



as | **82**

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

6

1 Kčs



Z KRAJSKÝCH PŘEHLIDEK

Nahoře:
Dramatický odbor Jirásek
KK ROH Upice –
A. S. Gribojedov: Hoře z rozumu.
Foto Václav Špūr

Vlevo:
DS Kolár DK ROH AZNP
Mladá Boleslav –
N. V. Gogol: Ženitba.
Foto Pavel Šíma

Na první straně obálky:
Divadelní soubor Studio 02
JKP Česká Třebová –
Jan Schmid: Třináct vůní.
Foto Václav Klíma

Vlaštovka svou střechu nenalezla,
poletujíc tíká dojemně,
stromy však jak přelámaná žezla
tří ještě dneska ze země.

[J. Seifert: Mrtví v Lidicích]

CTYŘICET LET

uběhlo od chvíle, kdy fašistickému
běsnění padly za oběť Lidice.
Jméno malé středočeské obce vstoupilo
do světových dějin spolu s jinými,
které stihl stejný osud.
Lidice však nežijí jenom v historických
análech, Lidice žijí v socialistické
současnosti. Povstaly z trosek, nové
a krásné. Jejich jméno nadále ale
zůstává varující připomínkou,
varujícím mementem, symbolem
nutnosti bojovat proti fašismu a válce,
proti harašení se zbraněmi, za svět,
v němž by vlaštovky našly svou
střechu, za trvalý mír.
Naše oblast ZUČ chystá k tomuto
výročí nemálo akcí. Přineseme o nich
zprávu, až proběhnou.

DĚTEM jen nejlepší

Na první pohled se zdá, jako by funkce amatérského divadla pro děti byla naprosto jasná a neproblematická: hrát pro dětské publikum, kterého je všude dost a dost, zatímco profesionálních divadel pro děti je málo, nepočítám-li divadla loutková, která se však převážně obracejí jen k nejnižším věkovým skupinám diváků.

Je tu ale háček: jak hrát pro děti? Stačí jakékoli hraní samo o sobě? Stačí, jestliže děti na chvíli zabavíme? Nebo má hraní pro děti smysl jen tehdy, jestliže jim poskytne hodnoty, zformuje jejich vkus, ovlivní jejich osobnost? V naší době jsou kladeny vysoké nároky na umění pro děti jako celek — na profesionální divadlo činoherní i loutkové, na film, rozhlas, televizi, na dětskou literaturu a její ilustrace. Velká většina z toho všeho má vysokou úroveň. Divadlo Jiřího Wolkyra, Hradecký Drak a liberecké Naivní divadlo jsou počítány k světovým špičkám ve svém oboru, televizní pořady a filmy pro děti sklízí na mezinárodních festivalech cenu za cenou, literaturu pro děti u nás spoluvytvářeli takoví autoři jako Čapek, Vančura, Nezval, Halas, Hrubín a další, četné ceny udělované našim ilustrátorům na Bienále ilustrací Bratislava nejsou zdaleka věci zdvořilosti k hostitelské zemi. Zkrátka — i když ne každé jednotlivé dílo je opravdu vydařené, jako celek má naše umění pro děti vysokou úroveň, a to zejména proto, že je posuzováno náročně a kriticky a že se na něm podílejí špičkové osobnosti naší kultury. Vedle toho všeho je amatérské divadlo pro děti stále ještě onou příslovečnou Popelkou, nenáročnou a trochu ušmudlanou, jejíž krása je zatím jen potenciální. Stále tu totiž přežívají prakticistní postoje, spočívající na dvou, třech myšlenkách. První z nich je ta o potřebnosti hraní pro děti, měnící se v přesvědčení o užitečnosti a záslužnosti jakékoli produkce. Vada této myšlenky vězí v tom, že nebere zřetel na náročné výchovné cíle, které si staví dnešní školství, jimž by mimoškolní a mimoškolní činnost pro děti měla aspoň stačit, jestliže už není schopna jít nad ně. Nebere dále zřetel na situaci, o níž byla řeč výše: jak chceme působit všelijakými omšelinkami na dítě, které čte třeba Endeho Děvčátko Momo, Thurberovy pohádky, Řihova Nového Gulivera nebo Krieblovky, Válkovy a Žáčkovy verše! Druhá myšlenka — vlastně spíše „bezmyšlenka“: vždycky se to dělalo tak a tak, a jak to bylo pěkné, co jsme se do divadla natěšili, a to víte, velkou filozofii od divadla pro děti čekat nemůžete, hlavně když to má akcí, nic jiného děti neberou.

Vada této myšlenky spočívá v nerespektování faktu, že tyto děti jsou docela jiné, než jsme byli „my“ (bez ohledu na to, kolik je nám dnes let — pětadvacet nebo sedmdesát), že není stejný ani svět okolo, že děti dneška jsou lidmi budoucnosti, a že proto nic „nás“ neopravňuje k tomu, abychom před nimi dávali průchod své nostalgii po vlastním dětství, natož pak pohodlnosti a nevyvalézavosti. Třetí myšlenka — ne-myšlenka: ale děti na to chodí, jen se nám hrnou. Nu ano, děti opravdu potřebují něco živějšího, než jsou jen knížky, filmy a televize. Ale je to energie zbůhdarma vynaložená, která v lepším případě děti vůbec nijak neovlivní, v horším jim zkazí vkus a zkreslí představy o divadle. A poslední omluva špatného divadla: je to jen pro děti, tudíž je to snadné, na to stačí kdekdo, dáme to tedy souborovým outsiderům, kteří jsou buď moc mladí a nezkušení, anebo zase už moc staří, ať mají pocit užitečnosti a nekazí nám přitom tu důležitější inscenaci pro dospělá.

Aby se změnila tato situace, zahájili jsme před jedenácti lety — přesněji

v květnu 1971 — pořádání přehlídek amatérského divadla pro děti. Za tu dobu se změnilo mnoho. Krajská kulturní střediska se začala této oblasti soustavně věnovat. Ještě v článku o šesté přehlídce v únoru 1981 se psalo v tomto časopise o tradiční absenci Východočeského a Jihočeského kraje. To se však už změnilo, oba kraje vyhlásily své krajské soutěže, pořádají přehlídky, semináře. Zvýšila se náročnost krajských porot na dramaturgii a každý brak už dnes sítem neprojde. Zvýšila se zejména náročnost práce těch souborů, které se častěji či pravidelně dostávají na nejvyšší příčku, na národní přehlídku, nebo které končí těsně před ní. U několika souborů se začaly vytvářet tendence k osobitému stylu. Podařilo se vnést do této oblasti i jinou než onu stereotypní pohádkovou tematiku, obrátit se k vyšší věkové skupině diváků a ověřit i zde postupy autorského divadla. Mimo jiné se zformoval tým lidí, kteří se této oblasti věnují systematictěji, hlavně jako porotci národních přehlídek. Jsou to však pořád generálové bez vojska, protože do Poruby trvale přijíždí málo seminaristů. Nepomohli ani změna termínu z října na únor. Ale protože se oně skupině osamělých přátel a kritiků divadla pro děti podařilo za pár let v tvůrčích a podnětných besedách ujasnit hezkou řádku věcí, rozhodli se připravit volný cyklus článků k těmto specifickým otázkám a nalézt pro ně místo — po boku jiných — na stránkách Amatérské scény. Dnešních pár řádek tedy na úvod.

EVA MACHKOVÁ



DS Scéna KaSS Kralupy nad Vltavou — Ladislav Stroupežnický: Naši furiantí. Foto P. Šima

STŘEDOČESKÁ/ RAKOVNÍK, NYMBURK

Stejně jako loni byla i letos na amatérských polích Středočeského kraje bohatá úroda. Proto se — jako loni — konala krajská soutěžní přehlídka, v poradě šestá, opět na dvou místech: v Rakovníku a v Nymburce. Stejně jako loni změnilo na ní své síly deset souborů — Rakovník, Sázava, Říčany, Mladá Boleslav, Kralupy, Poděbrady, Mělník, Mnichovo Hradiště, ale i zemědělský soubor z Bystřice u Benešova a nováček krajské přehlídky divadelní soubor Anfas z Černošic. Stejně jako loni to bylo deset nejlepších inscenací, které vydaly svědectví o stavu amatérského divadla ve Středočeském kraji. Je to svědectví docela zajímavé.

Na rozdíl od loňského roku, kdy byla současná a klasická dramatika v rovnováze, letos současná dramatika převládala.

Na rozdíl od loňského roku, kdy v repertoáru přehlídky byly zastoupeny divadelní kultury šesti evropských států (z toho čtyř socialistických), letos převážovala ze tří čtvrtin dramatika česká od Stroupežnického Našich furiantů (Kralupy) přes Longenovu aktovku Už mou milou (Říčany), Brdečkova Limonádového Joea (Rakovník), Hrubínova Oldřicha a Boženu (Poděbrady), Šotolovu Cestu Karla IV. do Francie a zpět (Mnichovo Hradiště), Hubačův Dům na nebesích (Mělník), Šimanovského aktovku Svatební dezertér (Říčany), až po poslední autorskou novinku divadelního souboru Anfas, kterou její autoři Eva a Vladimír Zajícovi nazvali Theseus. Její výběr byl v mnohém podnětný (Hrubín, Šimanovský, obě aktovky, Theseus) a svědčil o informovanosti a přehledu souborů. Vzpomeneme-li na loňský Jiráskův Hronov, kde se situace současně české dramatiky tak vehementně přetřásala, je spontánní zájem středočeských souborů o soudobou českou dramaturgii dvojnásob potěšující. Současná dramatika maďarská byla zastoupena hrou Lásla Gyurka Elektro, má lásko (Bystřice u Benešova), ruská klasika Gogolovou Ženitbou (Mladá Boleslav) a světová klasika Wildeovým Ideálním manželem (Sázava).

Na rozdíl od loňského roku, kdy profesionální režie se uplatnila v polovině soutěžních představení, letos byla naprostá převaha amatérských režii. Jmenujme těch devět amatérských režisérů, je to výmluvný výčet: Jan Pavlíček (Poděbrady), Vladimír Dědek (Mělník), Jindřich Procházka (Mladá Boleslav), Eva a Vladimír Zajícovi (Černošice), Josef Flanderka (Mnichovo Hradiště), Ludvík Němec (Bystřice u Benešova), Karel Purkar (Říčany), Miroslav Douda (Kralupy) a František Švábek (Rakovník). Pět z nich pracovalo samostatně, ostatní s metodickou pomocí. Prokázali, samozřejmě že v různé míře, schopnosti

Z krajských přehlídek

pro koncepční dramaturgicko režijní práci, smysl pro stylizaci v určitém žánru a citlivost v práci s hercem. Nejlepší inscenace přehlídky – poděbradský Oldřich a Božena (Jan Pavlíček), mělnický Dům na nebesích (Vladimír Dědek) a mladoboleslavská Zenitba (Jindřich Procházka) stejně jako jedna z říčanských aktovek Svatební dezertér (Karel Purkar) – jsou dílem amatér-

ských režisérů a byly spolu s druhou říčanskou aktovkou Už mou milou, kterou režíroval profesionál (Jaroslav Vágnér), navrženy k dalšímu postupu. Vzpomeneme-li na předcházející krajské, ale i jiné přehlídky, kde se tak často a oprávněně opakovaly stesky na to, že amatérská režie je slabou stránkou amatérského divadla, je ofenzíva tvůrčích schopností středočeských reži-

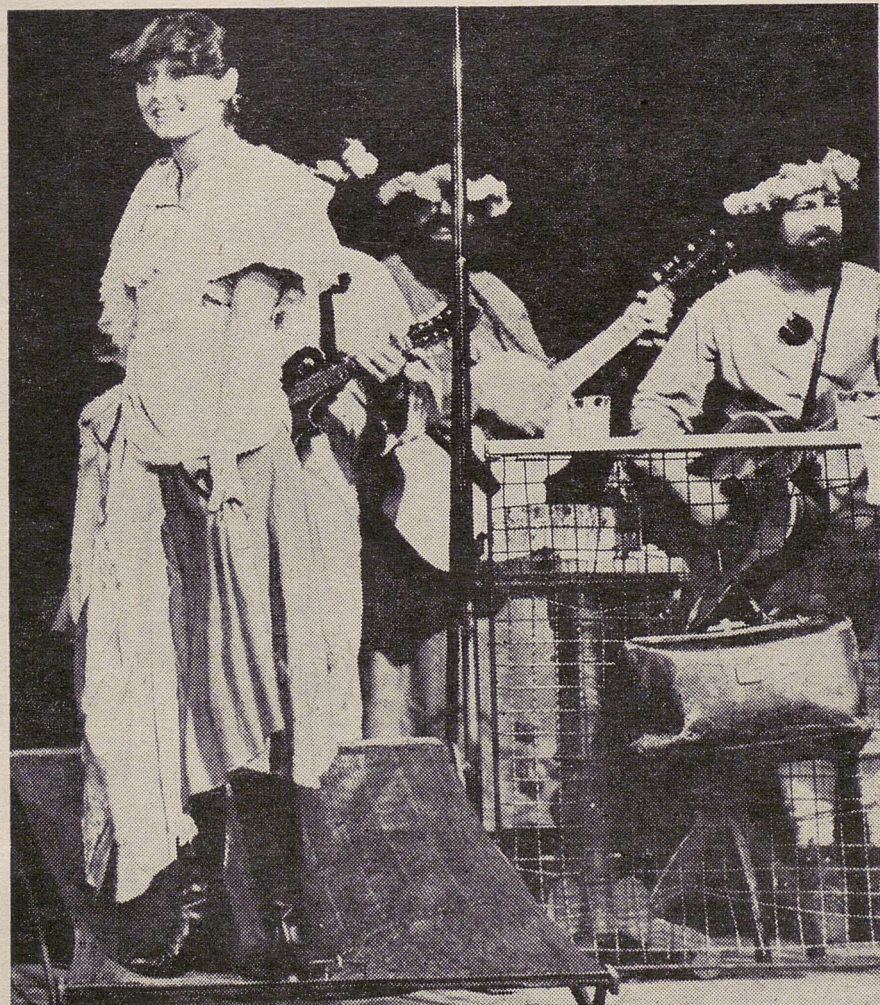
sérů tak, jak se projevila na VI. krajské přehlídce, radostným příslibem lepší budoucnosti amatérského divadla.

