Méně vznešeně řečeno, mají herci v tomto pojetí úlohu pouhých papoušků.

DVOJÍ POJETÍ UMĚNÍ

Původní archaické představy rozlišují mezi uměním a poezií, tj. mezi **techné** a **poiésis.** V prvním případě máme co dělat se záměrnou činností řízenou rozumem a konanou na základě příslušných znalostí (dovedností); v druhém případě s realizací božského vnuknutí, tzn. s činností vedenou iracionálními pohnutkami: mohli bychom mluvit o rozdílu mezi řemeslem a uměním v našem smyslu, mezi pouhým mistrovstvím a nadáním shůry daným (**ars** a **ingenium** podle Horatia), příp. i o typu učeném a naivním, salierovském a mozartovském (kdybychom si měli posloužit pro ilustraci proslulou Puškinovou „malou tragédií") atd. Jak uvedené pojmy dokazují, rozhodně nelze říct, že by **původní** archaické pojetí básnické (či obecněji **múzické**) tvorby, vyskytující se u starých Řeků zrovna tak jako u Germánů, u Arabů, u Indů či u Keltů, nemělo tuhý život. Ale aby nedošlo k omylu, je nutné zdůraznit, že pod uměním **(techné)** mysleli staří Řekové z umění v našem smyslu jen výtvarné umění vedle řemesla všeho druhu: truhlářského, hrnčířského, zbrojířského, stavitelského — a k tomu i lékařství. (O tom, jaký byl asi tak názor na herectví, bude řeč dále; nemohlo se o něm uvažovat, dokud se nestalo samostatným uměním.)

Sofisté přišli s náhledem tomuto původnímu pojetí zásadně odporujícím: z jejich (zcela nesoustavných) zmínek vyplývá, že podle nich je poezie jedním z umění (ve smyslu **techné**) a člověk se mu má učit; vyslovili i myšlenku o spojení talentu a učení. U jejich současníka Aristofana, na kterého měli nepochybně vliv, se setkáme už s rozlišením dvojího básnického typu, o jehož existenci byla — poněkud předčasně — řeč v minulém odstavci: typ „naivní" představuje v komedii Žáby přece Aischylos a „učený" Eurípidés. Na rozdíl od Aischyla, neschopného vlastní tvůrčí proces (který lze nejlépe označit slovem **manía**) jakkoli kontrolovat, je taky Eurípidés schopen svůj vlastní básnický postup, ve kterém se uplatňuje jasný racionalistický zřetel, popsat i rozebrat. (Snad není nutné zdůrazňovat, že u Aristofana nejde o skutečného Aischyla a Eurípida, nýbrž o dvě postavy — typy — z komedie.)

U Platóna máme co dělat s dvojím pojetím básnické aktivity: s uměním **múzickým** (myslíme umění v našem smyslu) a uměním **mimetickým.** Nepříliš zjednodušeně řečeno, prostřednictvím básníka prvního typu mluví Múzy, podstatou činnosti druhého je napodobování **(mímésis).** V dialogu Faidros stanoví Platón jakousi hierarchii duší. A zatímco první místo zaujímá duše ctitele moudrosti a krásy nebo člověka oddaného Múzám či lásce, duše poety a každého jiného napodobovatele patří až na šesté místo, převyšujíc pouze duši řemeslníka, tyrana a sofisty. Ale je-li tedy duše mimetického umělce duší šestého řádu, na básnících posedlých Múzami, kteří by vlastně měli zaujmout první místo, mu zase vadí, že sami nedisponují žádným věděním o tom, co píší (a vlastně by se mělo říct **zpívají,** protože řecké básnictví je samozřejmě neodmyslitelné od hudby). A spojení takového vědění a božské posedlosti u **básníků**(!) si nedovede vůbec představit. Z faktu tohoto spojení vychází až Aristotelés, autor Poetiky, tj. knihy o básnickém umění (umění ve smyslu **techné,** ale přesto jaksi doopravdy básnickém), pro kterého je básnictví bez

znalosti „řemesla“ nemyslitelné zrovna tak jako bez nadání: toto nadání nepramení pak z nějakého navštívení některým bohem, ale ze zvláštních psychických dispozic.

UMĚNÍ A DĚLBA DUŠEVNÍ PRÁCE

Podle Gilbertové a Kuhna, když „v období nejvyššího rozkvětu řeckého myšlení ve IV. stol. př. n. l. Platón říká, že ‚jest jakási stará různice mezi filosofií a básnictvím‘ — a Platón pokládal za svou povinnost se ještě ve své době tohoto sporu účastnit —, má na mysli skutečné střetnutí mezi dvěma skupinami Řeků v VI. a V. stol. př. n. l.“ V citovaných Dějinách estetiky jsou například uvedeny Hérakleitovy výroky, zpochybňující údajnou moudrost básníků. Archaický názor o básnických dílech jako jakési sumě moudrosti — vždyť podle Homéra se řídilo náboženské myšlení i Platónových současníků — pramenil nepochybně z původního synkretického myšlení. A nebudeme nikterak daleko od pravdy, uvedeme-li citovaný spor do souvislosti s osamostatněním obou způsobů nazírání světa; patent na zjevování pravdy jako by si přitom osobovaly — ostatně, nejenom tenkrát — obě skupiny. Ze začátku jako by nešlo ještě o spor mezi nazíráním racionálním a iracionálním. Vždyť i to, co tvrdil specializovaný mudrc, bylo představováno jako výsledek božského vnuknutí. Tím bohem je například u Hérakleita pochopitelně Logos; ale právě že zbožštěný!

Pokud jde o Platóna, víme, že ze všech sil odporoval mimetickému umění, napodobujícímu přírodně hmotný svět, který sám je jen nedokonalou kopií ideálního originálu, takže výsledné dílo je jen jaksi „kopie kopií“. A protože tento svět je plný špatností, je i takové napodování ve skutečnosti napodobování špatnosti, které k ničemu jinému než zase ke špatnosti nemůže vést; a co je hlavní, brání člověku se soustředit v sobě a vůbec být sám sebou (jako bychom slyšeli Pascala, polemizujícího s ustavičným „rozptylováním“, ke kterému člověku slouží zábava: divertissiment). Tak brání i básníkovi, aby byl sám sebou — podle Platóna — to, **napodobuje-li postavy**, tj. dělá-li ze sebe někoho jiného a skrývá-li se tím způsobem za nějaké jiné osoby. Proto také uznává Platón nejspíš básnictví lyrické — podle dnešní terminologie — uznává-li nějaké vůbec; jak víme, na básnících „od boha“ mu vadí, že sami nevědí, co říkají, a nejsou schopni se kontrolovat — tedy ani rozeznat, co je v jejich básnění skutečně od boha a co třeba nikoli. A tak ze svého ideálního státu nakonec Platón všechny básníky vyhání. Jsou tu vlastně zbyteční: vždyť filosofové v sobě spojují entuziasmus (tj. **enthusiasmos**: stav, ve kterém je člověk, když do něho vstupuje bůh, to proslulé „svaté nadšení“) i schopnost logické analýzy; proto je filosofie podle Platóna také nejvyšším (a vlastně jediným skutečným) Uměním.

Platón, děsící se rozkladu původního řeckého ducha, jako by nemohl připustit samostatnou existenci umění (umění v našem smyslu), plnícího v životě svébytnou funkci, odlišnou od ostatních aktivit, jejichž prostřednictvím se člověk dobírá jistého uvědomění či prožitku světa: takový prožitek v rovině individuální „libosti“ může přece ohrožovat realizaci jednotně **nábožensky** prožívaného — „původního“, „přirozeného“ — řádu. „Původní“ jednoty — ve skutečnosti nikdy znovu nerealizovatelné — je v Platónově utopii dosaženo redukcí a nařízením, které vydává filosof-zákonodárce: on jediný má přece styk se samotnou božskou Ideou. Umění v našem smyslu se v Platónově ideálním státě může realizovat jen v mezích náboženského, posvátného, kultického poslání.

TVORBA A NAPODOBENÍ; PROŽÍVÁNÍ A PŘEDSTAVOVÁNÍ

Spor mezi prožíváním a představováním jako by byl jakýmsi věčným sporem a rozporem herectví. A se sporem, o kterém byla doposud řeč, úzce souvisí. Brání-li básníkovi, aby byl sám sebou — podle Platóna — to, napodobuje-li jiné osoby, jaký může být v tomto platónském rámci názor na herectví? Taky i když Platón občas bere na milost některé druhy básnictví, nikdy se to netýká básnictví tragického a komického. To Aristotelés si tragické múzy cení nejvíc ze všech; ale ani on si příliš necení herectví. Duchovní obsah tragédie je vždycky dán básnickým slovem; herci jsou ovšem — podle Aristotela — bohužel přesvědčení, že by publikum asi nic nepochopilo, kdyby si nepřidali — čímž přirozeně tragickou báseň vždycky jenom pokazí. A protože dnes — rozuměj: v Aristotelově době — platí herci na jevišti víc než básníci, divadlo je víceméně právem obviňováno z hrubosti.

Divadlo jako by bylo jenom řemeslo a ne tvorba, jen napodobování a ne umění ve smyslu entuziasmu, jak ho Řekové definovali. Racionalista Diderot si ovšem právě toho na herectví cení; na druhé straně víme, že Stanislavskij svého času přísně oddělil pouhé herecké řemeslo od hereckého umění, které navíc podle něho je dvojí: herectví představování (které je sice umění, ale jen jakéhosi nižšího druhu) a herectví prožívání, které je uměním ve „vyšším“ smyslu. Není pochyby, že u tzv. emocionalistické teorie herectví máme co dělat s romantickou tradicí, obnovující pojetí umělce jako člověka navštíveného bohem, přičemž tímto božstvem se může rozumět také samo umění — a umělec sám může pak být považován za jakéhosi kněze či velekněze a divadlo za stánek, svatostánek anebo chrám Umění. Jistě, citovaná přirovnání nejsou příliš moderní, ale o to častěji se mluví o tom, že divadlo získá svou „ztracenou velikost“ teprve v okamžiku, až se stane jakýmsi rituálem; o ideji svatého herce jsme samozřejmě taky něco slyšeli.

Někdy se zdá, jako by se divadlo o uznání za chrám nebo za rituál, a herectví o uznání za druh bohoslužby nebo obětování, ucházelo o to horlivěji, oč častěji bylo vykazováno z řad umění posvěcených nebo vůbec z umění do oblasti „pouhé zábavy“; pokud jde o herce, byli v jistých dobách přece vykazováni vůbec ze společnosti slušných lidí. Navíc jako by se tím — totiž uznáním za chrám nebo za rituál — divadlo konečně dostalo z ponižující krutovlády obecenstva, které se chce na prvním místě bavit. V tomto případě bychom přece místo zábavychtivého publika, které ale není vždycky snadné pobavit, měli co dělat se zástupem věřících. A tak by byla velice snadno vyřešena i otázka porozumění tomu, co se v takovém divadle předvádí; nešlo by přece už o to, aby diváci rozuměli: museli by zkrátka věřit. A to je tím důležitější, když — například — romantický názor omezuje „skutečné“ umění na pouhý **výraz** umělcových prožitků (někdy se říká co nejautentičtější); protože kdyby se umělec staral i o **sdělení**, už by to nebylo takové (autentické) umění: bezprostřední projev božstva by byl deformován či — a to nejspíš — úplně zahlušen napodobením.

„DRAMATICKÉ“ A „EPICKÉ“ HERECTVÍ

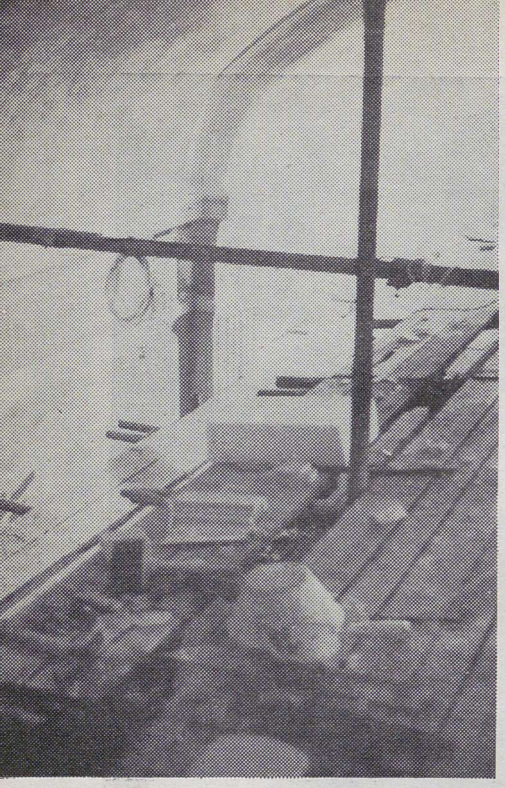
Za jakousi novou verzi diderotovské koncepce se dost často pokládá Brechtova teorie **epického** herectví. Na tzv. **dramatickém** či **emocionálním** (případně **svatém**, mohli bychom dodat) herectví jako by Brechtovi vadilo to, co vadilo už Platónovi na básnících, posedlých božským šílenstvím: totiž absence rozumové kontroly. Brecht měl ostatně velice špatnou zkušenost s lidmi navštívenými bohem či Prozřetelností; Platónovo tvrzení, že velicí vládcové, ponoukaní a posedlí bohem, konají pomocí slova veliké věci, i když sami nevědí, co mluví, by patrně doplnil příkladem šíleného führera. Ale ještě otřesnější byla pro něho zkušenost s davovým šílenstvím **(enthusiasmem)**, který to „slovo“, o kterém mluvil Platón, dovede vzbudit. Proto vytyčuje Brecht i pro múzickou oblast, spojovanou přece vždy s velkými city, požadavek **intelektuální kritiky**, pro romantické duše, schopné čímkoli se nadchnout, nanejvýš pohoršující. Stejný požadavek platí přitom jak pro herce, tak pro diváky. Pokud jde o herce, mluví o kritické distanci k postavě, za kterou se podle něho nemá herec zcela skrýt. A pokud jde o diváka, není cílem divadla zbavit ho soudnosti; Brecht nechce sloužit žádnou mši v chrámu

Viola (M. Vopálenská) a Šašek (J. Slavík) z pelhřimovské inscenace Shakespearova Večera tříkrálového

umění před zástupem věřících. Chce svou práci předložit k diskusi odborníkům: ne snad odborníkům na divadlo nebo na umění, nýbrž odborníkům na skutečnost, kterou denně svou prací tvoří. Jejich soud o díle samém bude pak vysloven tím, že se baví — nebo nebaví. Nikoli náhodou je i pokud jde o samého autora řeč o práci: Brechtovi — a z velkých avantgardistů nejenom jemu — šlo o důslednou **sekularizaci** umění, chápaného jako dílo lidí o lidských věcech pro lidi.