Stejně jako loni jsme se na VI. krajské přehlídce setkali se soubory, pro něž práce na inscenaci premiérou nekončí, které dovedou přijímat kritiku, třídit a zvažovat kritické připomínky, prostě používat tento obrazně řečeno hlas zasvěceného oponenta ke zdokonalování výsledného tvaru inscenace.

Stejně jako loni je třeba poděkovat všem členům souborů za poctivou práci, ale na rozdíl od loňského roku mají amatérští režiséři letos nárok na díky přece jen o kousek větší. Tím samozřejmě nepodceňuji nikterak práci herců, neboť stejně jako loni i v letošním roce přinesla krajská přehlídka řadu velmi dobrých hereckých výkonů.

Stejně jako loni je třeba poděkovat i oběma pohostinným městům – Rakovníku a Nymburku, pod jejichž ochrannými křídly se krajská soutěžní přehlídka konala.

JARMILA ČERNÍKOVÁ



DS Tyl MKS Rakovník – Jiří Brdečka: Limonádový Joe. Na snímku Jitka Šubrtová.

SLOVO O SOUBORECH

Slovo o souboru Jiří

Divadelní soubor Jiří Kulturního a společenského střediska v Poděbradech náleží k vyspělým souborům Středočeského kraje. Je souborem s cílevědomou, pokrokovou dramaturgií, hledající nové formy divadelního ztvárnění látek, které promlouvají k nejspolečnější otázkám života naší společnosti.

V posledních letech soubor uvedl na svém jevišti mezi jinými divadelní hry: A. Makajonok – Tribunál, A. S. Puškin – Evžen Oněgin, H. Fielding – Přeukrutná tragédie o životě a smrti Palečka Velikého. V roce 1981 oslavil soubor 120 let svého trvání.

Slovo o Novém divadle

Soubor pracuje při Kulturním domě kpt. Jaroše v Mělníku. Od jeho založení uplynulo v letošním roce 31 let. Má za sebou již pěknou řádku nastudovaných her různých žánrů, počínaje divadelní klasikou a konče současnou českou hrou Jiřího Hubače Dům na nebesích. V místě svého působení se členové souboru zúčastňují sólovými výstupy nebo komponovanými pořady kulturně politického dění. Výrazně ovlivňují i společenský život ve městě pořádáním tradičního průvodu Karla IV. na mělnickém vino-brání.

Z krajských přehlídek

Během tří březnových víkendů se v Hronově uskutečnila přehlídka amatérských divadelních souborů. Nikoliv národní či celostátní – ale krajská. Představilo se tu pět souborů kategorie A Východočeského kraje, které takto shrnovaly svou roční činnost a zároveň soutěžily o případný postup na amatérské akce vrcholové. A budíž rovnou řečeno, že tři z předvedených inscenací směřovaly svou ambiciózností, odvahou i záměry dál než jenom k dobrému standardnímu amatérskému představení.

Na místě prvním je třeba jmenovat inscenaci Gribojedovova Hoře z rozumu, s níž přijel soubor z Úpice. Že tu jde o významný počín dramaturgický, není snad nutné obšírně zdůvodňovat. Kdyby nic jiného, potom samo veršované drama na amatérském jevišti není právě častým hostem. A to ještě navíc drama, které patří k velkému odkazu nejenom ruského, ale i světového klasického dědictví. Ale úpíctí se nespokojili jenom s tím, že tento dramatický text zvolili. Oni jej také chtěli a usilovali vyložit dnešními divadelními prostředky, které samozřejmě sdělují i nové významy. Spojili kvůli tomu své herecké síly s posluchači divadelní fakulty AMU, kteří tak říkajíc vytvořili vedení koncepčního a realizačního týmu. V dramaturgii, režii i výpravě. Vznikla tu samozřejmě otázka, jak tuto spolupráci posuzovat: vždyť nejde ještě o profesionály, ale už také ne o amatéry. To je však záležitost podružná. Daleko důležitější je výsledek, k němuž všichni došli. V něm se podle mého názoru obráží smělost mladí stejně jako vůle Úpických nejit tradičními cestami a zkoušet své možnosti a schopnosti stále jinak a odjinud. Což bych rád podtrhl, neboť se mi zdá, že v tomto směru jde o příklad, který by neměl zůstat osamocen.

Jistě, ledacos se ještě nepovedlo provést tak, aby nevznikaly určité pochybnosti. Snaha najít v Gribojedovově textu témata skrytější než ta, která se nabízejí na první pohled, vedla někdy ke zbytečné komplikovanosti, nejasnosti, na něž doplatila zejména poslední třetina inscenace. Ale to nic nemění na tom, že tu byla rozehrána partie, která svou metaforičností, jevištní fantazií i zase hloubkou psychologie postav slibuje hodně. Což říkám proto, že věřím – tak jak znám úpické – že budou pracovat dále, že se zbaví oněch nečitelných a matoucích míst. Ale i kdyby se to nepodařilo, i kdyby inscenace nedošla dále, než kde je dnes, už to by bylo inspirujícím počinem, k němuž se bude nutné vrátit ještě podrobněji a v širších souvislostech.

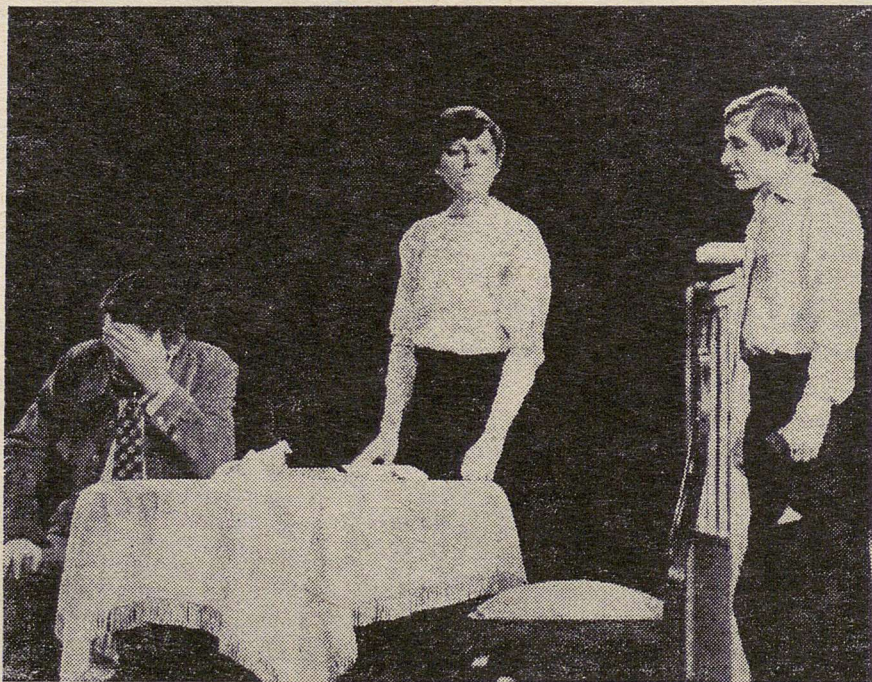
Na místě druhém musí nutně padnout zmínka o havlíčskobrodské Gogolově Ženitbě. Psal jsem o ní už v 8. čísle loňského ročníku Amatérské scé-

ny. Dnes mohu jen opakovat, že se nic z jejich kvalit neztratilo, že své téma prohlubuje, že spojuje stále pevněji přesně promyšlenou a provedenou hereckou akci mimo text a nad textem s lidskými vztahy, s celkem situace, jejíž integrální součástí je také samozřejmě slovo autora, literární předloha. Zvláště druhé dějství je v tomto smyslu svým rozehráváním a svým výkladem svým celistvým a důsledně komponovaným celkem vysoké kvality, která potom samozřejmě nutí k tomu, aby stejná kritéria byla uplatňována i na dějství zbývajících. Jestliže to režisérka i herci dokáží, potom se jim zřejmě podaří realizovat Gogolův text v dimenzi ne právě časté: jako výbornou zábavu, která je zdrojem smíchu, i jako tragédii, která zmrazí marností touhy po obyčejném lidském štěstí. V tomto směru se tu otevírá cesta k inscenaci vpravdě gogolovské a přitom dnešní.

A konečně na místě třetím bude řeč o Schmidových Trinácti vůních Studia 02 z České Třebové. Tento soubor neustále provokuje svým hledáčstvím, svou

touhou zkoušet divadlo pokaždé jinak. Už už se nám po předešlých dvou inscenacích mohlo zdát, že asi víme kam míří – a hle: najednou jako by sáhl do studnice prastarého herectví frašky, jako by se opřel o divadelní hodnoty někde až banální. Snad to pro někoho bude i zklamáním. Jenže Českotřebovští nám takto prezentují onu Schmidovu usedlou rodinku jako trvalé a nepřeměnné panoptikum českého maloměstáka, který v dějinách hraje vždycky směšnou roli. Když přistoupíte na tento pohled, potom mu musíte přiznat, že je současný a že rozevívá dostatečně nosné téma. Chybí tu ovšem jedno, aby právě tohle dopadlo se vši důrazností – vyřešení Marušky a Kluka pitomého tak, abychom si jasně uvědomili, že skrze ně soudíme právě ono maloměstáctví, že se ne bavíme jenom fraškovitou ztřeštěností situací a postav.

Na místě čtvrtém je třeba připomenout (pro úplnost informace), že v Hronově hrál domácí soubor svou inscenaci Sůvy, kterou jsme už vloni viděli na Svitavách a která se tentokrát nevy-



Nové divadlo KD kpt. Jaroše Mělník – Jiří Hubač: Dům na nebesích. Na snímku Jiřina Lhotská, Karel Huráb a Vratislav Štoviček.

Foto S. Šmíd

vedla jako na této národní přehlídce. A že se po více než roční přestávce znovu přihlásil o slovo soubor z Nového Města nad Metují. Jeho inscenaci Horníckových Dvou mužů v šachu vynesly už předem krajské tamtamy jako výbornou. Bohužel, soutěžní představení tuto pověst nepotvrdilo. Snad právě proto, že bylo soutěžní, upadlo do jakési těžkopádnosti, v níž všechno bylo neobyčejně významné a důležité, ale ztratil se humor, nadhled, bystrost a lehkost herecké akce. A možná to bylo i tím, že chyběla spolupráce diváka, neboť nás sedělo v sále Jiráskova divadla strašně málo.

A to je poznámka pátá, poslední. Zájem hronovského obecnstva o tuto krajskou přehlídku byl mizivý. Nechci nikomu sahat do svědomí, ale nemohu se zbavit dojmu, že tu kdesi v pozadí stál i kus snobismu. Prostě, amatérské divadlo v rámci kraje je možná hronovskému publiku příliš málo. Ať tak či onak, pro mne se otřásla v základech legenda o divadlamilovném hronovském obecnstvu. JAN CISAŘ

DIVADLA DĚTEM

Již podesáté byla počátkem roku uspořádána v rámci Pražského festivalu ZUČ přehlídka amatérského divadla pro děti. Z původně programovaných šesti inscenací se uskutečnily jen čtyři. Soubor z Kralup nad Vltavou nepřišel pro potíže s dopravou, domácí soubor DOPRAPO, jeden z našich špičkových souborů v divadle pro děti, nestačil nastudovat novou inscenaci. A tak tedy letošní přehlídka přinesla i několik otázníků, které by měly vést k zamyšlení nad další prací pražských souborů i nad organizací další obdobné akce. Zhruba ze čtyřiceti souborů, které v Praze působí, jen čtyři připravily představení schopná celopražské přehlídky. Trochu málo, zvláště když právě v této oblasti mají ochotníci značné možnosti z hlediska reprízovosti i využití mladých členů. A těch mladých je v pražských divadelních kolektivech až překvapivě dost. Bude zřejmě nutné důkladně zvážit také dobu konání akce.

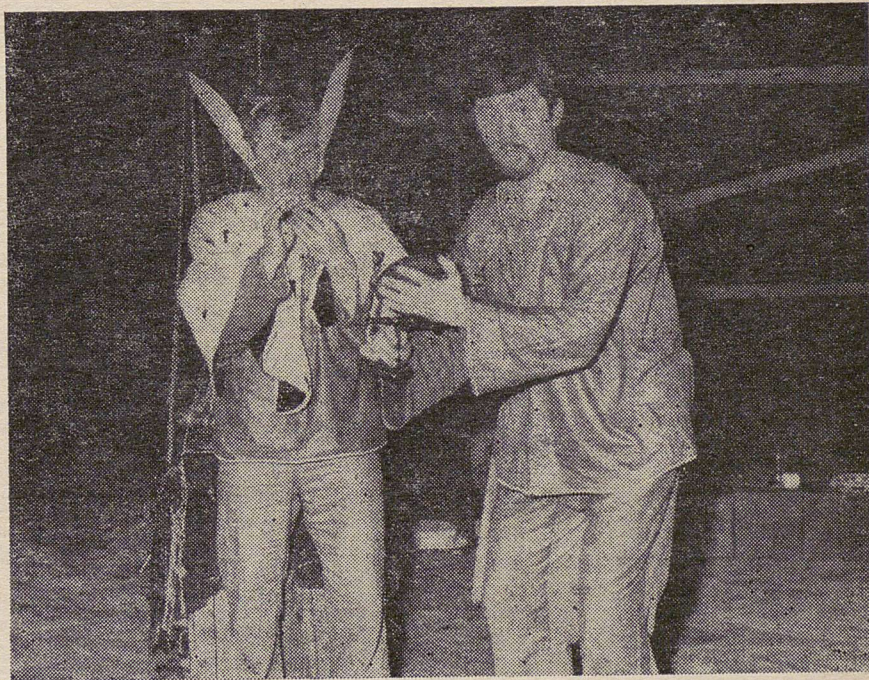
Radost jsme měli z výběru her, který, při kvalitativní bídě nových a ohranotě už osvědčených titulů, byl dobrý. Je chvályhodné, že se na přehlídce představily soubory, které vsadily na mladé herce.

Soubor Máj ÚKDŽ pečlivě a zodpovědně nastudoval pohádku Z. Kozáka Český Honza. Bylo to pěkné představení, dobré ve všech složkách. Škoda, že četné přestavby trochu odváděly pozornost diváka. Zlodějské pohádky K. Meškova, které nastudovalo Divadlo Zavadilka, měly ještě některé základní nedostatky ve výsledném inscenačním tvaru, ale byly rozhodně krokem vpřed po stránce režijní i herecké. Příjemně překvapilo Divnezvadlo ZK ROH Sigma Modřany inscenací Bubáků P. Gryma. Hrál v sále mezi dětmi, sice s některými nedostatky, které plynou z nutného opuštění zvyklostí kukátkového jeviště, ale pustilo se správnou cestou do hravého divadla, které zdravě provokuje dětskou fantazii i zájem. Lehkost hereckých projevů i režijními nápady pobavilo Divnezvadlo diváky i sebe. Nezklamal ani soubor Iris OKD 6, který pohádkou P. Gryma Šíleně prohaná princezna přehlídku uzavíral. I když text, zvláště v druhé polovině, nedává příliš možností režii ani hercům, předvedl soubor s řadou mladých členů dobré a příjemné představení. Zkušenost režiséra a mládí souboru jsou výraznými vklady do další činnosti.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ



Studio 02 Česká Třebová – Jan Schmid: Třináct vůní. Foto Z. Zahradník



Soubor Divnezvadlo ZK ROH Sigma Modřany – Pavel Grym: Bubáci. Foto W. Weis

VALAŠSKOMEZIŘIČSKÁ PŘEHLIĐKA MJF

(Valašské Meziříčí; M klub 19. až 21. března; Krajská přehlídka malých jevištních forem; 14 přehlídkových představení + 1 seminář)

Nejdřív zpráva pro fyziology: 11 představení za den se dá přežít. Zpráva pro psychology:!? A konečně zpráva pro divadelníky: Ovlivněnost malými divadly šedesátých a počátku sedmdesátých let přetrvává.

V důsledku toho byla většina představení (odečteme-li agitační kolektivy a pantominu) slovního typu. A mezi těmito už skoro nenajdeme jedno, ve kterém nezaslechneme dialog à la V + W, W + Horniček, Suchý + . . . atd. Ale to je dnes poměrně obecný jev.

Z této skupiny představení, která bez nároku na theoretickou přesnost nazývám „spíše slovní“, porota ocenila zejména Stupidní divadýlko z Pedagogické fakulty Olomouc. Půl roku starý soubor uvedl vlastní scénář Othello 18. . . Vtipný text se přes všechny odbočky dokáže držet hlavního tématu — vzpoury proti stereotypu. Základní situace (skupina komediantů odmítne hrát Othella jako tisíckrát předtím) umožňuje volné řazení scén na základě parodie, parafráze nebo i metafory a snese i zařazení povídky. Problém je v nevyváženosti pasáží, nedostatečné motivaci postav a v zatím nedokonalém herectví.

Ze dvou pantomimických představení zaujal soubor Mimityjátr dolu J. Fučík s představením Postřehy. Nejzajímavější jsou etudy, které mají mladí mimové „odkoukané“ z autentického hornického prostředí.

Ze skupiny inscenací, které opět nepřesně nazvu „spíše pohybově-obrazové“, došlo ocenění provokativní představení Ne souboru Ciotky (Tetky) z Trince. Nekompromisní odvaha dvou neposedných dívek vyjádřit se jasně a přímo k situaci svých vrstevnic, zaměstnaných v pásové výrobě, jim nesmírně pomáhá překonávat některé začátečnické chyby — nedotažené situace, nerozvinuté motivace a s tím spojenou teozovitost, neujasněnost výsledného tvaru a někdy snad i opomenutí diváka. Nicméně tento experi-

ment je silný v básnivosti, ve snaze proniknout k jádru a v upřímnosti.

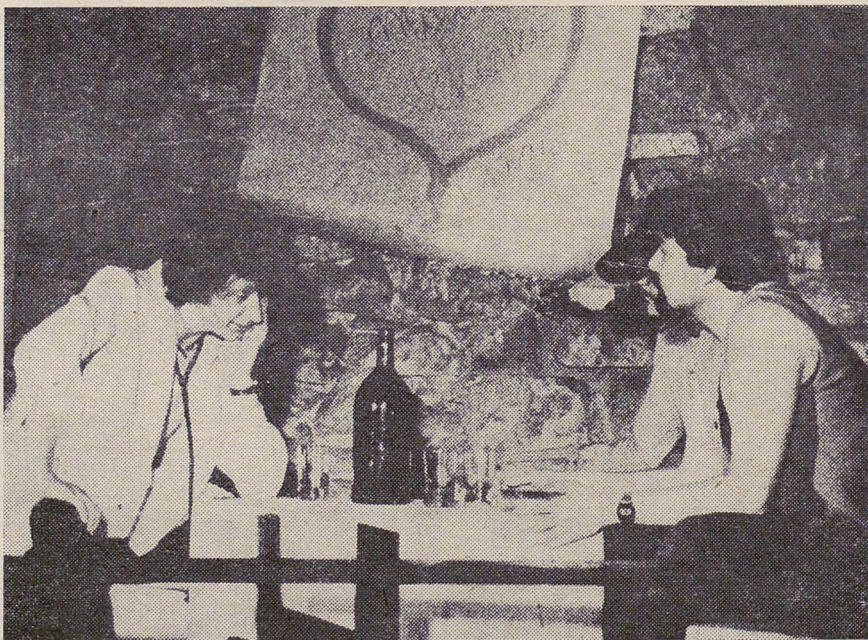
Pro mne byl nejméně úspěšným souborem přehlídky Teatrzyk z Českého Těšína (oceněný i porotou), který nejen předvedl zajímavé představení, ale navíc se dokázal chytře vypořádat s katastrofální situací deseti představeními zničeného publika a poroty: před samotným vystoupením uspořádal „happeningovou“ prohlídku areálu zámečku s ukázkami podivných činností feudálních poddaných — „turisté“ mohli spatřit sirotky, vystřihující papírové ozdoby, folklórní skupinu, WC—hudbu, krájení sirek, pracující důchodce i tančící babičku. Diváci osvěžením změnou atmosféry a čerstvým vzduchem pak zhlédli představení Ring. Aktéři jsou rozestaveni a rozloženi v ringu, vykonávají různé činnosti, aktivní i pasivní, související i nesouvisející. Celek je překrýván soustavným projevem řečníka, který je chvíli srozumitelný a apelativní, chvíli nerozhodný a nejasný. Vynořuje se denní rytmus, signalizovaný stereotypem ranní hygieny. Jednotlivé aktivity narůstají, zřetelná je snaha aktérů navodit mezi sebou pocit sociál-

ního klimatu. Postupně se skupina „převází“ na jednu stranu, aktéři se nahnou nebo jsou jinými dopraveni do jednoho rohu ringu. Nakonec je tam surově hozen i poslední, hystericky vzlykající. Smysl představení netkví v jakýchkoli alegoriích, ale v prožití pravdivého pocitu vlastního činu ve skupině.

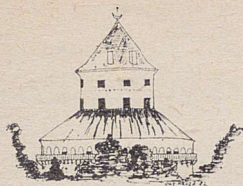
Za „naději přehlídky“ bych mimo Stupidního divadýlka označil soubor MED z Nového Jičína, vedený Zdeňkem Klosem, který po ukončení studií opustil brněnské Studio J. Skřivana. Soubor představením Machiavelliho Mandragory ukázal, že půl roku své činnosti naplnil pilnou prací.

Severomoravská přehlídka malých jevištních forem přinesla nejen kvalitní a inspirativní představení, ale i taková, která opět naznačují největší problémy v této oblasti — nepoučinnost a neuvědomělou ovlivněnost různými vzory. Kéž by na to soubory ve spolupráci s kulturními institucemi reagovaly větší snahou hledat a získávat informace, nalézat základní vlivy a souvislosti a nakonec i svůj osobitý výraz.