Někteří posuzovatelé, příliš rychlí v úsudcích, tvrdí, že u Brechta jde o přístup rozumový, a ne citový. Rozhodně není jeho hledisko hlediskem tzv. zdravého rozumu: jeho vášnivou kritiku podal v Matce Kuráži. Ale nejde mu ani o nějaké rozumové, **intelektualistické** herectví. Pochopitelně, nesnáší hraní emocionálních stavů, tj. herecký exhibicionismus a hysterii. Jde mu — dá se to tak říct — o bytostné zapojení, předpokládající, že se do tvůrčího aktu zapojí **všechny,** tj. také intelektuální složky hercovy psychiky; a to ve funkci rovnoprávné **tvořivé** složky, a nikoli například ve smyslu pouhé kontroly. Takové pojetí — pojetí účasti intelektu jako kontroly — je totiž z našeho hlediska totožné s tím, které intelektuální složku z umělcovy aktivity vůbec vyřazuje a řešení otázky „smyslu" (uspořádání, jednoty, řádu věci) přenechává nějaké **předsevzaté** Ideji — včetně nejstrašnějších běžných názorových klišé. V tomto smyslu jde o **jednotu** (řád) bytostného (bytostně svobodného) prožitku světa, která není umělci dána předem od bohů, nýbrž ke které se dopracovává svou tvořivou činností (prací), nespoléhaje na nějakého boha zrovna tak jako divák, který od umělce neočekává žádné božské sdělení. Jde přece v obou případech o lidi, kteří by už mohli vědět, že od žádného boha se jim ničeho nedostane; toto vědomí je také obvykle důkazem toho, že dotyčný člověk není **infantilní** (doporučuje se neplést s dětstvím a dětskostí, které jsou přirozené; stojí za to v téhle souvislosti připomenout známá Marxova slova o řeckém umění).

Konečně, snad se Brechtova idea epického divadla přes poněkud nešťastný termín stane bližší našemu chápání, vzpomeneme-li si na jeho výrok, že ideální epický herec je Chaplin a že se epického způsobu znázornění dosáhne snadněji v komedii, takže by se mělo navrhnout, aby se všechny hry vůbec inscenovaly se zaměřením na komedii. Jistě, komediant třeba vedle označení kněz nezní možná tak úctyhodně; ale ten první má proti druhému jisté neocenitelné výhody. **dš**

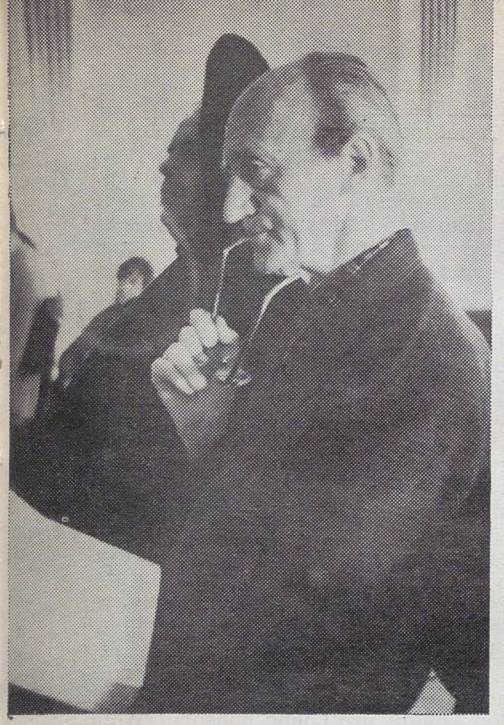


V BRANÍKU DO NOVÉHO OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA

V sobotu 26. dubna měla v branickém divadle v Praze premiéru branická inscenace hry Maxima Gorkého Jegor Bulyčov a ti druzí. Den to byl pro ochotníky opravdu slavnostní, neboť po dlouhé pauze až letos bylo divadlo navráceno těm, kdož je před padesáti lety z vlastních finančních prostředků postavili — ochotníkům. V jakém stavu divadlo zanechala Čs. televize, která zde (jako v celé řadě dalších pražských sálků) po léta hospodařila, a jak sami ochotníci pomohli při rekonstrukci, to už výmluvněji povědí fotografie.

V ještě nehotovém sále se za těžkých pracovních podmínek konaly zkoušky plné nervozity, zda vůbec bude úprava divadla do premiéry hotova. Ale nakonec všechno dobře dopadlo. V režii Václava Kasala a za spolupráce Vlastimila Fišara, člena Divadla Na Vinohradech, znamenalo představení s Rudolfem Moučkou v titulní roli důstojný vstup do další práce, do nového ochotnického života v Braníku.

TEXT A FOTO P. ŠTOLL



Na snímku nahoře režisér V. Kasal, záběry ze zkoušek a z představení Jegora Bulyčova. V titulní roli R. Moučka

SILVESTR JANA JÍLKA

Ve svých pohádkových hrách objevil herec a dramatik Jan Jílek kouzlo, krásu, pravdu i étos starých folklórních látek, jimž zároveň vdechnul i vtisknul dramatický výraz vnímatelný dnešnímu mladému divákovi. Ve svých televizních hrách — Láska jako trám, Tchyně, Dlouhá bílá nit, Rafan — našel a ztvárnil podobu a tváře našich současníků v jejich vztazích soukromých i společenských, pracovních atd., prostě žijících mezi námi a s námi a tedy vyvolávající rezonanci svou životní pravdivostí u dnešních diváků.

Ve své komedii Silvestr rozhovořil se opět o našem dnešním, přítomném životě — o obyčejných lidech v jednom zemědělském družstvu, které nadmíru prosperuje, ve kterém lidé mají spoustu věcí potřebných k životu a užitečných k zábavě i pohodlí: mají moderně vybavené domácnosti s ledničkami i automatickými pračkami, s barevnými televizory apod. Mají vilu k rekreaci, kulturní dům, auta i hausbóty — jejich družstvo je vybaveno nejmodernější technikou — výzkumným střediskem, laboratoří, je motorizováno i automatizováno. Prostě řečeno mají se dobře; jsou bohatí doma i v družstvu. Ale Jan Jílek vidí ve své komedii dále, hlouběji i šířeji; zamýšlí se totiž nad otázkou zlidštění člověka, zkoumá, do jaké míry je toto bohatství vnějších statků vyváženo bohatstvím vnitřním — zda pod tíhou majetku a všech vymožeností neokorala nenápadně srdce těch mnohých, kteří to, co mají, pokládají za samozřejmost. Zjišťuje, zda se neotupily city a zda neochořely smysly. O tom všem a ještě o dalším napsal tedy Jan Jílek komedii, která se zabývá nadmíru vážnými věcmi, které se obyčejně pokouší nadhazovat či řešit žánr „vážnější“ — tragédie a drama. Ale protože má Jílek své postavy opravdu rád a lásku i obdiv k nim nemusí předstírat, protože je přímo prosáklý jejich životem, jejich láskami i touhami a protože jim i při všech kritických výtkách fandí, proto mohl riskovat a rozvést závažné téma veseloherním dialogem, aniž by toto vážné zastavení i zamyšlení nad mravní podobou dnešního člověka znevážil a zeslabil. Toto vše, co jsem připomenul, je přirozeně vyčtené z autorského záměru. Jaká je však výsledná umělecká podoba tohoto záměru? Dramatik přivádí před diváka stěžejní postavu „podivínského“ Silvestra, venkovského fortelního chlapíka, který byl donedávna předsedou JZD, jenž uprostřed rostoucího blahobytu si s celou naléhavostí uvědomil a uvědomuje čím dále tím více toto zplanění lidských srdcí a bojuje proti němu svým osobitým, mnohým nepochopitelným způsobem. Hledá cestu i postup, jak by vyburcoval své okolí k tomu, aby se především jeho sousedi a spolupracovníci, rodáci zastavili u sebe, aby „zvelebili a obdělali“ také svůj citový i myšlenkový svět. Chce se mimo jiné stát „matkou“ opuštěných dětí, vážně se připravuje na zkoušku, získává nové poznatky o těch nejmenších. Je pokládán za podivína, za nenormálního i nepříčetného. Neuspěje ve snaze pomáhat dětem, ale nakonec přece jenom získává osobní štěstí — tím se uzavírá jeho vlastní vývoj jako dramatické postavy.

Tuto postavu má Jan Jílek nejpropracovanější a nejprokreslenější. Přesněji řečeno: vše co činí a co se zdá býti pro jeho okolí nepochopitelné a z běžného denního utilitárního pohledu nevysvětlitelné — například tancování s dveřmi, výroba houpacích krav místo koňů, zavěšení střevíčku do obrazového rámu — to vše dostává v průběhu děje zcela logické a přirozené vysvětlení, jež vychází z celého postoje i charakteru Silvestra. Přirozeně, že je nutné respektovat zvláštnost i osobitost Silvestrova charakteru. K tomu je ovšem nutné připojit, že tato logika postavy není vždy dostatečně čitelná pro diváka — alespoň ne ve všech vývojových fázích. Přesvědčilo mne o tom stejně tak představení v Divadle na Vinohradech, jako představení v Divadle Vítězného února v Hradci Králové. První inscenace tíhne v režii J. Dudka vědomě k nadsazené, až groteskně pojaté komedii, která se odehrává v rychném tempu i rytmu, zastavovaná i členěná monologickými promluvami, adresovanými jednotlivými postavami hledišti; druhá — hradecká — se rozvíjí v režii J. Nováka v jemnější a úsměvnější poloze, v níž se prolíná humor s lyrikou a v níž jsou monologické výpovědi pojaty více jako osobní zpověď či vyznání a nikoliv jako výpověď směrem k divákovi. Proti J. Moučkovi v postavě Silvestra vede M. Zounar v hradecké inscenaci svou roli v linii dobráckého, výrazově však i mladšího a pohlednějšího podivínského „narušovatele“ ustálených představ — proto je také zcela věrojatný i přirozený jeho závěr: sblížení s Květou a tedy i příslib nového, samozřejmého naplnění života.

Silvestr je tedy jako postava jakýmsi svědomím bohaté vesnice, v němž se odráží, projevuje pocit morální viny, nebo aspoň určitých morálních defektů. Toto morální připomenutí nečiní však dramatik se zvednutým ukazovákem — nekárá a nehrozí. V poloze komedie, tedy s vědomím, že některé rysy budou předimenzovány, nastavuje mnohým v JZD zrcadlo, ukazuje jim tvář i nitro. Proti postavě Silvestra, která reprezentuje jeden pól, staví dramatik druhou postavu, která zosobňuje protiklad k Silvestrovi a která jako protipól představuje a vyvolává konfliktní situace. Je to předseda družstva Jarmánek, Silvestrův kamarád od dětství. Právě tento kamarádský vztah je podstatný pro pochopení jeho jednání. V žádném případě se tento nadmíru činorodý, uběhaný a ustaraný předseda nestaví proti Silvestrovi nepřátelsky — stojí proti jeho způsobu života, proti jeho názorům, proti jeho psychologii, protože je představitelem názoru, že vysvědčením pro obec, pro JZD je nyní jenom a jenom suma peněz. Ta je mu mírou všech věcí a ne člověk, jeho vnitřní bohatství a jeho vnitřní potřeba.

Dramatik vybavuje tuto postavu škálou slovního humoru, dává jí příležitost rozehrávat množství situací a tyto situace také bystře pointuje. Komiku zvyšuje už tím, že Jarmánek je starý mládenec, že se mu líbí místní lékařka, že je to postava, která má přezdívku Piňďa, na kterou nerad slyší, že ta jeho autorita má celkem sousedské rysy atd. Je to zřetelné ze všech monologů, kterými nahlédneme do jeho světa, a je to zjevné ze všech dialogů se Sojkovou, která neustále chrání Silvestra, protože jako porodní bába mu pomáhala na svět, upustila ho a teď má výčitky, že každou „hloupost“, kterou Silvestr vymyslí, zavinila ona svou nepozorností. Proto také její neustálé souboje s Jarmánkem mají ostrost a říz a jsou nevysýchajícím zdrojem a neselhávajícím prostředkem slovního humoru. V Sojkové vykreslil Jílek hezký, živý a pravdivý ženský typ s celou tou výmluvností, s praktickým i účelným pohledem na svět a na lidi v něm. V ději a v celé struktuře hry není nosnou postavou, neposunuje dějem kupředu, spíše jenom vtipně a účelně přihrává, ale její postavení z hlediska komediální účinnosti je do značné míry nezastupitelné. Ve hře je jakýmsi Silvestrovým „advokátem“, chrání ho před Jarmánkem, odráží jeho útoky i nástrahy a zároveň se vtipně strefuje i do Silvestra z pozice ženské moudrosti a zkušenosti.

Další postavou, která má v ději své postavení, dotváří ho, by ho zmnožovala a urychlovala, je Doktorka. Autor se zde pokusil v humorné poloze naznačit typ intelektuálky na vesnici a v podtextu vyznačuje o něco více — její osamocenost a citové nenaplnění i jakousi nezařaditelnost do vesnického kolektivu. Přirozeně, že komediální poloha vyžaduje určité vylehčení, nadnesení i přehrávání, ale závažnost celého problému je zřetelná, nesnižuje se, ani se v podstatě nebere tak na lehkou váhu, i když jakési sblížení s Jarmánkem, jemuž se přirozeně líbí a jehož přitahuje, není asi nejšťastnějším řešením.

Postava Květy je značně problematická už tím, že je to postava bez přesnějšího zařazení i bez vlastního vývoje v kontextu komedie. Objeví se v expozici, stává se svědkem mnoha dialogů i výstupů, ale sama je pouze trpným pozorovatelem. A přece vlastně svým sblížením se Silvestrem završuje komedii, stává se partnerkou stěžejní postavy hry. Tady máme pocit, že dramatik potřeboval ženskou postavu, s níž by svázal Silvestr svůj budoucí osud, protože v tom

vlastně hra pointuje. Květa má stručně řečeno dosti matnou a nevýraznou expozici, pak se z děje, i přes svou přítomnost na scéně, vytrácí a konečně děj zase uzavírá. Divákovi se prezentuje pouze výpovědí o svém manželství, o jeho krachu — a to je v podstatě vše. Ostatní zase dopovídá sám Silvestr. Tady je asi největší problém textu, v jeho stavbě a struktuře.

Pak ještě zůstává postava Elišky, která se objevuje pouze v závěru jako deus ex machina, aby jenom dokončila a uzavřela jeden z motivů — je to první Silvestrova láska, která sem přišla před mnoha lety jako mladá učitelka a ten střevíček u Silvestra je její. Z hlediska významové stavby textu nepřináší postava Elišky nic nového a objevného a ani nepřispěje k šťastnému zakončení. Léta prošla a Silvestr by si s ní už neporozuměl. A i ten její příchod (nyní jako očekávaný poslanec) je více méně motivován dosti literárně.

Velice výraznou a pro celou Jílkovu práci typickou stránku tvoří jeho jazyk. Znovu se před námi objevuje čeština s celou rozměrností i humorností, s celou lyrikou i výrazností a vtipností. Jílek je lyrický humorista či chcete-li humorný lyrik. Své postavy vidí touto poetickou optikou, z tohoto zorného úhlu. Z toho, co píše, je zřejmá láska k lidem a znalost jejich života. Tady se chce zacitovat lidsky pravdivého i chytrého E. Hemingwaye: „Zná-li spisovatel dokonale to, o čem píše, může mnoho ze svých poznatků vynechat a píše-li pravdivě, domyslí si čtenář vynechané stejně intenzívně, jako kdyby o tom autor psal.“ I když tato slova byla vyřčena při jiné příležitosti a platí o literatuře, neznamená to, že si je nemůžeme vypůjčit pro charakteristiku Jílkovy hry. V kontextu současné dramatické tvorby má hra Silvestr významné místo, protože je to komedie ze současnosti, z vesnického prostředí a protože pod komediálním nátěrem, jazykem i situacemi dobírá se autor vážnějších podob i niter dnešního člověka. Hledá jeho mravní obraz uprostřed nové doby — což bylo motivem nejen velkých dramat a tragédií, ale i velkých komedií. A protože Jílek je také hercem, má cit pro divadelní dialog, jenž je stylotvorný i charakterotvorný — ten dokáže překonávat i slabší motivaci v postavách (viz Eliška a Květa) a vytvářet jiskřivost, sdělnost i rytmus, vtip i lidskou jímavost. V tom je Jan Jílek neopakovatelný. A jeho komedie Silvestr přitažlivá pro mnohá divadla.

MIROSLAV KŘOVÁK

PROMĚNY LUDMILY ŠEHÝROVÉ

První se stala v roce 1943, kdy po třech letech občanského povolání pocítila touhu být na chvíli Lízou Doolitlovou, Annou Kareninovou, Alžbětou anglickou, Norou, či kteroukoliv z velkých postav dívčích snů, nejen životem těžce zkoušenou ženou. Po absolvování konzervatoře v roce 1948 si vysloužila za čtyři roky ostruhy na profesionálním jevišti. Něco jí chybělo: styk s opravdovým kypícím životem, s nadšením, s opravdovostí. Dala se do metodické práce s amatérskými divadelníky a začínajícími autory. Vybudovala v Brně s dr. J. Tejcovou poradnu lidové umělecké tvořivosti, ze které vznikl později Krajský dům osvěty.

V krátké době dokázala vzkřísit a založit množství vesnických i městských souborů, pořádala a vymýšlela nové účinné formy metodické pomoci, takže se tehdejší Brněnský kraj záhy ocitl v čele celostátní soutěže v oboru divadla a slovesnosti. Přirozeně i Ludmila Šehýrová, tehdy Pokorná, byla brzy přizvána k práci v ústředních složkách ZUČ. Při svých nemalých rodinných starostech stačila ještě vytvořit vzorový divadelní soubor při Krajském domu osvěty, vydávat Sborníky mladých amatérských básníků a spisovatelů i četné metodické pomůcky pro všechny oblasti zájmové umělecké činnosti.

Krajské divadelní přehlídky výsledků lidové umělecké tvořivosti byly příkladně organizovány a byly opravdovými událostmi v životě amatérských divadelníků.

Přemíra funkcí a s ní spojené administrativní a organizační práce zabraly příliš času a energie Ludmily Šehýrové. Chtěla především pracovat v terénu, přímo s lidmi v souborech, vytvářet skutečné hodnoty. Neváhala uskutečnit další proměnu. Využila územní reorganizace v roce 1960 a přešla s řadou spolupracovníků do okresu Brno-venkov, který má pro ZUČ nejhorší pracovní i dopravní podmínky, protože tvoří prstenec obcí kolem města Brna, odkud je blízko do brněnských divadel a i pracovně jsou lidé vázáni do Brna dojíždět. I v těchto podmínkách dokázala v krátkém čase vytvořit tvůrčí atmosféru nejen v poradním sboru svých spolupracovníků, ale i v souborech, které od výběru her přes metodickou pomoc až po hodnocení výsledků jsou neustále v přátelském vztahu a styku s „naší Liduškou“, jak jí říkají. Mnohé soubory na přehlídkách si ji vyžádají na jeviště po představení a dojemně ji děkují a předávají upomínkové dary za obětavou spolupráci. Vždyť osobním stykem dokázala zlepšit v četných obcích vztah souborů ke zřizovatelům, k veřejným činitelům, ke školským a kulturním komisím a tím i podmínky pro tvůrčí práci souborů.

Při své práci stačí připravit a vydávat řadu metodických sborníků ke všem příležitostem, organizuje tematické soutěže, vybírá a posílá podnětné dramatické texty, uspořádává ročně internátní školení, na které se soubory dlouho těší a dlouho vzpomínají. V přímé a vskutku plodné spolupráci s nadanými a obětavými lidmi v souborech se Ludmila Šehýrová vyžívá řadu let. Za 30 let práce provedla více než 800 instruktáží při nácviku her a literárních pořadů, které připravuje se soubory i autorsky, zúčastnila se více než 1000 podnětných besed se soubory po zhlédnutých představeních a připravila organizačně i aktivně desítky internátních školení, soutěží, seminářů i dalších moderních forem metodické práce.

Její činnost nese viditelné ovoce. Okres Brno-venkov je vysoce hodnocen nejen v rámci Jihomoravského kraje, ale i v celostátním měřítku bylo Kulturní středisko okresu Brno-venkov odměněno jako jediné celostátním vyznamenáním a právě divadelníci se o to nejvíce zasloužili. Soubory okresu Brno-venkov jsou častými účastníky krajských i celostátních přehlídek vesnických i městských souborů.

Ludmila Šehýrová dozrála věkem a údajně má odejít na zasloužilý odpočinek. Věříme, že bez divadla nebude, že bude dále jezdit do svých oblíbených souborů, kde ji tak rádi vidí a tolik potřebují. Přejeme jí k tomu dostatek duševní i tělesné svěžesti.

L. ZBOŘILOVÁ

Z HISTORIE OCHOTNICKÉHO DIVADLA

DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ STUDENTSKÉHO KOLÍNSKÉHO KLUBU MLADÝCH

Kolínský klub mladých, spolek vysokoškoláků, byl založen roku 1898. Vysokoškoláci pocházející z Kolína byli většinou organizováni v pražském Klubu mladých, ale protože větší část volného času trávili ve svém bydlišti, zejména o prázdninách, rozhodli se založit podobný Klub mladých i v Kolíně. Pořádali tu debatní a literární večery, přednášky, koncerty, zvali do svého města pokrokové divadelníky (několikrát v Kolíně vystoupil pražský kabaret Červená sedma). Největší význam kolínského Klubu mladých však spočíval v jeho snahách na poli ochotnického divadla.

Historii Klubu mladých můžeme rozdělit na dvě kvalitativně odlišná období, předělem bude rok 1918. Po vyhlášení samostatnosti se členové Klubu výrazně radikalizovali. Studenti se začali zajímat o tehdejší uměleckou modernu a o myšlenky socialismu a komunismu.

První inscenací, kterou se Klub mladých představil veřejnosti, byly aktovky: Jeřábkova Veselohra a Maloměstská tradice od V. Štecha (25. 9. 1898). Podle zpráv z dobového tisku můžeme usuzovat, že první studentské představení vzbudilo veliký zájem.

Kolínští studenti mohli ve svých divadelních pokusech navazovat na dobrou tradici ochotnického divadla města Kolína sahající hluboko do našeho národního obrození. I na přelomu století působila v Kolíně celá řada ochotnických sdružení, z nichž nejvýznamnějším byl spolek Tyl.

K režii divadelních představení Klubu mladých byl přizván zkušený ochotnický režisér Josef Suchý. Suchý režíroval hlavně v souboru Tyl. F. Straka ve svých vzpomínkách na kolínské ochotnické divadlo vyzdvihuje Suchého z průměru ochotnických režisérů: „Suchý dík své inteligenci, sčetlosti a uměleckému vkusu dovedl kus vybrati a teprve po náležitém prostudování jej obsadil, do první zkoušky přišel již s hotovým soupisem rekvizit a načrtnutými scénami. Byl přesný, ve všem úzkostlivě dbal na správné vyslovování a krásu českého slova." (Straka, František: Vzpomínky na bývalé ochotníky a herce. — In: Divadlo v Kolíně. Kolín 1939, s. 25.)

Nejvýznamnější událostí prvního období divadla Klubu mladých bylo hostování, tehdy ještě ochotnice, Leopoldy Dostálové. Dostálová vystupovala ve hře Dcera Jeftova (30. 12. 1900); také na půdě Kolína se loučila s ochotnickým divadlem, a to v Šubrtově hře Probuzenci v úloze Lídy (1901, režie J. Suchý, představení pořádal Fügnerův Sokol).

Po inscenaci Dykovy Smuteční hostiny (3. 4. 1907) došlo v činnosti divadla kolínského Klubu mladých k přestávce, která trvala až do roku 1917.

Zatímco v letech předválečných a válečných byl Klub mladých víceméně a jen organizací vysokoškolskou, v letech 1917—1923 se dostávají ke slovu středoškoláci. Kolín byl tehdy jedním z nejagilnějších středisek pokrokového hnutí středoškoláků.

Členy Klubu, kteří se také ve většině případech podíleli na divadelních představeních, byly osobnosti, které později zaujaly důležitá místa v české kultuře: spisovatel a divadelní kritik Otakar Štorch-Marien, jeho bratr spisovatel Karel Štorch, fotograf Jaromír Funke, básník a divadelní kritik Artuš Černík, malíř a scénograf Zdeněk Rykr a divadelní teoretik Richard Fleischner.

V prvním dvacetiletí našeho století bylo v Kolíně velmi příhodné kulturní klima. V Kolíně žil básník a dramatik Karel Leger a spisovatel Franta Župan, dva kolínští rodáci, J. S. Machar a O. Fischer, velmi intenzívně žili v povědomí kulturního Kolína. Na kolínských školách několik let učili spisovatelé Josef Šlejhar a Bohumil Markalous. Na studenty nepůsobili jen jmenovaní spisovatelé, ti vytvářeli jakési kulturní zázemí, názory studentů se vyvíjely spíše v polemice s ním. Uměleckými vzory studentů se stali Jiří Mahen a Ivan Olbracht. Na formování politických názorů, konvergujících k myšlenkám komunismu, měl rozhodující vliv německy píšící básník, komunista Hugo Sonnenschein, přítel I. Olbrachta a S. K. Neumanna. Sonnenschein žil v té době v Kolíně.

Novou orientaci Klubu mladých nám ukáží některé tituly přednášek: Socialismus a inteligence, Komunismem k individualismu, O proletářské kultuře atd.

Vůdčí osobností divadelního odboru Klubu mladých se stal R. Fleischner. Působil zde jako dramaturg, režisér a někdy i jako herec. Fleischner přednesl v Kolíně několik přednášek o divadelním umění: Moderní drama, Život a dílo Molièrovo a o R. Rollandovi a jeho dramatu Přijde čas.

Pro dějiny našeho divadla mají nesporně význam tři inscenace Klubu mladých. 14. 10. 1919 uvedli kolínští studenti jako čs. premiéru Olbrachtův Pátý akt. Byl hrán v rámci společenského večera nazvaného Večer sblížení, kde mimo jiné přednesl I. Olbracht přednášku Socialismus a inteligence. Česká premiéra Mahenova Chrousta, před Kolínem byl uveden pouze v Brně, a v pořadí již druhá čs. premiéra, uvedená Klubem mladých, Rollandova hra Přijde čas (12. 4. 1923), jsou spolu s Pátým aktem vyvrcholením ochotnických představení Klubu mladých. Dramaturgie ostatních titulů studentského divadla čerpala z repertoáru pražského Národního divadla a Vinohradského divadla.

Po konfrontaci divadelních recenzí a zpráv svědků se můžeme domnívat, že se studentští ochotníci pokoušeli o modernější herectví (v intencích Hilarových snah), než jaké se praktikovalo u ochotnických souborů, avšak vzhledem k jejich minimálním zkušenostem z divadelní praxe a snad i malým hereckým talentům (ani jeden z poválečných ochotníků Klubu mladých se nestal profesionálním hercem) dopadaly jejich herecké výkony dosti špatně, jejich snaha po modernizaci přestávala být čitelnou.

Scénický výtvarník Zdeněk Rykr, který se stal posléze scénografem Hilarovým a Frejkovým, vycházel většinou z toho „co bylo při ruce", a na některých malovaných kulisách se snažil použít symbolického náznaku: pro inscenaci Pygmalióna (11. 5. 1921) navrhl náznakovou závěsovou scénu.

Posledním představením ochotníků Klubu mladých byla Rollandova hra Přijde čas (překlad: Fleischer a Janík).

Tímto příspěvkem jsme chtěli upozornit na téměř zapomenuté studentské sdružení, které mělo velký význam pro vývoj ochotnického divadla v Kolíně. Svými divadelními představeními, zejména průbojnou dramaturgií, se kolínský Klub mladých stal součástí galerie studentských ochotnických divadel, jejichž někteří členové sehráli důležitou úlohu v našem divadelnictví. Plodná atmosféra studentského spolku, jejíž nedílnou součástí byla i divadelní představení, namnoze ovlivnila názorovou orientaci členů Klubu mladých. V pracích, které budou věnovány R. Fleischnerovi, O. Černíkovi, J. Funkemu, O. Štorchovi-Marienovi, Z. Rykrovi a K. Štorchovi, by mělo být kolínského Klubu mladých vzpomenuto jako výchozího bodu pro zhodnocení jejich díla.