OLDA KUŽILEK



MED Nový Jičín — N. Machiavelli: Mandragora
Foto O. Kužilek



Kdepak, vážení a milí, Sobotka není město — Sobotka je svátek. Ale buďte bez obav, není třeba uvázat si oprátku sváteční kravaty a tvářit se koženě, právě naopak: začínají prázdniny, zrají třešně a vítř voní létem, ženy zkrásněly a není proč spěchat. Dobře se tu člověku dýchá, jako bys tu byl dávno doma. Nad střechami rozmarně vykukuje věž Humprechta, který se usadil na bocháňku kopce a obhlíží partituru Českého ráje. Pojďme za ním. Zámek prý před třemi stoletími vystavěl Carlo Lurago, ale já spíš věřím, že ho vyčaroval z krásné písně. Dole šumí stromová harfa soboteckého hřbitova, přes nízkou zídku však i sem nahlíží kraj, kde písničku rolník zasije a tisíc písní sklídí. O kus dál vzrůstá do oblohy Semtínská lípa a hučí jako varhany. Jako by té muziky bylo málo, na hradě Kosti, který vyčnívá z příboje lesů jako strohý kamenný útes, zastihneš opravdické muzikanty uprostřed koncertu. Z Kosti zpátky do Sobotky je nejlépe jít zasněným údolím Plakánku, kde zraje ozvěna a kde se můžeš — je-li vedro, a to je — vykoupat v rybníku. Přijdeš-li do Sobotky navečer, uvidíš, jak z kašny na náměstí pije bělohřívý měsíc. Přijdeš-li do Sobotky navečer, zastav se v hospodě Na poště, abys pozdravil ty, kdo každým rokem jezdí do Sobotky za Fráňou Šrámkem, a zapíval si s nimi řůru písniček. Dobře si vybral básník střídného větru své rodiště. Dobře si vybral přátele, kteří sem za ním putují zblízka i zdaleka. Postojím s nimi u básníkovy hrobu, ale všichni dobře víme, že tady Šrámek neleží, kdepak Šrámek a ležet, když právě vypukly prázdniny — chodí mezi námi, rozběhaný, rozdivaný, křepký a žiznivý všemi smysly, a potutelně se usmívá, jak nás vypeká. Možná ho potkáš v soboteckých uličkách při veřejné recitaci, možná se zastavil na kus řeči v pohostinném Šolcově statku, možná ho laskavá paní profesorka Hejnová provádí jeho dnešním domem; možná však zrovna rázuje daleko za humny, koupá se v Pleskotech nebo špacíruje kolem Libošovic. Neboj se, že ho nepoznáš. Pozdraví „Léto budiž pochváleno!“, spiklenecky mrkne, a než se vzpamatuješ, zmizí za rohem. Ale to stačí, abys věděl, že je tady s námi a že je to tak dobře.

JIRÍ ŽÁČEK

Úvod do studia postavy

JEDNAJÍCÍ OSOBA

JAROSLAV VOSTRÝ

■ Specifičnost hrdiny řecké tragédie spočívá v tom, že je nejenom **hrdinou**, ale i **jednající osobou**. Hrdinou je samozřejmě už z hlediska svého původu: v antických tragédiích nemáme co dělat s obyčejnými, normálními lidmi, ale s polobohy, kteří se právě díky svému mytologickému zařazení stali hrdiny eposu. Byli tedy epickými hrdiny, než se stali dramatickými (jednajícími) osobami, ale ani jako osoby tragédie neztratili svůj status hrdinů s mytickým rodokmenem polobohů, který určuje jejich osud. Způsob traktování tohoto osudu se však v tragédii změnil tím, že její hrdina není už epickým hrdinou, ale právě **osobou**.

■ Čím se liší jednající osoba tragédie od epického hrdiny? Zatímco epický hrdina je zástupcem celého společenství, přesněji řečeno, zatímco jeho činy jsou nejenom jeho vlastní činy, ale symbolizují činy celého kolektivu, zahrnujícího i všechny ostatní příslušníky daného společenství, tzn. zatímco epického hrdinu a tyto „ostatní“, jejichž je předkem či vůdcem, je nemožné si představit jako partnery v dialogu, v antické tragédii se stává mluvčím těchto „ostatních“ chór, proti kterému stojí jako hrdinův mluvčí herec, **hypokrités**, tj. — doslova — ten, který **odpovídá**. Nejde přitom jen o dialog jako jistý druh jazykového projevu, ale o rozdělení a rozdílnost, které jsou neslučitelné s bezrozpornou jednotou původního „epického“ pohledu a bez kterých by dialog jako jazykový projev nevznikl.

■ Herec, který odpovídá chóru, ztělesňuje hrdinu, který odpovídá obci, jejímž mluvčím je chór. A i když toto „odpovídání“ nelze zajisté ztotožňovat s odpovědností v moderním smyslu, faktem zůstává, že místo minulého a v minulosti ukončeného děje, tj. posloupnosti jednou provždy daných hrdinových činů, máme v tragédii najednou co dělat s činem jaksi ve stavu zrodu a s okamžikem těsně poté, co byl vykonán; přitom **jednání**, o které na rozdíl od epického děje v dramatu jde, se nevyčerpává určitým činem jako takovým, ale je nutné do jeho rámce zahrnout i postoj hrdiny vůči chóru, který daný čin komentuje, případně i tohoto chóru vůči postavě, tzn. to, co nebylo dáno předem a nestalo se už dávno a tedy i jednou provždycky, ale co se teprve **teď** odehrává před očima diváků.

■ Sám vznik dialogu, který se od zavedení druhého herce rozšiřuje o dialog dvou osob mezi sebou s jeho příznačným střídáním otázek a odpovědí, tak ukazuje na to, do jaké míry se samotný hrdinův čin stal z čehosi daného a v zásadě neproblematického, lépe řečeno, z toho, co existovalo původně jen jako takové a právě už jen jako takové bylo součástí věčně se obnovujícího kosmu, tj. přírodně daného řádu, čímsi problematickým: otázkou, jejíž zodpovězení má zásadní důležitost pro ustanovení, event. uchování mravního zákona, podle něhož je nutné se řídit za situace, za níž se přírodní kosmos má proměnit a proměňuje v lidský svět.

■ Máme-li tedy na jedné straně u epického hrdiny co dělat s vlastnostmi, které nejsou jen vlastnostmi tohoto hrdiny, ale vlastnostmi celého společenství, lépe řečeno, symbolem žádoucích vlastností tohoto společenství, tedy ideálem, a už z toho důvodu čímsi spíše obecným než individuálním, mohli bychom snad říct, že na druhé straně, v případě dramatické osoby máme prostě co dělat s individuem? Ne, nemohli; pojem osoby se s pojmem individuality v moderním smyslu zdaleka neztotožňuje. Tím méně představuje osoba antické tragédie cosi, co se obvykle rozumí pod pojmem individuální charakter: tragická maska na rozdíl od masky nové attické komedie postavu necharakterizuje.

■ Co tedy máme vlastně pod pojmem osoba blíže rozumět? Protože víme, že latinské slovo **persona** a odpovídající řecké slovo **prosōpon**, jichž se nakonec začalo užívat k vyjádření toho, co v češtině vyjadřuje slovo osoba, označovala zpočátku prostě hercovu masku, snad nám pomůže, vrátíme-li se ještě jednou k problematice masky.

■ Příslušné semiotické výzkumy úlohy masky v různých kulturách vedly k závěru, že základní funkce masky spočívá v izolaci a autoizolaci nositele masky od vnějšího sociálního a kulturního prostředí. I když pomíneme všechny podrobnosti, můžeme na základě tohoto srovnání bez obav zopakovat zjištění, že tetování i maska vyjadřují vždy zvláštní status člověka se „změněným“ obličejem a svědčí o přechodu z jednoho místa (topos) mytologického prostanství na druhé a snaze překročit hranici, oddělující lidské od transcendentního připojení k nadpřirozenému.

■ Důležitý v našich souvislostech je právě pojem vymezeného místa a hranice mezi různými světy, za níž se maskovaný ocitá. Odlišnost masky od „normálního“ lidského obličejce je v tom smyslu totožná s rozdílností „normálního“ místa člověka uvnitř daného společenství a místem za hranicemi, za kterou příslušné normy tohoto společenství už neplatí. S ohledem na toto zjištění můžeme zajisté souhlasit s tvrzením, vysloveným v rámci sociálně psychologických výzkumů, zabývajících se scénickým modelem popisu osobnosti, že totiž tím nejpodstatnějším u masky je rozlišení normativního a nenormativního, přičemž právě porušení tabu, zrovna tak jako porušení morfologických norem lidské tváře, propůjčuje rituálnímu klaunovi a masce magickou sílu a garantuje jejich vliv na ostatní.

■ Citované výzkumy nám k předsevzatému srovnání poskytují, jak je vidět, dostatek materiálu. Copak není nápadné, že sama scéna je svou podstatou „jiným místem“, odděleným od prostoru pro „normální“ lidi? Starořecké jeviště je přitom od hlediště odděleno navíc orchestrou, která je místem, kde účinkuje chór. Můžeme říci, že stejně jako poskytuje jeviště dramatické osobě zvláštní místo jaksi doslova, maska jí je poskytuje v symbolické rovině. Z toho vyplývá, že dramatickou osobu charakterizuje právě toto zvláštní místo, které zaujímá ve srovnání s „normálními“ lidmi, a že pod pojmem osoba nemůžeme tedy v těchto souvislostech rozumět každého člověka, chápáno jako individuum, ale někoho, kdo se ze společenství ostatních vydělil a kdo nás zajímá právě proto, že je zvláštní, totiž že jeho osud je zvláštní a tedy také zajímavější než osudy „normálních“ lidí.

■ Tato zajímavost a zvláštnost pak nespočívá v ničem jiném než v překročení příslušné hranice. Toto překročení souvisí v rámci starořeckého myšlení s pojmem **hybris**, tj. s překročením míry a normy, za které je hrdina potrestán, a v rámci myšlení a dramatu vůbec s pojmem dramatického jednání, jehož podstatu takové překročení dané hranice, původního vymezení, místa a jemu odpovídajících norem — a příslušné reakce na ně — vždy tvoří. A to pochopitelně nejenom v tragédii, ale i v komedii: zatímco v řecké tragédii jde o překročení vymezené hranice lidského světa do oblasti démona, tzn. do oblasti vyšších, božských sil, v komedii jde o překročení lidské hranice směrem dolů, tj. o připodobnění lidské „persony“ příslušníku světa nižšího než je lidský, totiž zvířeti nebo satyroví.

■ Mluvíme-li o připodobnění lidské „persony“, užíváme daného výrazu, obdobného výrazu osoba, opět v jiném významu, který je pro stanovení rozsahu a obsahu příslušného pojmu ovšem také neobyčejně důležitý. Poučné je v tomto směru sledovat souvislosti slovanského výrazu **lik**, se kterým má cosi společného jak české slovo líce, „obličej atd.“, tak ruské označení pro osobu a osobnost (**ličnosť**), a které pochopitelně vedou i k výrazu podoba. Podoba s osobou nesouvisí ostatně jen v tomto etymologickém smyslu, ale přímo podstatou, máme-li na mysli podobu a osobu v rámci starořeckého umění a kultury.

■ Jistě, současný člověk má sklon vnímat řecké sochy bohů jako vyobrazení na těchto sochách nezávisle — tělesně — existujících božských bytostí. Ale bylo už správně konstatováno, že řečtí bohové jsou neviditelní a netělesní a pouze přijímají různé podoby, takže tyto sochy nejsou žádným podobným vyobrazením, nýbrž toliko **ztělesněním**, personifikací vlastností, které jim byly připisovány. V tomto smyslu není také osoba (persona, prosōpon) totožná s vyobrazením nějaké individuální lidské bytosti, ale je především podobou či ztělesněním nějakého ideálního obsahu.

■ V této souvislosti je ostatně důležité právě to, že se maska od normální lidské tváře liší, a jako je na jedné straně „míň“ než ona, tak je na druhé straně zase „více“, což je příznačné pro umělecký obraz na rozdíl od pouhého vyobrazení. Mluvíme-li o tom, že dramatickou osobu charakterizuje právě to, čím je oproti „normálnímu“ člověku zvláštní, nemluvíme totiž jen o její zvláštní kvalitě ve smyslu vnějším, ať by šlo o mimořádnost zjevu, nebo osudu. Tyto vnější vlastnosti jsou totiž jen důsledkem toho, co je podstatou nejenom této zvláštnosti, ale i podstatou existence dané osoby vůbec — a tím je příslušný ideální obsah či téma.

■ Že tomu tak opravdu je, o tom svědčí především ty příklady z dob daleko pozdějších, kdy má dramatická osoba vlastnosti obyčejného, řadového člověka a je nakonec stejně zvláštní, a to samozřejmě díky herci, ale jen díky herci schopnému realizovat dané téma.

■ UŽ DELŠÍ DOBU jsem chtěl tenhle článek napsat. A vždycky jsem se na poslední chvíli zarazil. Ze strachu, neboť vím, že se pouštím na pole ne příliš populární, o němž se spíše hovoří v kuloárech, než aby se stalo předmětem seriózní diskuse. Ale to by ještě nebylo to nejdůležitější. Daleko větší strach jsem měl z toho, zda už jsme nasbírali ve Východočeském kraji dost zkušeností, abych mohl odpovědně alespoň trochu zobecnovat. Tím se vracím vlastně na začátek. Protože když už se pouštím na ono nepopulární pole, činím tak s vědomím, že nějaká diskuse propukne — ať už veřejná nebo neveřejná — a že tedy vrhám do mlýna několikasetů práci řady lidí, kteří chtěli a chtějí pro amatérské divadlo to nejlepší. A byl bych strašně nerad, kdyby ji jakákoliv diskuse zpochybnila v samotném základě.