JIŘÍ KAMEN

TROCHU DISKUSE - TROCHU HISTORIE

JAN CÍSAŘ

V prvním čísle letošní Amatérské scény v článku Od vnější charakterizace k metodě fyzických jednání je názorný příklad linie fyzických jednání. Ukazuje, jak touto metodou z jednoduché situace o jediném významu lze učinit situaci mnohem bohatší s možnostmi mnoha významů. Což je poučení nejenom pro herce — ale i pro režiséra.

Systém Stanislavského je samozřejmě především systémem herecké práce. Ale neméně tak je i systémem práce režisérské. Divadlo jím vskutku vstupuje do svého novověku, neboť je tu po prvé vysledována nejenom vnitřní logika herecké tvorby, ale zároveň i způsob, jak si tuto logiku podmaňovat, jak si ji podrobovat. Jak ji záměrně a cílevědomě ovládat, aby byl dosažen toužený a zamýšlený výsledek. Což samozřejmě platí jak pro herce tak pro režiséra, neboť: REŽISÉR MŮŽE HODNĚ, ALE JEDINĚ HEREC MŮŽE VŠE!

Režisér v té podobě a v té funkci, jak ho chápeme dnes, se v divadle evropského typu definitivně prosadil na přelomu 19. a 20. století. Není tu ani čas ani prostor rozebírat všechny důvody, proč tomu právě tehdy tak bylo. Spokojme se s důvodem jediným, který je pro naše účely podstatný a rozhodující; spokojme se s pojmem strukturalizace divadla. Technický vývoj (osvětlení, technické prostředky jeviště) vyvolal v 19. století jeden směr strukturalizace, který se dotýkal řešení jevištního prostoru — to jest možností jak divadelním prostorem samostatně sdělovat jisté významy. Nikoliv náhodou u počátků konstituování novodobé funkce režiséra stojí také výtvarník Adolph Appia, jehož zápas s wagnerovským pojetím divadla odkrýval další cesty, jak ovládat právě prostor divadla jako přesně řízenou ideovou složku.

Závazek, který na sebe převzalo herectví zhruba v poslední třetině 18. století — závazek být realitou samou a zároveň ji vykládat, spolutvořit — vedl k tomu, že po celé 19. století si herectví krok za krokem osvojovalo jisté vědomé prvky tvorby, které se stávaly součástí profesionální výzbroje jak vytvářet regulovanou významovou složku hereckou. Pojmy jako charakterizace, přetělesňování, prožívání jsou výraznými milníky této cesty. A na jejím konci stojí Stanislavský, jehož shrnutí a uspořádání herecké práce je zároveň jedním z fundamentálních zdrojů režisérské tvorby — to jest zdrojů, které ukazují jeden ze způsobů jak začlenit hereckou složku jako složku ovládanou do struktury divadla.

Jinak řečeno: režisér a jeho funkce se stali nutnými proto, že v okamžiku, kdy každá ze složek divadelní struktury mohla nést vlastní význam, bylo naléhavě třeba, aby tu byl někdo, kdo všechny vztahy mezi nimi uspořádá v jednotný a čitelný výklad inscenace. A protože herec může vše, je zájem všech velkých režisérů, kteří se zapsali do dějin divadla, soustředěn právě na otázku herecké tvorby, na to jak usměrňovat zvenčí tu historií vytvořenou profesionální výzbroj, která herci umožňuje jeho společenskou, ideovou, ideologickou roli.

Vskutku: od přelomu století je jedním ze základních problémů režijní teorie a praxe problém herecké práce.

Neexistoval a neexistuje žádný režisér, který by se nesetkal s všemohoucností herce a nemusel si položit otázku, jak zapojit herce do struktury představení, aniž by neznásilnil jeho svébytnost a přitom jej plně a přesně začlenil do své koncepce tak, aby nesl onen význam, který v rámci myšlenkového výkladu nésti má. A velcí režiséři se kromě jiného vyznačovali a vyznačují tím, že tuto otázku řeší tak říkajíc z gruntu; to znamená pokusy o tvorbu vlastního hereckého systému, v němž by mohli obojí spojit.

Z tohoto historického hlediska je Stanislavského systém definitivním vstupem do éry, v níž profesionalita režiséra je kromě jiného — a možná především — založena na schopnosti přisvojit si profesionální prostředky herce jako nejdůležitější prvek, který tvoří konvenci — a tedy společenskou funkci — jevištního díla.

Odvolávat se na první číslo Amatérské scény je zřejmě v tomto článku už mým osudem. V tom čísle se mnou totiž polemizuje Pavel Dostál a vyslovuje nesouhlas s mými vývody nad minulým Jiráskovým Hronovem. Zároveň mně Pavel Dostál polichotil, že nemám rád monolog. Vskutku mám rád dialog — a čím bouřlivější, tím lepší. Ale musí k něčemu vést. Přinejmenším k objasnění pojmů. Což se nyní v polemice s Dostálem na základě historie pokusím učinit.

Tak tedy:

Pavel Dostál nesouhlasí s tím, že konstatuji o loňském Hronově, „že zatímco režijní stránka Hronova směřovala k profesionalitě, herectví zůstávalo amatérské". To neměl být protimluv či hra se slovy. Tím mělo být konstatováno to, co jsem řekl v úvodu tohoto článku. Že tvorba konvence představení — to jest schopnosti diváka oslovit a něco mu sdělit — v řadě představení vycházela z předpokladu profesionálního ovládání herecké složky, které je ovšem možné zase jen za předpokladu, že tato složka má to profesionální vybavení, jež se historicky vytvořilo. Ale jestliže tomu tak není, jestliže toto profesionální vybavení chybí, co má potom profesionální režisér profesionálně ovládat a řídit?

Prosím, aby mi bylo dobře rozuměno. Mluvím-li o profesionálním vybavení herce, nemluvím tím o talentu ani o schopnosti hrát. Mluvím tu stále o jednom jediném — o historicky vzniklých elementech herecké práce, jež dovolují herci být součástí jevištní struktury jako prvku zcela samostatnému, ale zároveň vedenému k jedinému ideovému i tvarovému cíli — k výsledné podobě představení. Z tohoto důvodu vznikaly a měly by vznikat školy pro herce.

E. G. Craig vstoupil — pokud jde o úvahy o herecké práci — do dějin divadla jako tvůrce teorie nadloutky. Byl to krajní a extrémní, samozřejmě neudržitelný výraz touhy režiséra mít herce, jenž může vše, ale přitom dokonale a beze zbytku splní to, co chce režisér. Tentýž Craig si ovšem také vytvořil projekt herecké školy ve Florencii, kde si chtěl vychovat herce pro svou potřebu, pro potřebu režiséra, který má představu o divadle a o způsobu, jak skrze všechny jeho složky cosi sdělit, vytvořit konvenci. A začít musel u složky nejdůležitější — u herce.

Smyslem herecké školy nemůže nikdy být někoho naučit hrát divadlo. To je otázka talentu, který má stejně profesionál jako amatér. Smyslem herecké školy může být jedině dialektické spojení teorie s praxí, v němž si herec systematicky osvojuje základní momenty své práce, elementární metody tvorby, které mu dovolují vstoupit do kontaktu s kolektivním dílem, jímž je divadlo. A v tomto kolektivním díle na jedné straně tvořivě interpretovat text, na straně druhé tuto vlastní výsostně tvořivou interpretaci podřídit profesionálně připravenému režiséru, který ví co od herce může chtít a jak to má chtít.

Předpokládám, že toto přípravné školení u amatérů chybí, že ona historicky profesionální základna tu není rozvinuta delším pravidelným cvičením a školením v podobě základních prvků herecké práce. Nebo alespoň není cvičena a školena v té míře jako u profesionálů.

Takže můj spor s Pavlem Dostálem není v tom, že bych popíral na amatérském jevišti kázeň, řád, systém, píli, úpornou práci — zkrátka a dobře všechno to, co mi Pavel Dostál připomíná jako nutný předstupeň vlastního představení.

Je to vůbec otázka režisérské funkce u amatérů. Neboť vycházím-li z předpokladu, že jednou z historických podmínek vzniku funkce režiséra byl předcházející vývoj he-

rectví a existence profesionálního herectví jako souhrnu jistých teoretických a praktických prvků a pojmů, potom u amatérského divadla tento vývoj předpokládat nemohu.

Domnívám se také, že jednou z příčin — nikoliv hlavní, ale také nikoliv nejposlednější — stagnace amatérského divadla, které rostlo z měšťanské půdy, bylo právě neuvědomění si tohoto vývoje. Vzpomínám si ze svého mládí na četné ochotnické spolky, které vyvíjely úctyhodnou, leč v podstatě sterilní činnost, protože jenom napodobovaly postupy profesionálů, jsouce přesvědčeni o tom, že to dělají na stejné úrovni — ne-li lépe.

I když přiznám existenci mnoha vynikajících amatérských herců a mnoha špatných herců profesionálních, z historického hlediska se neúprosně uplatňuje tato logika: Profesionální režisér a herec vytvářejí konvenci představení na základě jisté prokazatelné a doložitelné tradice, která jest tradicí postupně nashromážděných určitých prvků. Amatérský herec a amatérský režisér nemohou tuto tradici zajisté pominout, ale vycházejí odjinud — z oné autenticity, kterou mně rovněž Pavel Dostál vyčítá.

Ano, souhlasím: profesionální herec musí rovněž své roli dát autenticitu citu a myšlenky, jinak to není umělecký výkon. Ale tato autenticita je v každém případě od prvních okamžiků filtrována onou tradicí. Zatímco v amatérském divadle tato filtrace nemůže a ani nesmí být. Amatérský režisér je pro mne v tomto smyslu především pedagog. A nikoliv jen ten, který učí amatérské herce mluvit, hýbat se, zpívat, tančit. Především se musí umět vyznat v tom, jakou autenticitu hereckého materiálu má před sebou, co se mu nabízí a co má a může rozvinout. A teprve potom, na konec, může uvažovat o tom, co z tradičních profesionálních prvků použije, jakou konvenci z nich případně vytvoří. Ale v žádném případě se to nemůže dít na úkor oné autentičnosti. Ta je první a poslední. A má-li mít profesionální režijní práce v amatérském divadle vůbec jakýkoliv smysl, musí jej mít v tom, že profesionál je v tomto smyslu pedagogem poučenějším a zkušenějším.

Protože historie je neúprosná. A historii herectví nelze popřít v tom základním: ve vývoji jistých principů, které lze ovládnout jak hercem tak režisérem a které tvoří onen moment, jímž se liší od herectví a režie amatérské. Moment, v němž v profesionálním divadle má autenticita v sobě už jistou dávku estetizace.

KAPITOLKY o jevištní mluvě

INTONACE A JEVIŠTNÍ VERŠ

„Odkud má český jazyk zníti správně, živě, plasticky a se všemi svými přednostmi, ne-li z českého jeviště? Neznám povolanější tribuny."

(Václav Vydra, Prosím o slovo, Praha 1940)

V kapitole o větné intonaci (Amatérská scéna 3, 12, 1975, s. 17) jsme psali, že mnohotvárnost a diferencovanost mluvené řeči se projevuje také v bohatství intonačního členění řeči: při konkrétní zvukové realizaci textu jde tedy o práci s hlasovou výškou. Ze školy si pamatujeme, že jiný intonační průběh má věta oznamovací, jiný věta tázací nebo zvolací aj. Intonace je tedy již dána jazykovou stránkou textu, stavbou věty.

Při zvukové realizaci textu pracujeme se dvěma základními intonačními průběhy: klesavým a stoupavým. Klesavý průběh nastává při ukončení myšlenky (tj. věty nebo větného úseku). Stoupavý průběh naznačuje, že větný úsek není ucelenou myšlenkou, že přijde další část věty, např. dva neukončené úseky v 2. verši:

...a do základů nebezpečných věd
byl zasvěcem **mým strýcem**, o **němž říká**, že je to převeliký kouzelník...
(Orlando, Jak se vám líbí)

Otázky mají dvě hlavní větné formy:
1. Ptáme se na neznámou osobu, předmět, vlastnost aj. Smysl otázky je vyjádřen již tázacím slovem na jejím počátku:

Co jsem chtěl? O koho jsem to stál?
Kdopak jste vy? Copak se děje?

Tyto otázky, jimiž doplňujeme své neúplné poznání, nazýváme d o p l ň o v a c í. Intonační průběh mají obvykle klesavý, podobně jako věty oznamovací.

2. Druhým typem otázek chceme zjistit nějakou neznámou skutečnost, kladnou nebo zápornou, nebo jednu ze dvou možných skutečností:

Zda žít, či nežít...
Jste pro nás, nebo zrádce?
Už jste někoho vyléčil? Není to má Laurencie?

Těmto otázkám říkáme z j i š ť o v a c í; intonační průběh mají obvykle stoupavý.

Při konkrétní zvukové realizaci jsou ovšem oba základní intonační průběhy ještě bohatě modifikovány. Zejména v mluveném verši se nedá melodická, intonační modulace určit nějakým předem daným pevným schématem — je určována především myšlenkovým a citovým obsahem verše. Uplatněním melodické modulace verše dává herec autorovu textu svůj podtext a tak zpracovává intonace obsažené v textu, intonace základní, příznačné pro zvukovou stavbu věty v každém národním jazyce. Základní intonace verše souvisí tedy — stejně jako v próze — s gramatickou, syntaktickou stránkou verše — s poměrem věty a verše.

Uvážené propracování textu z hlediska uplatnění intonačních průběhů spoluvytváří dramatické napětí verše, zejména tam, kde jde o střídání otázek a odpovědí v dialogu (v případě tzv. stichomytie, kdy jde o rozdělení jednoho verše v několik replik); např. v Othellovi, v místě, kdy Jago se vrací na místo vraždy:

JAGO: Kdo tam? Kdo je to?
Čí je to hlas? Kdo tam křičí „vražda"?
LODOVICO: Nevíme.
JAGO: Že tu někdo křičel?
CASSIO: Proboha! Pomozte mi!
JAGO: Co se stalo?
GRAZIANO: Othellův pobočník, nemýlím-li se.