■ Nicméně některé události a některá fakta posledních měsíců mne přece jenom přiměla, abych ten svůj strach překonal. Bylo to například poslední zasedání ústředního poradního sboru pro amatérské divadlo, které mělo na pořadu jediný bod: projednávání návrhu materiálu, jenž rozpracovává koncepci rozvoje amatérského divadla na několik příštích let. Tam se ukázalo, že otázka kategorizace je doslova ve vzduchu a že nejsme ve Východočeském kraji jediní, kteří něco takového zkoušejí. A dál: aktuálnost této problematiky se ještě více zvyšuje v okamžiku, kdy na pořad dne v celé naší společnosti přišla nutnost efektivního řízení, které s plnou hospodárností využije všechny ekonomické zdroje, jež máme k dispozici a které nejsou nevyčerpatelné. Jinak řečeno: jde o systém řízení amatérského divadla, jenž dovolí účinně realizovat hlavní cíle platící pro celou zájmovou uměleckou činnost a zároveň respektovat skutečnost, že tento systém zahrnuje a ovlivňuje dobrovolnou činnost lidí.

■ To jsou tedy poslední a zároveň rozhodující dvě příčiny, pro něž se odvažuji dnes vystoupit se zkušenostmi, které s kategorizací udělal Východočeský kraj. I když je nesporné, že by tu měli říci své především soudruzi slovenští, kteří mají nepochybně

Poznámky o divadle

O KATEGORIZACI

daleko větší zkušenosti. A nepopírám, že jejich organizace nám byla v mnohém příkladem i impulsem. Ale snad i ty zkušenosti naše, východočeské, mají svou váhu. Už proto, že jsme vlastně začínali z ničeho a museli jsme překonávat mnohá úskalí, s nimiž už na Slovensku dávno počítat nemusejí. Neboli jinak: máme v čerstvé paměti to, co bylo — a můžeme tedy stejně čerstvě srovnávat s tím, co je. O nic více mi v tomhle článku nejde. Buďte-li diskuse veřejná, tím lépe. Třeba společně dojdeme zase o kousek dále. Dokonce by tato diskuse byla žádoucí. Ale v žádném případě své zkušenosti nikomu nevnučujeme; netváříme se, že jsme objevili dokonalý recept na všechny choroby a že jsme všechno vyřešili. Ani že jsme nalezli něco zbrusu nového a neznámého.

■ Na začátku onoho srovnání minulosti a dneška některá fakta. Nechci jimi zatěžovat, ale asi by to bez nich nešlo. Kategorizace je součástí Statutárního uspořádání zájmové umělecké činnosti na úseku amatérského divadla v rámci Východočeského kraje. Tento materiál byl předložen jako návrh k ověření na dvě divadelní sezóny 1979—1980 a 1980—1981. Byl projednáván na aktivech divadelních amatérů celého kraje, mnohokrát diskutován v krajském poradním sboru a jeho pracovních skupinách a konečně předložen jako definitivní po shrnutí všech zkušeností z ověřovacího období zase krajskému amatérskému aktivu, který jej přijal. Což všechno říkám proto, aby bylo jasné, že se nic nedělalo překotně a že se hledaly všechny možnosti, jak vyslechnout co nejvíce názorů. A protože se nikde nezdvihl bouřlivý a masový odpor, snad mi bude dovoleno předpokládat, že ono statutární uspořádání přišlo v pravý čas a vyhovuje potřebám amatérského divadla ve Východočeském kraji.

■ Statut rozděluje všechny soubory do tří skupin — A, B, C. Každá tato kategorie má svou soutěž, z níž se postupuje do kategorie vyšší nebo

sestupuje do kategorie nižší. Pro kategorii A a B se vypisuje soutěž krajská, která vrcholí krajskou přehlídkou, jejíž dramaturgii stanoví KKS. Kategorie C nemá krajskou soutěž, její výsledky se hodnotí v rámci okresu. Potom následují kritéria, která určují zařazení souboru do kategorie. Nejde jenom o výsledky v soutěži. Jde také například o pravidelnou činnost, o dramaturgický plán, péči o růst členské základny, o ideový a umělecký růst členů, o vnitrosouborový život a další kulturně výchovnou činnost v místě působení souboru. Na tomto základě se podařilo u všech souborů, které už prošly krajskou soutěží, shromáždit velice cenné údaje. Také přihláška do krajské soutěže, již potvrzuje OKS a zřizovatel, musí obsahovat údaje tohoto druhu. Čímž má být řečeno jedno: nechceme kategorizací dosáhnout jenom toho, aby soubory vytvářely inscenace pro soutěž. Chceme skutečně ovlivnit celou jejich činnost, všechno jejich úsilí.

■ Na základě těchto údajů potom krajský poradní sbor pro divadlo na rozšířeném zasedání za účasti metodiků OKS provádí zařazení souborů do kategorie A. Soubory kategorie B a C jsou plně v pravomoci OKS, které postupují podle norem vymezených statutárním uspořádáním. A pokud jde potom o soutěž, mohou doporučit nejlepší inscenace do krajské soutěže, kde je hodnotí už krajská porota, která je totožná s porotou soutěže kategorie A. To zaručuje jednotnost

kritérií a srovnatelnost inscenací. Zařazení všech souborů se provádí na úrovni kraje i okresů v jediném termínu, prakticky na závěr sezóny. Původně se tak mělo dít na závěr každé sezóny, v definitivním znění jde o dvouleté období, neboť se ukázalo, že teprve v něm lze vyloučit alespoň do jisté míry nejružnější nahodilosti a především: je možné opravdu hodnotit pravidelnost, systematicčnost a cílevědomost celé práce souborů ze všech aspektů, o nichž byla řeč.

■ Snad tyto stručné informace dovolí čtenářům vytvořit si alespoň jistou představu o onom statutárním uspořádání, které vychází z principu kategorizace. A teď už — s vědomím, že je to informace vsutku velice kusá — k onomu srovnání, jež nutně musí vyústit v otázku, zda tento systém je lepší než ten, jenž platil předtím. Odpovídám za sebe bez váhání a předsed, že ano. Ze tří zásadních důvodů. A říkám stejně tak bez váhání a předsed, že i kdyby nebyly žádné jiné, potom právě tyto tři jsou zatím pro mne dostačující. A také — jak soudím — představují pokrok proti předcházejícímu stavu.

■ Především: existují elementární a přitom jasná pravidla hry. Kdo kam patří, jaká má práva a povinnosti, za jakých podmínek postupuje nebo sestupuje, na čem a na kom to záleží. Ostatně: kvůli těmto pravidlům vlastně celý tento systém vznikl. Nutnost mít je a opírat se o ně vyvolala

**Středočeská krajská divadelní přehlídka / Rakovník
DS ZK ROH Kavalier Sázava – O. Wilde: Ideální manžel.
Na snímku Jaromíra Procházky Jaroslava Březinová a Zdeněk Bubník**



v život celý proces tvorby statutárního uspořádání. Stalo se tak v okamžiku, kdy na půdě Východočeského kraje vznikla první přehlídka a soutěž vyspělých souborů — a nebylo jasné, kdo sem patří, protože nebylo jasné, jak vlastně vůbec definovat vyspělý soubor.

■ Dále: vznikla diferenciací souborů a tím i diferenciací péče o ně. Vůbec nejde o to, jestli tento soubor je lepší než druhý a ještě lepší než třetí. Nebo zase horší. Smysl je v tom, že na základě konfrontace činnosti i inscenací souborů stejného řádu lze daleko přesněji analyzovat jisté obecné tendence a proudy, pomáhat pozitivním a kritizovat negativní. Nejvýrazněji se to projevuje potom v systému vzdělávání — zatím — kde je možné jednak shromažďovat amatérské divadelníky zhruba na stejné úrovni, účinně reagovat zaměřením vzdělávání (teoretickým i praktickým) na jejich potřeby a odstranit tak s definitivní platností různá všeobjímající školení, která jsou pro všechny a vlastně pro nikoho. Neboť pro jednoho jsou málo a pro jiného moc.

■ Konečně: došlo k výrazné aktivizaci nejširší základny amatérského divadla, která spočívá v oněch souborech kategorie B. To je — příznám se — pro mne nejdůležitější. Neboť všem těmto souborům je naprosto jasné, že jejich činnost, která odpovídá pravidlům, jim nabízí možnost postoupit do krajské soutěže a v ní i z ní postupovat dále. Ty dvě předložky — v a z — tu nejsou náhodou. Postihují totiž jistou dynamiku, která je výrazem kvality. Či přinejmenším snahy o tuto kvalitu. Tak se podařilo třeba to, že jsme viděli už řadu souborů, které nám předtím zůstávaly buď utajeny zcela nebo se o nich sice vědělo, ale jenom zcela náhodou a občas vstoupily do krajských souvislostí. A budiž řečeno, že se v těchto souvislostech neztratily ani soubory vesnické. Možná, že pro některé z nich bylo překvapením či šokem, když se poprvé setkaly s fundovaným a podrobným hodnocením. Ale v zásadě se ukazuje, že i ony mají na to, aby obstály před nároky, jež jsou na soubory kategorie B kladeny. A některé z nich zcela logicky míří i do kategorie A. Přitom podstata je prajednoduchá: přes třeba rozdílné podmínky práce jde nakonec vždycky o jedno jediné — o vůli a ochotu pochopit, že dnešní amatérské divadlo se vymaňuje ze starých kolejí a musí si hledat nové metody činnosti, aby mohlo plnit svou společenskou funkci, která je ostatně také jiná, než byla kdysi.

JAN ČISAŘ

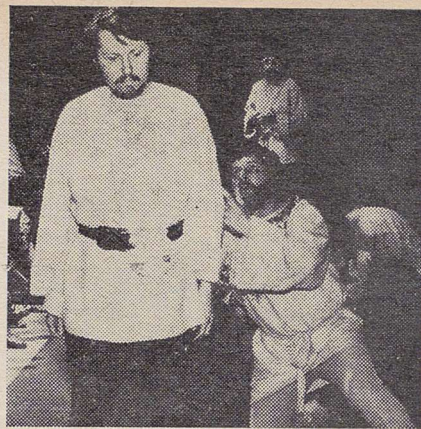
„Zápisník“

PŘEHLÍDKA V CHOMUTOVĚ

Krajská přehlídka divadel malých jevištních forem Severočeského kraje v Chomutově trvala od pátku do neděle a její program byl nabitý. Pořadatelem byl KV SSM v Ústí nad Labem, mezi spolupořadatelé byl jeden nezvyklý: OV ČSČK. Nebylo to zbůhdarma, a tak prozradíme rovnou: jedenáct mladých účastníků festivalu se v sobotu ráno na lačno ještě před seminářem odebralo (za doprovodu kytary) do nenápadné vilky u místní nemocnice, aby — darovalo krev. Ostatně celý sobotní program přehlídky probíhal v duchu hesla Dárci dárčům a jeho vyvrcholením bylo slavnostní předávání stříbrných plaket dr. Janského bezplatným dárčům z celého okresu, kteří jako diváci sledovali soutěžní představení. Kdo zná situaci průmyslových severních Čech a vlastně vůbec každý, kdo byl kdy i nebyl vážněji zraněn, ví, že nejde o žádnou maličkost, ale o službu nejčestnější. Početný houfec mladých, který elánem a halasem zaplňoval prostory Spojeného závodního klubu Dolu J. Svermy a na pódiu předváděl svou tvůrčí aktivitu, dokázal, že se nepohybuje mimo prostor a čas, že má citlivé smysly a srdce na pravém místě.

Dokázal to ostatně i na zmíněném pódiu, především opět těmi nejlepšími kolektivy i jedinci ze svých řad. Devět soutěžících celků, to není malý počet. A jestliže stranou pozornosti z uměleckých důvodů můžeme nechat jen jeden z nich (soubor Na kypě z Mostu, soubor mladý a nezkušený, který se teprve hledá, s nevykvašeným představením O chytrém Neandrtálovi), svědčí to přinejmenším o tom, že tento druh divadla je pro mladé adepty jeviště lákavou oblastí, ve které se cítí doma a jejímž prostřednictvím se jim snad nejlíp vyjadřuje osobitý autorský postoj. A také o tom, že malé jevištní formy mají v severních Čechách nemalé zázemí, autorské i interpretační.

Vtipná poznámka jednoho z organizátorů před závěrem časově náročného maratónu (většina představení se nevešla do hodiny), že akce by se měla jmenovat spíše festival „málo jevištních“ forem, lapidárně vyjádřila společného jmenovatele nedostatku několika dalších inscenací, třebaže se samozřejmě projevovaly různě. V jednom případě paradoxně dokonce jakousi premiérou



Sen královce Hamleta
Foto Jana Váňová

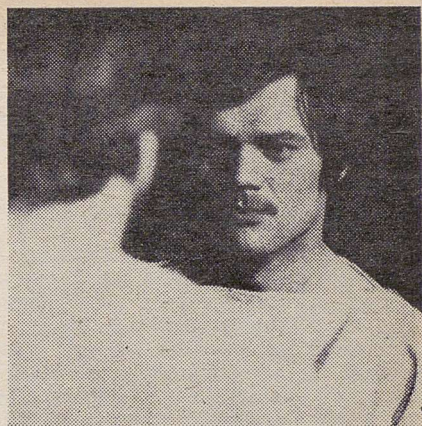
„jevištního“ dění, to když Divadelní studio KM Plamen z Liberce v pásmu většinou prachem zavátých lokálních kuriozit Malý vandr (trval bezmála půl druhé hodiny) tu pod pódiem, tu na štaflích na přilehlém dvorku, tu znovu v sále na postranních praktikáblech předvádělo zřetelně více pro vlastní pošetění než se snahou něco sdělit svou bujarost. Velkou rezervou u mnoha souborů jak je vidět stále zůstává počáteční etapa práce, hledání správného řečiště pro elán mladého kolektivu, dramaturgické přemítání a nekonečně sice dlouhá, ale nekonečně se rentující etapa úvah, sebezpytování, pochybností a zkoušení sil, ono dvakrát měř, jednou řež. Vypáhat z rozjetého vozu je těžké, ještě těžší je však poznání, že jsme vjeli do prázdná. Trochu víc driny, která není vidět, trochu méně plané sebedůvěry a ukvapenosti, nesnažit se prodávat nedopečené housky, to je to, čeho se mnohým povážlivě nedostává. To mimochodem.

Poctivá snaha vyjádřit se a uplatnit všechny své schopnosti, herecké, muzikantské a zpěvacké, výtvarné a režijní, byla patrná v práci Studia J. K. Tyla z Jablonce. Kovalčukovu Komedii o strašlivém mordu pojali po svém, scénu zabydlili sebou i proměnami světel (kdykoli šlo o nereálné scény, objevily se svíčky) a také loutkami, hudebními nástroji a předměty, ale v jejich konání bylo celkové cosi nejistého, rozpacitého, zvláště na některých vypjatých místech bylo patrné, že se plně neztožňují s pronášenými slovy a logikou děje, celek zůstal bohužel pozadu za snahou i možnostmi sympatického kolektivu. Divadelní studio VEŠ pedagogické fakulty z Ústí nad Labem tvoří dva lidi; ve vlastním pantomimickém pásmu Bílá tvář za sklem předvedli své nelehké umění promlouvat beze slov na nepochybně vysoké úrovni, prozrazující mnohaměsíční drinu i jistotu (v diskusi se ukázalo, že pantomima měla už ne-

málo repríz v Ústí i jinde). Myšlenka pásma je aktuální a zajímavá: bytost z vesmíru je vysazena na zemi, ale experiment s ní se nezdaří – bytost se jakž v lidové baladě polidští, naučí se chodit a když prožije s pozemšťany válku, probudí se v ní i cit. Provedení kolísá v gradaci, říká si o sevření, nicméně klobouk dolů před scénářem a před výkonem mimo Václava Zibnera. Nápadně početný a vyrovnaný co do věku i schopností členů byl soubor SES z České Lípy. Je jakousi líhňí talentů, které pak přecházejí do dramatického souboru či Divadelního klubu Jirásek, o němž ještě bude řeč. Tato specifika se odráží v jeho dramaturgickém i hereckém profilu: vedoucí pro své adepty hledá přitažlivý text, který by umožňoval zapojení co nejvíce z nich, a režijně příliš nezasahuje, ponechává na mladých lidech, aby si sami ozkusili, co to jsou jevištní prkna. Tak, Klapička, můžeme začít je pásmo z úsměvných moralit Hanse Sachse, Českolipští k dramaturgickým scénám přidali hudební vložky a průvodní text (nadbytečně) a vznikl celek, v jehož nesourodosti na sebe ovšem právem upoutává pozornost několik přirozených hereckých chlapčích i dívčích výkonů, jevištní řeč a nezvykle nápadité zvládnutí veršovaného dialogu (Miloš Havránek, Jiří Hau) a v neposlední řadě i zaujetí a zpěváků erudice veselé studentské party, záviděníhodně početné a zdá se stmelené. A opět soubor, složený jen ze tří členů: Okresní přebor Litvínov. Nepovažuje se za hudební, ale působí chtě nechtě především tak. Před oponou je banjista,

kytarista a basista, banjista je v centru a dělá si šoufky ze svých partnerů, kteří mu přihrávají či kterým on přihrává k vtipným anekdotickým slovním intermezzům. Hraje se, zpívá, kritizuje. Je to líbivé, působivé, je to inteligentní zábava. Závěr sobotního klání, cena diváka.

Zbývá zmínit se o třech souborech, které si z Chomutova odnesly ocenění a umístění. Třetí místo obsadilo Pídivadlo z Nového Města pod Smrkem s Obrázky z českých pověstí. Zaujalo už promyšlené a zhuťené autorské pásmo vedoucích souboru manželů J. a K. Bláhových, opřené o několik literárních předloh a sestavené bez patrných švů. Spontánní hravost dětí a ukázněnost jejich projevu i řeči oživila tento pevný základ a vtiskla mu smysluplnost a lehký humorný nadhled (Bivoje předvádí nejmenší z žáků; Oblehneme Děvín, rozhodne se družina a lehne si na podlahu kolem dívčího hloučku apod.). Divácký účín byl zasloužený a nebyl laciný, naopak, měl v sobě šídlo vyjádřené v rámuji písni Tak pojď a neloudej se, brachu, vždyť vstupujeme do dějin. Ryzí současnost a odvaha party mladých vyjádřit se adresně ke světu kolem sebe, bez kudrlinek a s vervou kritizovat nešvary, dýchla na obecnost a optimisticky ho naladila při vystoupení členů souboru Terč z Novosedlic na Teplickou. Jejich autorské satirické pásmo Povíдали si a hráli udrželo míru nejen v délce, ale především v kvalitě samotné předlohy a interpretace (zvláště sympatický byl výkon Ivety Martinkové). Upřímná otevřenost a fakt, že se sa-

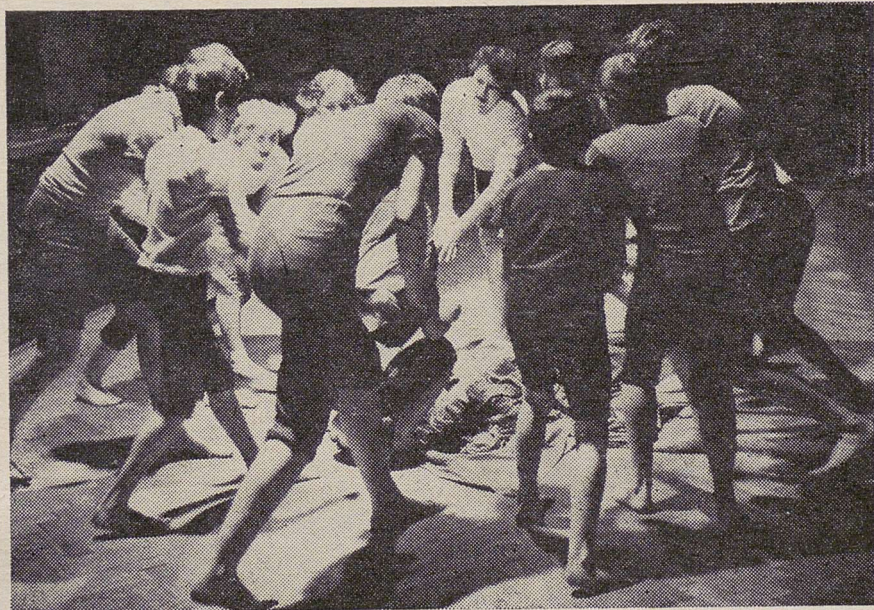


Sen královce Hamleta
Foto Pavel Šima

možřejmě přihlásili k autorství, byly neméně sympatické. A příznačné: podpíši-li se pod svůj výtvar, uvědomují si mnohem hlouběji odpovědnost za každé slovo a vyznění celku. Vynikalo to zejména ve srovnání s už zmíněnými Libereckými mladými, jejichž autorská „anonymita“ se bezděčně odrazila v rozkolísanosti, únikovosti a beztvárnosti textu. Když jsem se pak náhodně dověděl, že mladý vedoucí novosedlického Terče je (ve svém věku!) tajemníkem národního výboru, ani jsem se nedivil. Jedno s druhým zapadlo do sebe. Porota přisoudila Terči druhé místo. Soubor prý byl překvapen – položme si ruku na srdce: není zajímavé, proč?

Nakonec tedy o místě prvním, o Hamletovi Českolipských (plný názvem se soubor jmenuje Divadelní klub Jirásek). Představení se vymykalo z proudu ostatních erudic, s jakou byla uchopena a do scénáře převedena klasická předloha, že zbylo jen vyřezávat zlato, současným úhlem pohledu na podstatu odvěkých konfliktů mezi lidmi i průsečky citových dramát a hereckou jistotou, až suverenitou (hodiny strávené v herecké akademii pod vedením odborníků se nezapřou, jestliže ovšem talent je podložen v dostatečné míře vůlí). Všichni oddané a pokorně sloužili myšlenkám a emotivnímu vyznění díla, představení hrané pod pódiem mimo jeviště bylo ve všech složkách vyvážené, třebaže celkově vysoce náročné. Náročného, vnímavého diváka také vysoce uspokojilo. Protože se o něm jistě bude ještě nejdříve v blízké době psát (bylo doporučeno dramaturgické komisi Šrámkova Písku), a to z různých stránek, nebudu je už dál rozbírat.

Končím nerad, bylo by ještě o čem psát. Ostatně, nerad jsem se loučil i s třemi hezkými dny v Chomutově, a také se nedalo nic dělat.



Pídivadlo Nové Město pod Smrkem – Obrázky z českých pověstí.
Foto Jana Váňová

JAROSLAV KABÍČEK

LIDOVÁ ŠKOLA UMĚNÍ, co všechno si člověk pod tímto názvem vybaví . . . Pečlivé pedagogy, kteří zasvěcují nejmenší adepty umění do prvních notových stupnic nebo hereckých monologů. Děti talentované, méně talentované i ty, které tam chodí pouze proto, že si jejich „páni rodičové“ přejí mít doma budoucí hvězdu. Čas jde dál a z většiny dětí se nestávají žádné hvězdy, ba ani přelétavé komety. Místo nich zazáří jiní, do kterých bychom to dříve ani neřekli . . . Jaký je význam lidových škol umění? Jsou odrazovým můstkem talentů, nebo spíše mají za úkol vychovávat děti k estetickému cítění, aby dokázaly citlivě vnímat a rozlišovat dobré umění od špatného? To všechno se mi promítá v myslí cestou do jedné takové pražské školy.