Pro herce jsou modulačně nejnáročnější ty otázky, které se skládají v celou tirádu, vytvářejí několik veršů, obsáhlá slovní spojení. Takto je stavěna řada slavných monologů: rozporné otázky filosofické, mravní nebo citové jsou obsahem monologů Hamletových, Othellových, Cyranových, ale i monologu rodícího se ženství Čapkovy Mimi. To jsou místa, která jsou velmi náročná na vnitřní i vnější techniku řeči: vyžadují kromě myšlenkové soustředěnosti i mimořádný cit pro intonační odstínění řeči.

Nad intonačním průběhem by se měl herec zamyslet také tam, kde verš nemá přirozený slovní pořádek (tj. takový pořádek slov, který — vyňat z kontextu — by se mohl stát součástí prózy). Změna v pořádku slov, běžných slovních spojení, má vliv na intonaci. S tímto změněným slovním pořádkem se setkáváme u všech novodobých básníků i překladatelů klasických dramat, např. Jet **žena hněvná pohnutý jak zdroj** (Sládek, Zkrocení zlé ženy), A měsíc **zlatou pohádek nit spřádá** (Vrchlický, Soud lásky). Změněnému pořádku slov ve verši říkáme i n v e r z e — podporuje nebo zpestřuje rytmus verše i melodickou linii věty.

Někdy se setkáváme s inverzí přesahující z verše do verše, což může vést k nepřehlednosti myšlenky: interpretace si vynucuje plynulý přechod z verše do verše:

Já s Pandareem Zéva na Krétě
chrám vyloupil; vše zlato, poklady
jsem urval sám a ženu přítele.
(Vrchlický, Smír Tantalův)

Slovní pořádek ve verši má vliv na odstínění slovních a větných přízvuků

a na intonaci vět a verše, na jeho melodickou modulaci. Jazykový rozbor verše může přinést herci zajímavé objevy pro jeho tvůrčí práci, může osvětlit mnohé neznámé odstíny podtextu.

Bohatá intonační diferencovanost řeči pomáhá herci také v tom, aby se nedostal při interpretaci jevištního verše do vleku jeho formulování zvukové výstavby. Dodržování pravidelností rytmické stránky verše založené na organizovaném střídání slabik přízvučných a nepřízvučných vede totiž někdy k jisté monotónnosti interpretace.

V jevištní mluvě se samozřejmě nelze spokojit pouze se základními typy intonace (např. oznamovací, tázací, zvolací, varovací aj.). V tvůrčí herecké práci by se měla intonace zrodit jako výsledek tvůrčího úsilí o vytvoření pravdivé postavy. Je třeba pamatovat, že sebemenší odchylka od přirozené intonace působí na jevišti rušivě a nepravdivě.

Dr. JIŘINA NOVOTNÁ-HŮRKOVÁ, CSc.

tip pro vás

Naše současnost, vztahy mezi lidmi kolem nás, jejich citový život, lásky a problémy se odrážejí ve třech titulech, jejichž místa vzniku jako by ani nedělily tisíce kilometrů. Společensky nejzávažnější, myšlenkově nejbohatší, ale také pro amatérské divadelníky nejsložitější je sovětská hra od Alexandra Vampilova **Loňského léta v Čulimsku** (přeložil Jiří Matějíček). Autor umístil její děj do malého městečka uprostřed tajgy. Jistě ne náhodně. Lidé tu žijí na ostrůvku uprostřed drsné přírody, všichni se znají, téměř vše o sobě vědí. Několik (6 mužů, 3 ženy) se jich tu pravidelně setkává v místní jídelně a bufetu a tady se v dialozích mezi nimi promítají jednotlivé osudy, strasti, starosti, milostné touhy i sny, obnažují se charaktery a vztahy postav. Katalyzátorem dění se stává mladá hrdinka Valentina, jejíž čistota a krása jako by nastavovala zrcadlo všemu křiváctví, zlobě a podlosti.

Bulharská hra Borise Aprilova **Déšť** (přeložil Miloš Vojta) je komorním příběhem milující se dvojice lidí již středního věku. Partner i partnerka mají své rodiny a okamžiky pro sebe a svoji lásku těžko nacházejí. Příběh se otevírá ve chvíli, kdy konečně mají pár dnů strávit jen spolu o samotě. Avšak již na prahu domu, kam vstupují, se v nich odehrává cosi jako hra na pravdu. Dramatik pracuje s fantazií, která dovoluje seslat k tomuto páru deputaci odkudsi z neznámé planety s úžasnou nabídkou: u nás budete žít jen své lásce, nikým nerušeni, potřebujeme pro náš výzkum a náš život i plody vaší lásky, dejte nám děti s lidskými vlastnostmi, které v naší civilizaci vymizely. A hle — tváří v tvář realizaci snu — se oba partneři vyděsí. Nemohou přece opustit své rodiny, společnost, která je obklopuje, své zázemí. Jedno české přísloví říká: zakázané ovoce nejvíc chutná, a to by mohlo být klidně mottem k této velice zajímavé a pro ochotnické jeviště velice lákavé hře (3 muži, 2 ženy).

Ani třetí z našich dnešních titulů by nezarmoutil diváky a pro inscenátory amatérského souboru nemá vcelku žádné úskalí a jeho obsazení je malé — 4 muži, 1 žena — dekorace jediná. Je to opět jeden z titulů naší původní tvorby, která v tomto roce, soudě i podle edice Dilia, zaznamenala trochu renesance. Autorem je Jaromír Sojka a jeho komedie má název **Dívka v koberci.** Název poněkud připomínající detektivku a také vstup do hry je tak laděn, právě tak jako některé pasáže. A původní záměr hrdinky byl také „kriminální" — spolu s přítelem se jim zdála rekreační chalupa vítaným objektem a k jejímu dobytí byl také použit manévr s dívčiným topením a předpokládaným majitelovým samaritánstvím. Leč topení bylo náhle opravdové a zachránce neměl po ruce nic jiného než koberec, do kterého zachráněnou zabalil a odnesl domů. Z prekérnosti a zamotanosti celé situace vyplývá mnoho komediálních příležitostí pro režiséra i herce. K okradení samozřejmě vůbec nedojde, mnohé se vysvětlí a ta, co přišla brát, nakonec ztrácí, a ten, co měl být oloupen, získává — i když nejde v tomto případě o materiální statky. Úspěch komedie v každém případě závisí na představitelích obou ústředních postav — na ztvárnění mladé a temperamentní, drzé a přitom velice bystré, inteligentní a citlivé Marie a poněkud životem právě zkoušeném pětatřicátníkovi — malíři Dušanovi. Kromě nich jsou pro obsazení potřeba ještě tři muži. *hš*

JAROMÍR SOJKA:

DÍVKA V KOBERCI

MARIE: ... Vám chybí jen krůček ke štěstí — stačí, abyste pochopil, že máte právo mít svoje dítě u sebe, že máte povinnost mít ho u sebe ...

DUŠAN: „Krůček ke štěstí?" Už dvakrát jsem dostal přes nos.

MARIE: Nemáte jinou možnost, než důvěřovat znova. Nevím, jak bych vám to líp naznačila. Pro mě by bylo štěstí, kdybych se mohla starat o dítě ... Třeba budete klidnější, když budete hledat vinu v sobě. Třeba byl ve vás ten důvod, proč vaše žena od vás odešla ... Obyčejně se takové věci nestávají bez příčiny ... Ve vašem případě je to jiné: vaše žena utekla do ciziny od svého dítěte.

DUŠAN: Moje žena nikam neutekla. To jsem namluvil Šebestovi, abych měl od něj pokoj. Moje žena žije s Klárou v Praze. A je sama.

MARIE: Ale to jste neřekl ... Ježíšikriste, proč jste to neřekl? V tom případě je všechno úplně jinak ... v tom případě ...

DUŠAN: Nejdřív jsme se dohodli, že se nějakou dobu nebudeme vídat ... abychom si mohli všechno promyslet. Po měsíci mi nabídla, abych se vrátil ... ale já to neudělal. Pak po nějaké době se ozvala znova ... prosila, abych přijel za dítětem ... a já nebyl schopen ...

MARIE: Vy tu ženu máte pořád rád!

DUŠAN: Čím víc stála o můj návrat, tím mi bylo jasnější, že to neudělám! Ten muž zmizel do ciziny a když jsem se to dověděl, napadlo mě ... vzal jsem si do hlavy, že Kateřina chce se mnou žít jen proto, že jí nic jiného nezbylo. Do toho jste přišla vy a způsobila jste ...

MARIE: Já vím! — Že jste si nestačil přeprat ten koberec.

DUŠAN: Z .. způsobila jste, že jsem byl schopen, po dlouhé době, se smát! Já i kreslil! Marie, jste jediný člověk, kterému jsem dokázal všechno říct! Jste úžasná, slyšíte mě? Jste úžasná! Řekněte, co si přejete, abych udělal, a já to udělám! Mám vás polibit?

MARIE: Ano. (Zavře nešťastně oči, ale Dušan hned na svou otázku zapomene, jen ji v podivném nadšení pohladí)

DUŠAN: Co mám dělat! Řekněte!

MARIE: Teď hned se seberte a jeďte ... Okamžitě jeďte! Vy máte telefon — to je senzace. Zavolejte tím telefonem, že přijdete ... Za několik hodin budete držet v náruči svoje vlastní dítě, které vám bude říkat táto ... a ženu, která vám řekne, že vás má ráda ... Copak nechápete, že teď nesmíte ztratit ani vteřinu? Všechno ostatní je hloupost, malichernost, nesmysl ... Vy jste daleko větší hlupák, než jsem si myslela ... Vy máte moc veliké štěstí ... A neumíte si představit ... jak je to všechno báječné, výborné ... A já ... já vám to přeju ... tolik vám to přeju ... Podívejte, tolik jídla a my jsme nic nejedli.

DUŠAN: Pomalu začínám věřit, že jste vyhrála.

MARIE: Nevím jistě, jestli jsem o tohle vítězství stála ...

ZÁPISNÍK

DĚČÍN Amatérskému divadelnímu souboru K. Čapek při KaSS Děčín byla u příležitosti 30. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou udělena Cena města Děčína. Tohoto vyznamenání se souboru dostalo za obětavou práci v rozvoji angažované socialistické kultury. — Redakce souboru upřímně blahopřeje.

PRAHA Lidová škola umění — kursy pro pracující (dříve Lidová konservatoř), Praha 1, Václavské nám. 3, tel.: 222713, přijímá ještě přihlášky ke studiu oboru: konferování a pantomima pro školní rok 1975—76. Přijímací zkoušky se uskuteční koncem srpna.

DOBROVICE Od 16. do 31. května uspořádaly OB Dobrovice, divadelní soubor Dobrovít a OKS Mladá Boleslav pod záštitou MNV a MV KSČ Dobrovice už 26. ročník Pojizerských her s tímto programem: Solovič, Meridián (Tyl OB Bakov nad Jizerou), Mašek, Pohádkový zákon (Máj ÚKDŽ Praha), Wolf, Profesor Mamlock (Máj), Jílek, Vše (pod tímto titulem uvádí Silvestra Divadlo mladých z Vysoké Libně), Hochwälder, Veřejný žalobce (Hálek Nymburk), Becher — Jeroným, Případ Denzinger (domácí soubor Dobrovít), Frýda, Sylva (Tyl KP Mnichovo Hradiště) a Nezval, Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou (Kolár DK ROH AZNP Mladá Boleslav).

VOLYNĚ Pod záštitou ÚV SDR Praha, KKS České Budějovice, ONV — OKS — OV SSM — OV SDR — OK ZUČ — OV SČDO Strakonice a Měst. NV Volyně se od 20. dubna do 1. května konalo Volyňské divadelní jaro 1975 s tímto programem: Stroupežnický, Václav Hrobčický z Hrobčic (OB Javorník), Katajev, Neděle na střeše (Čimelice), Jirásek, Otec (OB Dub), Hanzálková, Nové pověsti české (dětský soubor z Vimperku), Gogol, Revizor (Sokol Sedlice), Fricke, Druhá tvář (OB Mezná), Korbel, Sousedi (Volyně), Solovič, Meridián (OB Dívčice) a Bukovčan, Než kohout zazpívá (Prachatice). V rámci festivalu byl uskutečněn seminář na téma Dramatická stavba hry a režijní úprava textu.

BYSTRÉ Na programu dubnové okresní divadelní přehlídky byl Jiráskův Otec (Lidové divadlo JKP Moravská Třebová), Stehlíkova Mordová rokle (JKP Litomyšl) a Braginského-Rjazanova Příbuzní v provedení domácího souboru TJ Sokol Bystré u Poličky.

Pokorův záběr z představení Divadelního studia J. Skřivana Brno — A. Mikulka: Měsíc v anténách

ŠUMPERK Ze zpravodaje Okresního kulturního střediska se dovídáme o čilém ochotnickém životě na Šumpersku. Rubrika VIDĚLI JSME recenzuje tato představení: Princezna se zlatou hvězdou na čele (Loučná), Noc na Zvíkově (Palonín), Meridián (Leštice), Babička (Hostice), Kašpárkovy čertoviny (Zábřeh), C. k. polní maršálek (Loučná), Ženichové (Javorník), Jen na lékařský předpis (Václavov), Honza a čaroděj (Křížanov), Sůl nad zlato (Sudkov), Moudrá ševcová (Vidnava), Jak děti zachránily svět (Zábřeh), Jak princezna hádala až prohádala (Mladoňov), Písnička pro princeznu (Václavov) a Vždyť přece létat je snadné (Zábřeh).

JABLONEC NAD NISOU Těsně před odevzdáním tohoto čísla do tisku se dovídáme, že v polovině května zesnul ve věku 69 let Antonín Stránský, jeden z nejobětavějších ochotníků a nejhodnějších lidí, kterého jsme v ochotnickém divadle poznali, jeden z mála vzácných dobrovolných propagátorů a pomocníků našeho listu, jeden z předních nadšenců organizace SČDO. Příště přineseme článek o jeho celoživotní práci pro ochotnické divadlo. Čest jeho památce.