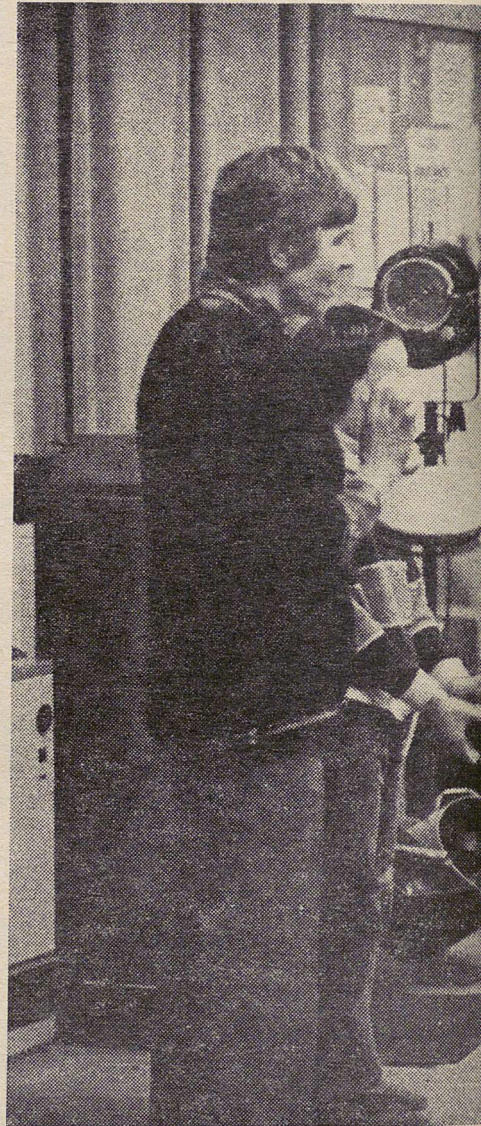
Obyčejný rohový dům kousek od zastávky tramvají v Radlicích. Úzkými šedivými dveřmi vstoupíte do předsíně plné barevných obrázků a za dalšími, tentokrát bílými dveřmi se objeví svět her i snů, smíchu i prvních slziček, říše divů i divadla. Ale pst! právě se tu na parketách, které předznamenávají svět, odehrává velké dobrodružství.

Vážní a „moudří“ třetáci se proměnili v mužstvo námořníků, kterým zlý pirát Prachydej ukradl loďní pokladnu. Teď se musí opatrně plížit jeho územím a místo mluvení se mohou dorozumívat pouze předem smluvenými signály. Všichni se snaží najít nějaký systém, kterým by zloducha Prachydeje oklamali, ale nedaří se jim. Zlý pirát je postupně potupně unáší

do své sluje a končí to jako ve špatně televizní inscenaci. Na otázku profesorky Pavelkové, která se z pirátského hávu převtělila opět do pedagogické role, proč se nedokázali nějak domluvit a táhnout všichni za jeden provaz, postupně každý z kluků (před půlhodinkou tak odvážných) pouze pokrčí rameny a zamumlá něco v tom smyslu, že chtěl a že určitě příště . . . Tady ale vůbec nešlo o piráty, poklad, námořníky či ostrov. Byl to pouze malý psychotest, který prostřednictvím hry staví dítě do modelových situací, obnažujících jeho charakter.

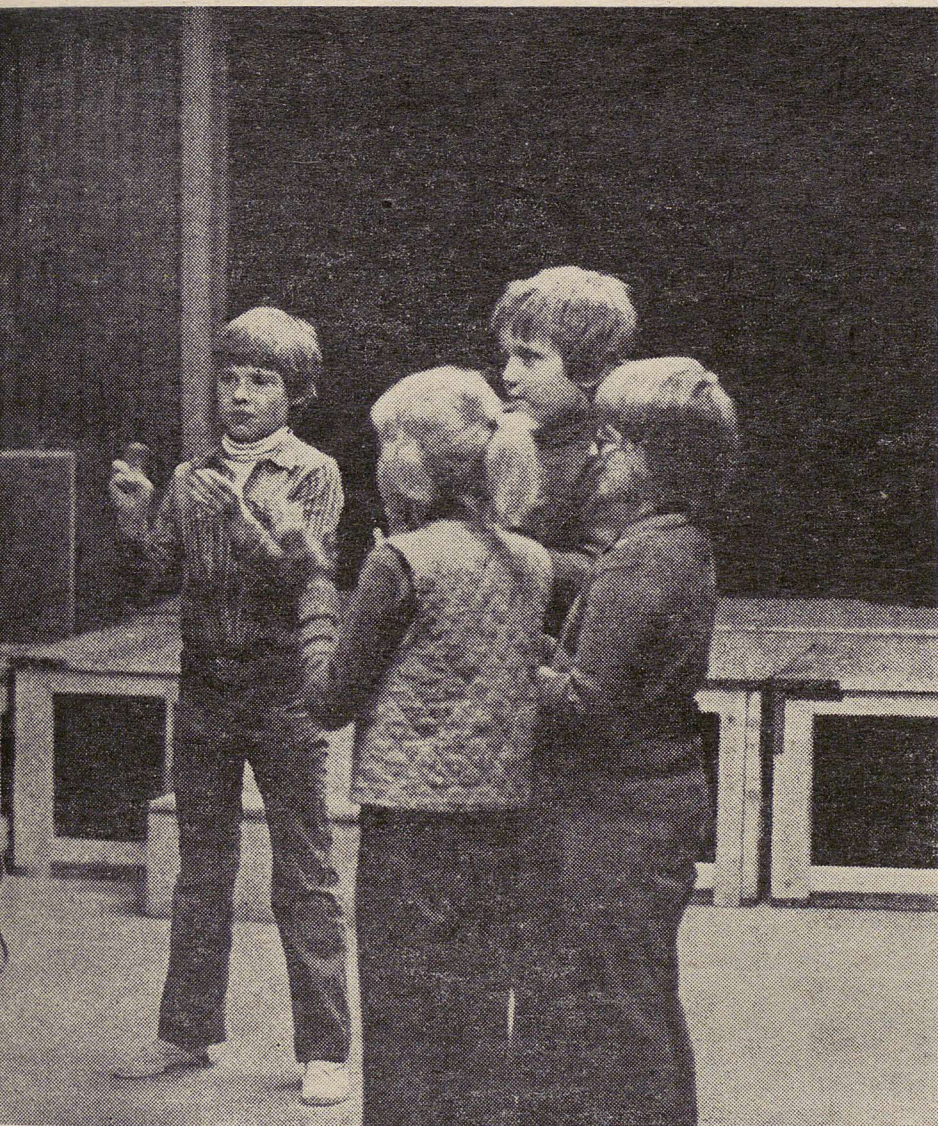
Mimochodem, před chvílí se tu mluvilo o ostrově. Ostrov, přesněji Ostrov, kterému se do názvu vešla ještě řeka Ohře, znamenal důležitou etapu v pedagogické dráze Soni Pavelkové. V polovině šedesátých let tam — v městečku, kde na české divadelní mapě doslova řvali lvi — společně s manželem založila při lidové škole umění soubor Minidiv a zhruba o deset let později i soubor mladších dětí Hop—hop. Minidiv měl desítky úspěšných představení, o kterých se už beztak popsalo moře papíru. „Hopáci“ se mohli pochlubit účastí na celostátních přehlídkách kolektivního přednesu, kam se probjovali dokonce třikrát, a vystupováním na národní přehlídce dětských divadelních souborů v Kaplici, odkud postoupili i na přehlídku celostátní — do slovenské Sały.

Ale dost výtů. Soňa Pavelková si totiž víc než nějakých souborových úspěchů váží toho, že na „ludušce“ v Ostrově vznikla výborná parta, pro kterou nebylo chození na hodiny ne-



bo členství v souboru pouze vyplněním několika večerů. Všichni kolem Pavelkovic tu doslova načichli divadlem. Jezdilo se dokonce i na prázdninová soustředění v přírodě, což ještě více utužovalo kolektiv. Zkrátka, pro děti z Ostrova byla lidová škola umění něčím víc a chodily do ní z upřímného zájmu a ne pouze tak laxe, jako se chodívá na angličtinu či krou-

bezva škola



žek mladých chemiků, což je bohužel časté u dětí z Prahy i jiných větších měst.

„Zarážející je vůbec diametrální rozdíl mezi dětmi z velkých měst a těmi z venkova.“ Soňa Pavelková to může posoudit nejen díky své bohaté pedagogické praxi, ale také proto, že zasedá v celé řadě porot nejrůznějších

dětských recitačních či divadelních soutěží. „Děti z venkova jsou daleko hravější a aktivnější. Ty městské snad někdy postrádají fantazii i přirozenou obrazotvornost. Občas to dokonce vypadá, jako by město učilo děti žít v určitém stereotypu, a proto ony očekávají od svého okolí spíše povely a příkazy, čímž dochází v jejich jednání k jisté automatizovanosti,“ říká ta,

za kterou bývalí žáci z Ostrova neustále dojíždějí a když nemohou být při tom, když teď krystalizuje zbrusu nový soubor v Praze, alespoň se čas od času ukážou jen tak na kus řeči.

To již nás profesorka Pavelková opouští, aby se mohla věnovat těm nejmenším herečkám — „slečnám“, které se snad teprve pár týdnů umí podepsat. Janička se ještě stydí recitovat, ale Olinka je odvážnější a po písničce o vráně a kosovi nám ještě předvede, jak by si povídala propisovačka s plnicím perem. Spokojený výraz Soni Pavelkové dává tušit, že Olinčin talent není pouhým bláhovým snem rodičů. „V divadelnictví je to s nejmladšími talenty obdobně jako třeba ve sportu poněkud ošidné. V Ostrově jsem měla kdysi velice nadanou žačku, které všichni předpovídali velkou budoucnost. Pojednou však, zhruba v šestnácti letech, nějak ustrnula a — nic. Marná byla jakákoli snaha oživit v ní dřívější předpoklady.“

Lidová škola umění znamená pro pedagoga desítky hodin příprav a pro jeho svěřence hodiny hledání, tápání, radosti a zklamání. Lidová škola umění — to jsou i propocená trička po zkouškách, i šťastné úsměvy na dětských tvářích po souborovém vystoupení. Právě vcházíme do sálu na představení mladších dětí z takzvaného „nultého“ ročníku II. cyklu. A co by to bylo za školu, kdyby se v ní nemluvalo — o škole.

„Školu mám ráda. Moc. A moc se mi po ní stýská, když jsou prázdniny. Když chodím do školy, tak se mi zase moc stýská po prázdninách. To



Soňa Pavelková
Foto Dušan Dostál a autor (1)

zpravidla dostávám kouli a doma se opakují ty řeči o tom základu života a tak. A kantoři? To jsou lidi na učení a mučení. Taky je mám ráda, ale jen některý. Ty člověči a mladý. Jako třeba „čedinku“. Je jí padesát, vlasy má zvonivě stříbrný, směje se jako když padají kroupy se střechy, a když se zlobí, bouchá pěstí do stolu, bolejí jí pak klouby, na který si fouká a říká „sakramentský děcka“. Ale je moc člověči a ukrutánsky mladá.“

To, co říkala blondatá skoroherečka [která však možná za čas divadlo opustí a bude z ní třeba dobrá sekretářka či trenérka gymnastek], vystihuje dětský zájem o školu i učení. Pokud pedagog dokáže děti svou osobitostí, přirozenou autoritou i nakažlivým entuziasmem podchytit, snesly by do tolikrát zatracované třídy i modré z nebe. To pochopitelně platí i pro lidové školy umění. A právě profesorka Pavelková je tím typem učitele, za kterým děti jdou, poněvadž cítí, že si vzájemně mají co říci.

„Děcka do ničeho nenutím. Naopak, vyžadují od nich aktivitu a iniciativu. To nakonec nejlépe dokumentuje moje vlastní dcera, která se doslova za mými zády přihlásila na recitační soutěž a já se o tom dověděla až v okamžiku, kdy postoupila do národního finále,“ svěřuje se nám v přestávce žákovského vystoupení hlavní iniciátorka i režisérka večera.

Večera, v jehož další části si děti ze souboru, který ještě nemá název, zahrály, zazpívaly i s chutí zařadily v pořadu složeném ze starých žákovských písní i poezie. V hledišti jim tleská mimo mladších spolužáků i několik starších rukou. Kromě dětí

totiž v radlické učebně Soňa Pavelková a její kolegyně Irina Ulrychová zaučují do divadelní abecedy i devět dospělých v kursu pro pracující. Jádrem kursu vzniklo díky manželům Hurychovým z pražského amatérského souboru Div-nezvadlo, ale časem přibylí další. Jak? To třeba jednou jela část dětského souboru v tramvaji. Kluci se jako obvykle poněkud předváděli. Náhle se k nim přitočil asi třicetiletý mladý muž a vyptával se, co jsou zač. Při zmínce o výuce v „liduše“ zbystřil a začal prásit, jestli by tam s nimi nemohl k té jejich úžasné profesorce také chodit . . .

Zbývající diváci, lépe řečeno rodiče a příbuzní, se rozcházejí. V šatně se ještě probírá „zásadní“ problém — název souboru. Padlo mnoho návrhů, ale žádný se neujal. Největší šanci měl Minium, ale ten zas někomu příliš „zapáchal“ chemií. Ale bylo to sympatické: nejdříve něco solidního vzniklo a nyní se teprve hledá název.