REDAKCE

SKŘIVANI DĚTEM Další inscenací jubilejní 20. sezóny brněnského amatérského Divadelního studia Josefa Skřivana byla silně protiválečně namířená moderní pohádka Aloise Mikulky — Měsíc v anténách. Nastudovala ji herečka souboru Jarmila Pelánková v náznakové výpravě Drahoše Pokory. V postavách loupežníků, hastrmanů a dalších pohádkových bytostí se veřejnosti představila celá galerie mladých, začínajících členů nové herecké generace „Skřivanů". Zaplněné hlediště komárovského sálu bylo s výkony amatérských herců spokojeno i přes nevyrovnanost výkonů jednotlivých představitelů. Pozornost upoutaly Květoslava Reichlová (Mořská kočka) a Ludmila Kolenčíková (Ulízanej), zejména bezpečným zvládnutím jevištního pohybu. Tato přednost se projevila v pasážích podložených sugestivní hudební montáží. Hlavní tíži představení nesla postava Klauna v podání dnes již zkušené herečky Petry Nejezchlebové a pozoruhodnou kreací byla i postava Profesora (Zdeněk Ševčík). Ostatním „Skřivanům" chybí kromě větších hereckých zkušeností také základní zvládnutí principů herecké tvorby, které nahrazují spontánností, elánem a živelností jevištního projevu. O tom, že do budoucnosti mohou „Skřivani" hledět optimisticky svědčí i výkon mladičké Evy Fuksové v roli Loupežníka I. a nebo třeba to, že při současné absenci režiséra a dramaturga souboru vzniklo divácky celkem úspěšné představení. Představení, které je věnováno mladé generaci a které se v roce 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou svou ideou staví na antimilitaristickou stranu dobra a spravedlnosti. -JAB-

SLATINA NAD ZDOBNICÍ Do řad stoletých vstoupil další soubor, tentokráte z okresu Rychnov nad Kněžnou. Divadelní soubor vznikl ve Slatině počátkem roku 1875 a svoje první představení uvedl 18. dubna téhož roku. Od svého založení až do letoška uvedl 453 představení. Na rozhraní století oživovali činnost místních ochotníků studenti, kteří se o prázdninách vraceli do rodné obce s novými podněty. S nimi přijížděly i místní rodačky, členka Národního divadla v Praze Anna Rufrová a její sestra, pozdější Marie Hübnerová, jedna z největších českých hereček. Počátkem roku 1927 požádali ochotníci tuto významnou rodačku o souhlas, aby ochotnický spolek mohl nést její jméno, k čemuž dostali obratem písemný souhlas. Slatinští ochotníci se ve všech dobách snažili dělat velkému jménu čest. V poslední době byla jejich činnost podpořena konáním okresních přehlídek, které se už po dvanáct let odehrávají ve Slatině vždy v dubnu. Místní soubor se stává na celý měsíc hostitelem vybraných divadelních souborů a organizátorem přátelských posezení, na kterých zasedají i členové okresního poradního sboru pro divadlo rychnovského OKS. Pozoruhodností Slatiny je obrazová galerie, ojedinělé kulturní zařízení, které patří zdejšímu kulturnímu klubu JZD. Organizátorem a duší kulturního dění v obci je ing. Ulrych.

ČELÁKOVICE Program XII. divadelní přehlídky okresu Praha-východ: V. Stoklasa, Pulci (ZDŠ Horní Počernice) — S. Jesenin, A. Sněgina (KKP Čelákovice) — Kolací — Šíma, Velbloud (Tyl Čelákovice) — A. Arbuzov, Romance ve třech (Tyl Říčany) — Mrštíkové, Maryša (Tyl Čelákovice) a R. N. Nash, Hrst ohně (Roztoky — Žalov).

BRNO Pod názvem Ústy básníků vydalo Městské kulturní středisko S. K. Neumanna v Brně za redakce Miloše Remundy jakožto metodický materiál brožovanou antologii české poezie, věnovanou 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou. Sborník, sestavený Karlem Blažkem, chce usnadnit orientaci v bohatství našeho moderního básnictví především začínajícím recitátorům — těm sečtělejším bude zřejmě většina vybraných básní už známa. Brožura, rozdělená

do čtyř chronologických oddílů, zahrnuje ukázky z děl 63 autorů posledního století; s ohledem na své zaměření dává publikace přednost básním s tematikou boje za sociální spravedlnost, proti fašismu, za mír a socialismus. Nejkratší první oddíl uvádí toliko dělnické básníky závěru minulého století (L. Zápotocký, J. B. Pecka, N. Zoula, L. Kochman, J. Hůlka — ale také J. Opolský). Ve druhém oddíle najdeme ukázky z tvorby pokrokových českých básníků předválečného a hlavně meziválečného údobí. Zastoupeni jsou např. autoři 90. let A. Sova, O. Březina a K. Hlaváček, představitelé anarchistické bohémy F. Šrámek, F. Gellner a J. Mach, dále Petr Bezruč, K. Toman, V. Dyk, S. K. Neumann, J. Mahen a A. Macek, reprezentanti proletářského umění dvacátých let J. Wolker, J. Hořejší, J. Hora a J. Seifert, poetisté V. Nezval a K. Biebl i o něco mladší V. Závada, F. Halas a J. Orten. Třetí oddíl knihy se soustřeďuje na téma druhé světové války, okupace, antifašistického zápasu a osvobození; kromě již jmenovaných tvůrců sem editor zařadil verše V. Holana, F. Hrubína, K. Bednáře, J. Taufra, K. Kapouna a dalších. Nejrozsáhlejší část čtvrtá se ještě vrací ke slavným květnovým dnům, ale především postihuje atmosféru budujícího Československa, jak ji zachytili např. F. Branislav, F. Nechvátal, J. Urbánková, D. Šajner, I. Skála, J. Rybák či M. Florian. Poměrně málo pozornosti věnuje antologie současným básníkům mladší generace (J. Hanzlík, V. Hons, J. Peterka). V ediční poznámce uvádí pořadatel biografická data zastoupených básníků a knihy, z nichž čerpal. **vz**

VÝSLEDKY SOUTĚŽE V roce 1974 na podzim vyhlásily Zemědělské noviny ve spolupráci s Ústředním výborem Svazu českých dramatických umělců divadelní soutěž na počest 30. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou. Soutěž byla vypsána pro amatérské divadelní soubory vesnického typu, soubory se hlásily buď se hrou sovětského autora, nebo hrou našeho autora, která se vztahuje k budování socialistického Československa. Přihlásilo se přes 30 souborů. Smyslem soutěže bylo podnítit soubory, aby tvorbou vyjádřily svůj vztah k oslavovanému jubileu. Zároveň pak soutěž měla být sondáží kvality amatérské práce na vesnici a jejího ohlasu. Soutěžní porota zajížděla za soubory do místa působnosti a hodnotila práci souboru v širších souvislostech, tzn. ne jen podle výsledného tvaru představení, ale přihlížela i k průběžné činnosti, diváckému ohlasu, podmínkám práce, podpoře, které se souboru dostává či nedostává ze strany veřejných institucí. Po každém představení se konala beseda se souborem za přítomnosti představitelů veřejného života v místě.

I. místo a 10 000 Kčs získal div. soubor z Dřevohostic u Přerova (I. Bukovčan: Než kohout zazpívá)

II. místo a 5000 Kčs div. soubor z Bystřice p. Lop. (M. Stehlík: Mordová rokle)

III. místo a 3000 Kčs div. soubor z Vysoké Libně (J. Jílek: Vše).

Čestné uznání a 2000 Kčs získaly tyto soubory:

divadelní soubor z Tuchlovic (J. Hokr: Parta)

divadelní soubor z Radonic (Arkanov — Corin: Svatba pro 8 miliónů)

divadelní soubor z Přibyslavi (J. Jílek: Silvestr)

divadelní soubor z Citic (A. Arbuzov: Irkutská historie)

Zvláštní uznání získaly rovněž 4 soubory:

divadelní soubor z Dolních Kounic (Ostrov Afrodity)

divadelní soubor ze Žel. Brodu (Starší syn)

divadelní soubor z Dívčic (Meridián)

divadelní soubor z Březové nad Svitavou (Krutá maska)

Vyhlášení výsledků soutěže se zúčastnili zástupci oceněných souborů. Konalo se ve velmi hezkém prostředí francouzského salónku hotelu Evropa v Praze. Předsedal mu šéfredaktor Zemědělských novin, dále byl přítomen jeho zástupce a redaktor i redaktorka kulturní rubriky, byl zastoupen rovněž ÚV SČDU. Po ohlášení výsledků následovala velmi bohatá diskuse o amatérském divadle na vesnici, jeho perspektivách i obtížích, hovořilo se samozřejmě i o soutěži a byla velmi oceněna iniciativa Zemědělských novin i forma soutěže. Z diskuse vzešel nejeden plodný nápad — např. výměna oceněných inscenací.

HRADEC KRÁLOVÉ — SVOBODNÉ DVORY Letos oslavuje město Hradec Králové 750 let svého vzniku. Amatérské divadlo hrálo v jeho dějinách často roli dosahující celostátního významu. V 17. a 18. století to bylo jezuitské divadlo, působením V. K. Klicpery se stalo město významným obrozeneckým střediskem, na počátku 20. let zde byla světová premiéra Čapkova RUR, ve 30. letech tu pracoval jeden z nejlepších dělnických divadelních souborů v republice. Připomínkou této ochotnické tradice byla příležitostná červnová přehlídka v královéhradeckém obvodu Svobodné Dvory. Soubor místní OB nastudoval Jiráskovu Lucernu, divadelní soubor Hýbl z České Třebové uvedl Čapkovu Matku a soubor JKP Moravská Třebová Jiráskova Otce. Přehlídka se ve výběru soustředila na autory, kteří měli přímý vztah k městu. Bohužel se nenašla mezi ochotnickými soubory kvalitní inscenace některé Klicperovy hry.

OLOMOUC Bezručovo Divadlo pracujících — ZK Sigma Hodolany uvedlo na sklonku května slavnostní představení Tylova Strakonického dudáka.

ŽLEBY Na programu 7. ročníku krajské přehlídky vesnických a zemědělských souborů Středočeského kraje byla Jarišova Přísaha (domácí soubor), Nashova Hrst ohně (Žalov), Jílkův Silvestr (Vysoká Libeň), Makariovo Strašidýlko (domácí), Mrštíků Maryša (Nučice), Figueiredova Liška a hrozny (Bystřice u Benešova) a Hokrova Parta (Tuchlovice).

ALEXANDR VAMPILOV

DŮM S OKNY DO POLÍ

Komedie o jednom dějství

Přeložila Alena Morávková

(Z časopisu Těatr — Dom oknami v pole)

OSOBY: ASTAFJEVOVÁ, vedoucí mléčné farmy
TREŤJAKOV, učitel
Sbor za scénou

Když se otevře opona, vidíme na scéně velkou čistou světnici s kamny, stolem a lavicí. Na lavici kytice lučního kvítí, na zdi koberec se znázorněnými soby. Několik barevných fotografií z časopisu Ogoněk. Vlevo dveře do světnice, vpravo dveře do ložnice, uprostřed dvě okna. U dveří do světnice visí bílý plášť. Všecko nasvědčuje tomu, že v tomto domě bydlí osamělá žena. Soumrak. Astafjevová vyjde z ložnice s prádlem v rukou. Chvíli se zastaví u okna, pak přistoupí ke stolu a zapne žehličku. Je jí šestadvacet let a nepostrádá půvab. Přebírá prádlo a trochu smutně drží v ruce mužskou košili. Nejspíš přemítá, jak ten čas letí... Pak vypne žehličku a přistoupí k oknu. Vyhlíží ven a vzrušeně čeká. Vtom kohosi zahlédne. Rychle ustoupí od okna, vběhne do ložnice, brzy se vrátí, znovu zapne žehličku a dá se do žehlení. Ozve se zaklepání.

ASTAFJEVOVÁ: Ano, ano! Jen dál! (Vejde Treťjakov, asi osmadvacetiletý, sympatický, obtloustlý a pomalý, s kufrem v ruce. Tváří se rozpačitě a trochu elegicky.)

TREŤJAKOV: Dobrý večer, Lydie Vasiljevno...

ASTAFJEVOVÁ: Dobrý večer, Vladimíre Alexandroviči.

TREŤJAKOV: Přicházím se rozloučit, abych tak řek...

ASTAFJEVOVÁ: A já už myslela, že odjedete a ani sbohem neřeknete.

TREŤJAKOV: Co vás napadá! Jak bych mohl... Vláčím se s kufrem od oběda. Celou brigádu jsem obešel.

ASTAFJEVOVÁ: Všecky jste navštívil... Neunavilo vás to?

TREŤJAKOV: Abych se přiznal, unavilo...

ASTAFJEVOVÁ: Hm... A ještě jste musel k Astafjevové... Jste zdvořilej člověk, Vladimíre Alexandroviči. Ta vaše zdvořilost vám dá zabrat...

TREŤJAKOV: Ne, prostě jsem chtěl všecky pozdravit... Tři roky jsou tři roky. To není legrace. A víte co? Teprve dnes, kdy odjíždím, se ukazuje, že mě tu mají všichni rádi!

ASTAFJEVOVÁ: Proč by vás neměli mít rádi?

TREŤJAKOV: I batolata mě mají rádi! Dojemné...

ASTAFJEVOVÁ: Byl jste dobrej učitel.

TREŤJAKOV: Říká se, že ten, kdo chce dosáhnout uznání, musí umřít. Ale ne, stačí prostě odjet...

ASTAFJEVOVÁ: Byl jste dobrej učitel... Jenomže jste projevoval málo aktivity a pozornosti...

TREŤJAKOV: Jakápak aktivita? Jsem melancholik.

ASTAFJEVOVÁ: Třeba jste mohl založit nějakej kulturní kroužek...

TREŤJAKOV: Melancholici nic takovýho nezakládají. Mají to těžký... (Posadí se) Za půl hodiny odjíždí autobus.

ASTAFJEVOVÁ: Díky, že jste se přišel rozloučit. Prokázal jste mi čest...

TREŤJAKOV: Lydie Vasiljevno, cožpak jsem mohl odjet a ani se s vámi nerozloučit? Poslední návštěva patřila vám.

ASTAFJEVOVÁ: Můj domek stojí na konci vesnice. Máte to při cestě... (Venku se ozve píseň a pomalu se blíží.)

TREŤJAKOV: Ano, váš domek je poslední... Pěkné místo! Okna vedou rovnou do polí. A k lesu. Až odjedu, budu vám závidět.

ASTAFJEVOVÁ: Aspoň něco...

TREŤJAKOV: Jistě jste si všimla, že mi nejste lhostejná. Ano, ano! A i vy, Lydie Vasiljevno... Nezapírejte! Vzpomínáte na máj? Všecko mohlo být jinak... A zatím nic... Až je z toho člověku smutno. Vám není smutno?

ASTAFJEVOVÁ: Proč o tom teď mluvíte?

TREŤJAKOV: Odjíždím... Snad můžu být upřímnej, ne? (Píseň pod okny.)

ASTAFJEVOVÁ: Vzpomínám si na ten máj... Měl jste dobrou náladu... Nikdy jsem vás neviděla takhle veselýho.

TREŤJAKOV: Lydie Vasiljevno, řekněte si upřímně, na rozloučenou — co by se stalo, kdybych tenkrát nasedl do té vaší bryčky?

ASTAFJEVOVÁ: Co by... nic.. Jeli bysme společně...

TREŤJAKOV: Hm... Myslel jsem si to.

ASTAFJEVOVÁ: Na všecko si vzpomínám... Zpíval jste tenkrát... Máte náramnej hlas, nikdy bych si to nepomyslela...

TREŤJAKOV (začne spěchat): Nemám vůbec hlas... No, já půjdu, Lydie Vasiljevno... Jsem městskej člověk a neumím zpívat bez doprovodu...

ASTAFJEVOVÁ: Jeli jsme za vámi tehdá z lesa... Viděl jste nás?

TREŤJAKOV: Ano, ano... Budeme vzpomínat.

ASTAFJEVOVÁ: Myslela jsem, že k nám přisednete... (Sbor se zastavil pod okny. Je slyšet melodii, ale slova splývají.)

TREŤJAKOV: Tak tedy... Sbohem, Lydie Vasiljevno! Doufám, že se ještě někdy uvidíme... Svět je malej... (Podají si ruce.) Snad někdy... někde... Hodně štěstí... (Otevře dveře. Píseň hlasitě zazní.)

SBOR: Nese Galja vodu,
voda se vyleje,
Váňa stojí vzadu
a jen se jí směje...

ASTAFJEVOVÁ (náhle): Počkat!

TREŤJAKOV (zavře dveře): Co je? (Slyšíme jen melodii.)

ASTAFJEVOVÁ (rozhodně): Já vás nepustím.

TREŤJAKOV: Co se děje?

ASTAFJEVOVÁ (chytračí): Teď vás nepustím.

TREŤJAKOV: Proč, Lydie Vasiljevno?

ASTAFJEVOVÁ: Slyšíte?

TREŤJAKOV: Co?

ASTAFJEVOVÁ: Zastavili pod okny.

TREŤJAKOV: Kdo?

ASTAFJEVOVÁ: Neslyšíte?

TREŤJAKOV: Zpívají... A co má být?

ASTAFJEVOVÁ: Posaďte se, Vladimíre Alexandroviči, poslechnem si je... (Pootevře dveře.)

SBOR: Počkej přece, Galjo,
dej mi napít vody,
tahle voda, Galjo,
zažene mé chmury...

TREŤJAKOV: Zmeškám autobus, Lydie Vasiljevno...

SBOR: Nedám ti vodičku,
vodu pramenitou.
Nemáš mě v srdíčku,
nosíš tam už jinou...

ASTAFJEVOVÁ (zavře dveře): Krásně zpívají!

TREŤJAKOV (měkce): Musím už jít. Ať zpívají sebelíp, ať je třeba pod okny celej soubor Pjatnickýho. Všecko jedno. Dokonce tím spíš.

ASTAFJEVOVÁ: Teď vás nepustím.

TREŤJAKOV (nechápavě): Chápu vaše rozpoložení... Já sám... Taky to na mě působí, ale... nemám čas...

ASTAFJEVOVÁ: Odejdete...

TREŤJAKOV: Otevřete!

ASTAFJEVOVÁ: Ale ne hned...

TREŤJAKOV: Co se stalo?

ASTAFJEVOVÁ: Je deset hodin večer.

TREŤJAKOV: A co na tom?

ASTAFJEVOVÁ: Říkala jsem vám, že projevujete málo pozornosti k lidem...

TREŤJAKOV (zamyšleně): Hm... A malou aktivitu?

ASTAFJEVOVÁ: Jedno k druhýmu...

TREŤJAKOV: Hm... (Přistoupí k ní.) Jestli vám správně rozumím, chcete, abych od vás odešel až ráno? (Pokouší se ji obejmout, ale hodně nesměle.)

ASTAFJEVOVÁ (ho odstrčí): Ničemu nerozumíte!

TREŤJAKOV (rozpačitě): Tak mi to vysvětlete! Teď nesmím odejít, ráno taky ne... A kdy tedy? V noci? Ve dne? Zítra? Pozítří?

ASTAFJEVOVÁ (důstojně): Večer.

TREŤJAKOV: A proč, Lydie Vasiljevno? Vy se mi vysmíváte, jak vidím...

ASTAFJEVOVÁ: Deset hodin večer... Jen si pomyslete, co o mně lidi řeknou, jestliže vás uvidí vycházet z mýho domku?

TREŤJAKOV: Jaký lidi?

ASTAFJEVOVÁ: Neslyšíte?

TREŤJAKOV (rozmrzele): Á, tak to vám tedy vadí! Co by řekli...

ASTAFJEVOVÁ: To by mě právě zajímalo...

TREŤJAKOV: Neřeknou nic, prostě něco zazpívají.

ASTAFJEVOVÁ: Nejdřív zpívají a pak člověka pomluví. Copak to neznáte?

TREŤJAKOV: Jakápak pomluvy! Odjíždím a přišel jsem se rozloučit. Copak se z toho dají vyvozovat nějaké klepy?

ASTAFJEVOVÁ: Vy si odejdete, ale oni zůstanou a budou si leccos domejšlet...

TREŤJAKOV: Lydie Vasiljevno, ať přemejšlí, pořád nemůžou jenom zpívat!

ASTAFJEVOVÁ: Vám je hej, vy si odjedete a já... já se třeba kvůli tomu nevdám.

TREŤJAKOV: Cože?! To znamená, že před odjezdem vás mám snad vyvdat?

ASTAFJEVOVÁ (ironicky): Tiše, Vladimíre Alexandroviči! Tady nejste ve městě!

TREŤJAKOV: A tam mně, pokud si vzpomínám, říkávali: tiše — tady nejseš v lese!

ASTAFJEVOVÁ: Takhle to u nás chodí... Nemějte mi to za zlé!

TREŤJAKOV: Nebudeme se hádat... Otevřete! (Dívá se na hodinky.)

ASTAFJEVOVÁ: Nemůžu. Jsme zaostalí, máme svoje předsudky...

TREŤJAKOV: Ale ale! Zrovna vy o tom mluvte! Vedete celou farmu, jste aktivistka, pokroková žena! Vy mě překvapujete.

ASTAFJEVOVÁ: Co vás na tom překvapuje? U nás na farmě to není valný s masově kulturní činností. Copak jste to nečet v novinách?

TREŤJAKOV: Nečet.

ASTAFJEVOVÁ: Škoda. Mluví se tam i o vás: „Kam hledí inteligence?“ (Pod okny utichla píseň, ale zazněla harmonika. Hluk projíždějícího automobilu.)

TREŤJAKOV: Autobus!

ASTAFJEVOVÁ: Ještě se nerozešli... Jsou pod okny...

TREŤJAKOV (netrpělivě): Čert to vem! Co navrhujete?

ASTAFJEVOVÁ (nevinně): Chcete, pohostím vás čajem?

TREŤJAKOV: Lenoši! Kolik času ztratí zpíváním a tancováním!

ASTAFJEVOVÁ: Proč by netancovali? Skončilo setí a brzy začne senoseč.

TREŤJAKOV: Zklamala jste mě. Lidi o vás mluvili jinak.

ASTAFJEVOVÁ (mírně): Měl jste se přesvědčit, co je na tom pravdy. Času jste měl dost...

TREŤJAKOV: Jestli soudíte, že se nehodí, abych odešel dveřmi, vyskočím oknem!

ASTAFJEVOVÁ: To tak! Venku svítí měsíc jako rybí oko, je světlo jako ve dne! Nevím, jak u vás ve městě, ale u nás se nesluší, aby někdo skákal oknem.

TREŤJAKOV: Podívejme... A co se v takovým případě sluší? Vyletět snad komínem?

ASTAFJEVOVÁ: Zkuste to.

TREŤJAKOV: Nechápu, co vám na tom vadí. Když mě někdo uvidí, jak skáču z okna, řekne — zloděj. Učitel vám ukrad svetr.

ASTAFJEVOVÁ: Vy si ale vymejšlíte!

TREŤJAKOV: Říkejte si co chcete, ale už mě konečně pusťte ven!

ASTAFJEVOVÁ (pomstychtivě): Nekřičte na mě! Už vás mám po krk. Jen co odejdou — prosím, já vás nedržím.

TREŤJAKOV: Děkuju pěkně. Zmeškám autobus a kde budu spát? Pod stromem? Můj byt už stačili obsadit.

ASTAFJEVOVÁ: Kdybyste nekřičel a choval se slušně, ustlala bych vám tady na lavici.

TREŤJAKOV: Ano? Jste velmi laskavá. Jenomže já se už s vámi nemíním bavit. (Oba se usadí v různých koutech světnice. Mlčí. Venku se znovu ozve píseň.) Co mám vlastně dělat, abych se podle vás slušně choval? Mám se snad s vámi ze slušnosti oženit?

ASTAFJEVOVÁ: Nikdy bych si vás nevzala.

TREŤJAKOV: Ale ale... Nebyl jsem vám přece lhostejný. Nezapírejte... Celá vesnice vám fandila...

ASTAFJEVOVÁ: Fandila, dokud vás neznala.

TREŤJAKOV: A jakej podle vás jsem?

ASTAFJEVOVÁ: Hulvát — takovejch je... (Oba se odmlčí. Píseň.)

TREŤJAKOV: Kde máte muže, vy potřeštěná ženská?

ASTAFJEVOVÁ: Nemám muže. Žádnýho nepotřebuju!

TREŤJAKOV: A kde je váš bývalej muž? Snad vám neutek?

ASTAFJEVOVÁ: Copak na to vypadám, aby ode mne muž utíkal?

TREŤJAKOV: Ani trochu. Fakticky, od vás by těžko utek.

ASTAFJEVOVÁ: Sama jsem od něho odešla. Byl to hrubián...

TREŤJAKOV: Asi jako já?

ASTAFJEVOVÁ: Zpočátku se přetvařoval, psal verše a pak se dal na pití. A jiný ženichy jsem neměla, Vladimíre Alexandroviči.

TREŤJAKOV: Kde je teď?

ASTAFJEVOVÁ: Dělá někde promítače.

TREŤJAKOV: Dávno odjel? (Píseň se vzdaluje.)

ASTAFJEVOVÁ: Před pěti lety.

TREŤJAKOV: A mně říkali před čtyřmi.

ASTAFJEVOVÁ: Omyl... (Přistoupí k oknu.) Tak, vaše vězení končí. Už se rozcházejí.

TREŤJAKOV: Fakticky...

ASTAFJEVOVÁ: Zbytečně jste se rozčiloval — autobus stihnete.

TREŤJAKOV: Omlouvám se.

ASTAFJEVOVÁ: Já se vám mu-

sím omluvit. Všecko jsem si vymyslela. Nebojím se žádných klepů! To byl žert, Vladimíre Alexandroviči. Na rozloučenou mě napadlo si zažertovat.

TREŤJAKOV: Říkal jsem, že se mi vysmíváte ...

ASTAFJEVOVÁ (otevře dveře): Promiňte, že jsem vás zdržela.

TREŤJAKOV: Ale oni ... oni tam ještě stojí.

ASTAFJEVOVÁ: Snad se nebojíte lidských řečí?

TREŤJAKOV: Ne ... ale přece jen ... je to hloupé ... Nejhloupější na tom je, že na těch řečech nebude ani zrnko pravdy.

ASTAFJEVOVÁ: Běžte zahradou, aby vás neviděli ... Běžte, nebo vážně zmeškáte.

TREŤJAKOV: Stihnu to. Šofér ví, že dneska odjíždím, počká.

ASTAFJEVOVÁ: Jeďte, co byste tu dělal? Nemáte tu nikoho blízkého, s kým byste si mohl popovídat ... Odsloužil jste si svoje — a jeďte! To vaše zázračný město už na vás čeká! Dávno! Jak to, chudák, mohlo bez vás tak dlouho vydržet? Nevím, nevím ...

TREŤJAKOV (zamyšleně): Fakticky ... Jak to mohlo beze mne vydržet?

ASTAFJEVOVÁ: Škoda mluvit! Celý ty tři roky, co jste byl u nás, jste spal ... Všecko jste prospal! Zdálo se vám o modrých neónech a širokých ulicích! Copak to nevím? Chodíte si tam po mokrých ulicích, všichni jste mladí, a nikdo neví, o čem přemejšlíte ... A tady je pole, les, tady je všecko jasný a vy si spíte. I teď vlastně spíte ...

TREŤJAKOV: Ne, nespím. Už jsem se dost vyspal. Za ty tři roky ...

ASTAFJEVOVÁ: Děláte si blázny, vždycky si děláte blázny a čekáte, kdy už odjedete ... Teď jste se konečně dočkal, odsloužil jste si svoje a — sbohem! Proč vlastně sem jezdíte? Běžte už, běžte.

TREŤJAKOV (rozpačitě): Okamžik ... Ujišťuju vás, že přeháníte ... V létě je ve městě k zalknutí ...

ASTAFJEVOVÁ: Zato veselo!

TREŤJAKOV: V létě se město vyprázdní ...

ASTAFJEVOVÁ: Ve městě se najde dost zábav!

TREŤJAKOV: Nic nového nevymysleli ... (Je slyšet hluk autobusu, pak dvojí zahoukání.)

ASTAFJEVOVÁ: Autobus! Už na vás houká!

TREŤJAKOV: Vašimi okny není vidět cesta. Jen pole a les ... Máte zelené oči, jste najáda, siréna, před vámi se člověk zachrání jen útěkem ...

ASTAFJEVOVÁ: Stačí překročit práh ... to je jednoduchý. (Znovu se ozve píseň.)

TREŤJAKOV: Překročit práh ... To je problém. Hlupáků se najde dost před i za prahem ... (Pauza. Píseň se blíží. Teď jsou to častušky.) Vážně, člověk dělá hlouposti, když stojí před prahem. Ještě štěstí, když je včas připraven. A když ne? Tři roky jsem učil ve vaší vesnici zeměpis. Spal jsem a vyučoval zeměpis. Tiše, klidně. Připadá mi, že jsem se probudil v nepravou chvíli. Zrovna před prahem. Chápete mě? (Píseň se usídlí pod okny.)

ASTAFJEVOVÁ: Vrátili se ... Stojí pod okny! (Treťjakov pootevře dveře.)

SBOR: Ulicí si vykračuje,
střílí kolem očima,
cizí okna pozoruje,
občas hlavou pokývá.

TREŤJAKOV (zavře dveře): Co teď?

ASTAFJEVOVÁ: Vy sám musíte vědět, co dělat.

TREŤJAKOV: Lydie Vasiljevno, ten práh je váš ... Jsem náměsíčník a musím ve chvilce rozřešit úkol, kde jsou samé neznámé. Jsem náměsíčník, sundejte mě se střechy a posaďte mě do autobusu, nebo ... (Ozve se klepání na dveře. Treťjakov se odmlčí.)

ASTAFJEVOVÁ (jde ke dveřím): Kdo je? (Dveře se pootevřou, ale nikdo nevchází dovnitř. Za dveřmi hlasitý ženský hlas pronese: „Lidočko! Nevidělas náhodou učitele? Šofér ho hledá, má ho dovízt na zastávku!" Astafjevová se tázavě dívá na Treťjakova.)

TREŤJAKOV: Řekněte mu, že jsem tady. Ať sem přijde ... (Hlas za dveřmi: „Hledá ho po celý vesnici. Náš pedagog se ztratil!")

ASTAFJEVOVÁ (hlasitě): Je tady. Ať sem šofér zajede. (Hlas za dveřmi: „Už se našel! Hned sem přijede ...")

TREŤJAKOV: Konečně přestanou zpívat ... (Píseň umlkne.)

ASTAFJEVOVÁ: Naposlouchal jste se ... na celej život.

TREŤJAKOV: Uznávám, nezpívají špatně.

ASTAFJEVOVÁ (se statečně drží): A bez doprovodu.

TREŤJAKOV (u okna): Vašimi okny není vidět cesta ... Tamhle sečou seno? (Ukáže rukou.)

ASTAFJEVOVÁ: Za Mariinou roklí ...

TREŤJAKOV: Mariina rokle ... Z města v tuhle dobu odjíždějí na chaty ... Do polí a lesů ...

ASTAFJEVOVÁ (se drží): Potěší se přírodou, odpočinou si ... (Je slyšet hluk přijíždějícího autobusu. Autobus zastavil zřejmě před domkem.)

TREŤJAKOV: Jenom šílenci se v tuhle dobu vracejí do města. Poslyšte, mého nástupce si tady taky oblíbíte?

ASTAFJEVOVÁ: Co by ne? Tři roky ho budeme mít rádi, jak se sluší a patří.

TREŤJAKOV: Přijede kluk, nějakej hejsek, s novým globusem ... Otevřete mu můj byt, ukážete mu mou školu a zamilujete si ho ... Smutná historie.

ASTAFJEVOVÁ (zoufale): Nevadí. Nějak to přežijem!

TREŤJAKOV: To se mi nezdá. Ani ten kluk s globusem ... Je to legrační, ale právě teď se rozhoduje o jeho osudu. Jeho osud leží v mých rukou. (Hlas šoféra za dveřmi: „Jak tomu mám rozumět? Jede učitel, nebo nejede?")

TREŤJAKOV (přistoupí ke dveřím, otevře je): Kešo, odpusť, prosím. Promiň, že jsem tě nechal tak dlouho čekat ... (Šoférův hlas: „Nevadí, Vladimíre Alexandroviči, jsou i horší případy ...") Dnes nikam nejedu ... (Šoférův hlas: „A zejtra nejezdíme. Je neděle ...") Co dělat, někdy si musíš odpočinout. (Šoférův hlas: „Je to dokonce moje povinnost. Sbohem, Vladimíre Alexandroviči ...") Na shledanou! (Dveře zůstávají otevřené. V dálce se znovu rozezní píseň. Pak umlká.)

ASTAFJEVOVÁ: Už zas! Zpívají jako blázni ...

TREŤJAKOV: Je mi to samozřejmě jedno, ale přesto by mě zajímalo, o čem právě teď mluvili! (Astafjevová se směje; opona padá.)

Z táborské inscenace Arbuzovovy komedie Náš milý starý dům

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

HLEDÁČEK — osv —
reflektor typu RD (viz) nebo RDB (viz), určený k pohyblivému sledování herecké akce. Velmi výkonnými H. jsou tzv. „bodová elipsoidická svítidla Panni" (výr. Divadelní služba, Újezd u Brna), které jsou vybaveny kvalitní optickou soustavou a různými clonami, jimiž lze výsledné světlo H. různě tvarovat i za provozu.
— foto —
součást fotopřístroje, umožňující průhledem zaměření aparátu na fotografovaný nebo filmovaný předmět.

HLEDIŠTĚ — div. arch. —
z hlediska ČSN 73 5250 — Projektování divadel a ČSN 34 1310 — Elektrická zařízení v divadle — rozumíme hledištěm divadelní prostor určený pro obecenstvo, tedy část budovy „před oponou". Uvedené normy k hledišti počítají i společenské prostory mimo hlavní sál (chodby, šatny, foyer, kuřárna atd.). Podle počtu sedadel v hledišti jsou divadla rozdělena do těchto kategorií: A — nad 1200 míst, B — od 801 do 1200 míst, C — od 401 do 800 míst, D — od 251 do 400 míst, E — od 101 do 250 míst, F — divadla do 100 diváků. Zařazení do kategorie určuje jistý druh bezpečnostních opatření (nouzové východy, osvětlení, železná opona aj.).

HLEDIŠTNÍ INSPEKTOR — div —
vedoucí uvaděč (biletář), jemuž je podřízen chod všech hledištních služeb pro obecenstvo. Při zaznění prvního zvonění (gongu) zhází část hledištního osvětlení a chodeb. Uvádí významné hosty do lóží v hledišti.

HLEDIŠTNÍ OSVĚTLENÍ — div —
část osvětlení divadelního prostoru, určeného pro obecenstvo. Podle ČSN 34 1310 — Elektrické zařízení v divadle je rozděleno na dvě části: tzv. bezpečnostní (úklidové) a hlavní, ovládané z kabiny osvětlovače. Bezpečnostní osv. je zapínáno z hledištního r o z v á d ě č e, který podle uvedené normy nesmí být přístupný obecenstvu a je tedy ovládán pouze osobou k tomu určenou (hledištní inspektor).

„HLÍNA" — el —
slangový výraz pro hliníkový (aluminiový) vodič, drát. Chem. zn. Al, atom. číslo: 13. — Hliníkový vodič je výborným vodičem elektřiny, je měkký, ale křehký a snadno se v ohybech láme. Poněvadž okysličováním na vzduchu oxiduje (kysličník), nutno často kontakty s těmito vodiči kontrolovat a dotahovat. Pro spojení s vodičem měděným je třeba použít podložky CupAl.

HLS — el —
obchodní označení lehkého kabelu o dvou, třech anebo čtyřech měděných žilách s ∅ do 2,5 mm². Izolace gumová. V divadlech je používán k reflektorům do 1000 W — (viz: flexovka).

HSS — el —
označení těžšího gumového kabelu o 2, 3, 4 žilách s ∅ 4 mm². V divadlech obšit kůží slouží k připojování přenosných svítidel, reflektorů apod. Odběr nad 1000 W.

HORIZONT — div —
základní textilní vybavení jevištního prostoru, vykrývající divákovi pohled na obvodová zařízení (provaziště, odklad. plochy, nástupy aj.). Obvykle je ušit z černého neleského materiálu (samet), jehož pruhy obklopují celou scénu. Zadní část nazýváme zadním horizontem, boční části levým a pravým. V některých divadlech je H. zavěšen na kladky uchycené na kolejnici, půlkruhovitě upevněné ke stropu jeviště. V takovém případě mluvíme o p ů l k r u h o v é m horizontě. Černá barva H. umožňuje výtvarníkům uplatnit ve scénografii tzv. „charakteristický detail" a náznak scén. Je výhodné, disponuje-li divadlo i H. v barvě světle modré.

HORIZONTOVÁ BATERIE — osv —
soubor širokoúhlých plošných divadelních svítidel nebo tzv. horizontových lamp (HL), zavěšených asi ve dvou třetinách jeviště na tahové tyči, jimiž je v různých barevných kombinacích osvětlován zadní horizont (horizontový prospekt). Je výhodné, je-li HB sestavena alespoň z těchto základních a samostatně ovládaných svítidel: bílá, světle modrá, modrá a oranžová s případnou možností výměny některého barevného filtru. V nových budovách divadel je HB sestavována z „halogenových plošných svítidel", nebo i zářivkových těles v různých odstínech trubic.

HORIZONTOVÁ RAMPA — osv —
bývá nesprávně zaměňována za HB (viz). Horizont. rampa je tvořena ze skupin nízkonapěťových svítidel v rampách po 4—5 žárovkách, které za provozu svítí proti (kontra) divákovu pohledu. Tím vzniká světelná clona, vytvářející na hercích obrysové osvětlení (světelná opona).

„HRNEC" — osv —
označení starého širokoúhlého svítidla, používaného dnes pouze jako pracovního osvětlení (nevýhodný směr kolmo na jeviště).

HYDRAULIKA — tech —
v divadelní technice dneška je celá řada zařízení, která je nutno snadno ovládat, ačkoliv jsou velmi těžká. Jde o různé propady, strojové praktikáblové stoly výsuvné z podlahy, některé části provaziště aj. Ta technická jevištní zařízení, která ovládáme pomocí tlaku kapalin, shrnujeme pod společný název: hydraulika.

CH

CHARAKTER — jazyk —
souhrn psychických i morálních vlastností člověka, které ovlivňují jeho jednání i životní postoje a spolu s vrozenými dispozicemi spoluvytvářejí jeho osobnost.
— div —
v divadelním životě herce jeho zařazení do určitého oboru, odpovídajícího jeho psychofyzickým možnostem a předpokladům (mladokomik, milovník, starokomik, „geroj", herec charakterních rolí, tragéd atd.).

CHARAKTERISTIKA — div —
v hercově jevištním projevu souhrn prostředků (gest, masky, způsobu vyjadřování), jimiž herec vytváří, ozvláštňuje a zjedinečňuje ztělesňovanou postavu inscenace.

CHARAKTERISTICKÝ DETAIL — div —
část jevištní dekorace, určující znak prostředí, který ve spojení s ostatními prostředky scénografie (nábytkem, kostýmy aj. vymezuje prostředí, v němž se děj dané scény odehrává (např. CHD paroží — myslivna, zvětšený šperk — bohaté prostředí aj.).

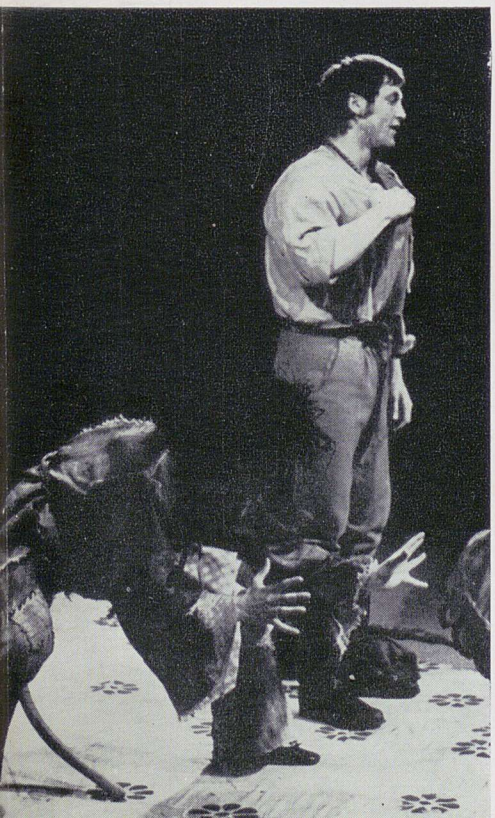
CHIAROSCURO — umění —
(„kjaroskuro") — šerosvit — způsob malby, kdy umělec vhodnou kombinací bílé, černé a hnědé barvy dociluje na svém obraze optického dojmu plastičnosti, prostorovosti a zvláštní atmosféry romantické nálady.

CHITÓN — kostým —
starořecký mužský spodní oděv

CHÓR — div —
v antické tragédii skupina herců nebo tanečníků komentujících svým projevem jako celek jednání hlavních hrdinů, protagonistů.
— arch —
vyvýšené místo v chrámě (kruchta), na němž je umístěn hrací stůl varhan a kde je místo pro chrámový sbor.
— hudba —
skupina doprovodných zpěváků

CHOREOGRAF — div —
vedoucí umělec baletního souboru, který hudební libreto nebo jinou scénickou zvukovou kulisu inscenace nastuduje pohybově — tanečně.

Amatérská scéna, ročník XII (Ochotnické divadlo, ročník XXII), číslo 7, červenec 1975. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek. — Grafická úprava Nina Roháčová. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Krakovská 8. — Tiskne Státní tiskárna, n. p. závod 2, 120 000 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. — *© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1975.*



JAK SE ČERTI ŽENILI

Známé Studio amatérského divadla v Olomouci pokračuje ve své systematické práci pro děti a mládež. Jeho poslední premiérou byla pohádková hra V. Tomšovského Jak se čerti ženili. S inscenací vás seznamujeme několika snímky J. Arelyho. – Pohádku režíruje mladý člen Divadla O. Stibora Pavel Soukup, Richard Pogoda k ní složil hudbu. U mladých diváků se pohádka setkává s vřelým ohlasem. Na premiéru autorské novinky z dílny Studia (tiskli jsme z ní ukázku) si tedy musíme počkat.

Činohra Národního divadla uvádí Ansimovovu dramatizaci Tolstého románu Vojna a mír. Na Svobodově snímku Napoleon (R. Hrušínský) a Andrej (Josef Čáp)