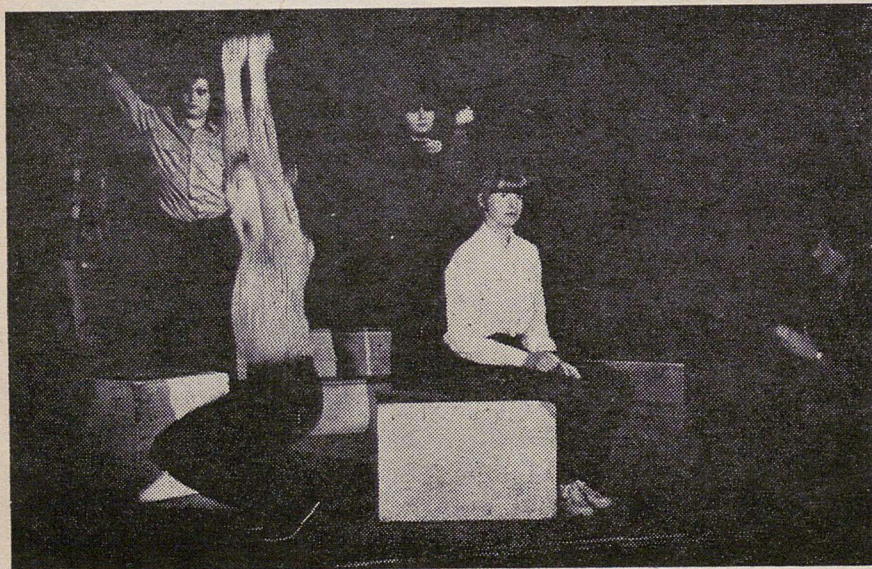
Pomalu odcházíme. Uvědomuji si, že Soňa Pavelková má štěstí, že soudruh Bednář — ředitel LŠU v Praze 5 nepovažuje literárně dramatický obor za pouhý přívažek, ale naopak se mu neustále snaží zajišťovat možnost rozvoje. V Radlicích proto nemusí být zanedlouho utopii ani nový bod učebních osnov, podle kterého by na lidových školách umění měli pohybovou výchovu učit specialisté.

Za námi zůstává dům, který se mi už vůbec nezdá tak fádni a tuctový. I ta šedá omítka změnila barvu, nebo se to jen zdá? Zkrátka, je to „bezva škola“, přesně tak, jak hlásil asi osmiletý kluk babičce, když si ho vedla z hodiny. MICHAL STEIN

V ŠUMPERKU VZNIKÁ NOVÁ TRADICE

Šumperk má nový, krásný dům kultury ROH Pramet. V jeho reprezentativních prostorách se letos poprvé konalo krajské kolo soutěže recitátorů, recitačních kolektivů a divadel poezie o postup na Wolkrův Prostějov. Přehlídka byla připravena s velikou péčí, nebyla jen akcí pro „čárku“, ale skutečně smysluplným setkáním nejlepších přednášečů a kolektivů kraje. Probíhala od pátečního večera do nedělního poledne a byla současně i vzdělávací akcí — dostatečný prostor byl věnován semináři a diskusi o problematice inscenování poezie i hodnotícím pohovorům s jednotlivými sólisty a kolektivy.

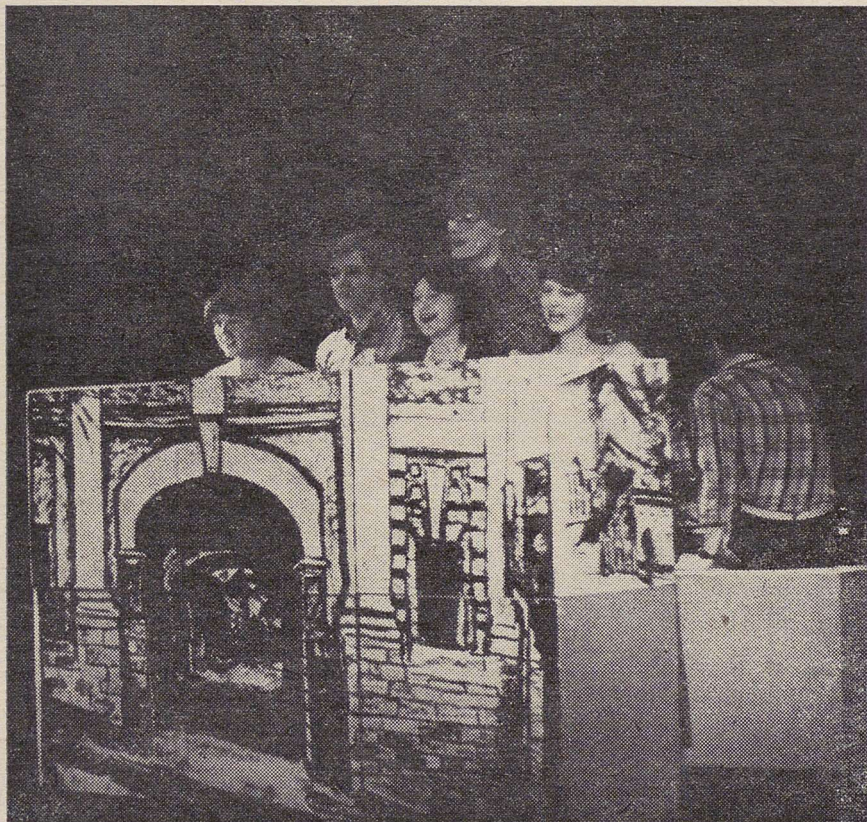
V přehlídce kolektivů zvítězil a na Wolkrův Prostějov postoupil domácí soubor PULS 82 s pořadem z poezie Bulata Okudžavy nazvaným Arbate, Arbate. Představení bylo na přehlídce nejlepší, potvrdilo kvality souboru: dobrou scenáristickou práci, vyspělé interpretační výkony a velmi dobrou hudební složku, ale také odkrylo problematiska místa, slabiny inscenační poetiky. Sympatická hudebnost souboru vytváří z představení příjemnou podívanou, ale prosazuje se natolik, že stírá a rozměňuje myšlenku textů. Inscenační princip se zaměřuje především na vytváření a spíše ilustrování situace, v níž se texty sdělují, na atmosféru arbatských uliček a dvorků. Méně sleduje scénické vyjádření vnitřního řádu a idejí Okudžavovy poezie. Jestliže byla na loňském Wolkrův Prostějově (PULS uváděl pásmo z poezie Karla Sýse Nadechni se a leť) souboru vytýkána tendence k líbivosti a ilustrativnosti, nelze zatím říci, že by ji soubor překonal. Má k tomu předpoklady, jak prokázal ve střední pasáži pořadu Třikrát o lásce, který byl podkladem pro seminář. Propojení hudby a slova — milostné poezie I. a C. Gollových — tu bylo maximální a významotvorné. Na scéně byla dvě pianina přimknutá zády k sobě, přednášeč a přednášečka byli zároveň dobrými klavíristy a zpěváky. Milostná vyznání přecházela do hudebního vyjádření sólovým klavírním motivem, melodie se spojovaly, prolínaly, proplétaly se slovem a dopovídaly ve chvílích, kdy slova nestačila. Celek byl vynalézavý a velice působivý.



Dalším souborem přehlídky byl SKIP Prerov, který uvedl montáž z veršů sbírky Morový sloup Jaroslava Seiferta pod názvem Namísto epístol. Představení přespříliš zvýraznilo bilancující notu Seifertovy poezie na motivy vyjadřující vztah k životu, zemi, lásce a míru. Klub recitátorů OKS Nový Jičín uvedl poezii mladého autora Petra Havla Koukejte se kolem a zapůsobil svou upřímnou ge-

nerační výpovědí. Soubor Rýma gymnázia v Rýmařově si dal nelehký úkol uvést na jevišti Pelcovu báseň Gilotina. Upřímná snaha souboru varovat před jaderným nebezpečím narážela na racionální konstrukci, mnohomluvnost a hluchá místa textu.

V soutěži jednotlivců se zdála nejperspektivnější první kategorie, v níž by mnozí interpreti při dobrém vedení



Puls 82 Šumperk – Bulat Okudžava: Arbate, Arbate. Foto Pavel Vrba

mohli dosáhnout zajímavých výsledků. Výrazné byly především dvě recitátorky – Miroslava Jirouchová z Přerova a Magda Kirchnerová ze Šumperka. M. Jirouchová je velmi kultivovaná a schopná interpretka, která si musí hlídat jistý sklon k teatralitě. Přesvědčila především při přednesu Solouchinovy básně Květiny, v níž projevila bohatou představivost a přesnost sdělení. Pohyb, který ke svému projevu zvolila, zpočátku působil poněkud vnějškově, ale v průběhu vystoupení se interpretka ukázala a organicky ho zapojila do výkonu. M. Kirchnerová zaujala svou schopností oslovit posluchače, navázat s ním kontakt a přesně sdělovat a cítit text. V prvním i druhém kole si vybrala texty z hlediska vhodnosti pro přednes sedmnáctileté dívky přinejmenším problematické: Seifertův Venušin pahorek,

báseň psanou z mužské pozice s výraznými erotickými motivy, a nepříliš kvalitní Vanšenkiniův text Kluk. V Seifertovi však dokázala k dialektice mužského a ženského principu zaujmout vlastní stanovisko a přirozeně, s divčím půvabem ho sdělit. Vanšenkiniův povrchní text naplnila vlastní představivostí a dá se říci, že obohatila jeho obraznost.

Po letošním šumperském setkání si lze jen přát, aby v Severomoravském kraji založilo tradici netradičně dobře připravených přehlídek uměleckého přednesu. VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

WP A ŠP V BRNĚ

Na dvou místech probíhalo v Brně městské kolo Wolkrova Prostějova a po loňské odmlce též Šrámkova Písku. Pořádaly je MěstV SSM jako vyhlášovatel a Městské kulturní středisko S. K. Neumanna v Brně jakožto hlavní organizátor. Soutěže recitátorů-solistů se zúčastnilo celkem 21 nejlepších z obvodních kol. V nejobsazenější kategorii I. (14–18 let) zvítězil Přemysl Černý, ve II. kategorii (18–20 let) Markéta Skrčená. Nejlepší v nejméně početné kategorii III. (nad 20 let) byla Jana Večeřová. Recitačních kolektivů se představilo celkem šest, ale hodnota jejich vystoupení byla velmi různorodá. Odborná porota nejvýše ocenila soubor gymnázia na Koněvově ulici s Horovou poérou Jan Houslíta a komorní pásmo Divadelního studia J. Skřivana Jak umět klepat na lidi, citlivě sestavené z veršů J. Kainara. Daleko slibněji vyhlížela soutěž Šrámkova Písku: město Brno jakožto působiště řady experimentálních amatérských souborů po úspěších v minulých letech nezklamalo ani tentokrát, takže mezi osmi vystoupeními bylo obtížné rozhodnout o postupujících. V I. kategorii (kolektivy pracující méně nežli 5 let) zaujalo především Vadidlo gymnázia na Elgartově ulici, které autorovým programem Ztvařování působivě vyjádřilo generační pocit svých členů a jejich odpor k přizpůsobivému životnímu stereotypu. Neobvyklou interpretací mytických látek ve svých Biblických příbězích vzbudilo diskuse Pirko Domu pionýrů a mládeže. Umělecky nejdůležitější inscenace přinesla pak kategorie II. (soubory vospělé). Divadlo X MěstKS SKN nabídlo dvě ze svých tří jevištních verzí Brechtovy politické prózy Hovory na útěku. Cyklindr při OKVS Brno III Holčičinami nápaditě interpretoval Poláčkovu humoristickou prózu Bylo nás pět. Kolektiv OKVS Brno II předvedl invenční koláž Aurora a tří denní soutěžní maratón ukončil vynalézavě aktualizovaným pojetím Šrámkova Měsíce nad řekou. vz

RECITÁTOŘI, ČETLI JSTE?

Dnes se zastavíme u jedné antologie, která nám představuje závažné období v literatuře našich jižních sousedů. Je zajímavé, že maďarská próza i poezie se v posledních letech objevuje na našich knihkupeckých pultech v překladech stále častěji. Stačí si ovšem některé ty svazky přečíst, abychom zjistili, že to není náhodné, že moderní maďarští autoři nám mají co říct. A měli by být slyšeni, tedy čtení. Když před dvěma roky byl v povinném výběru recitátorů na Wolkřův Prostějov po boku Jiřího Wolkra proletářský básník Attila József, staly se verše odrážející jeho strastiplnou, ale hrdou životní pouť pro mnohé mladé lidi nejen objevem, ale trvalejší láskou, právě pro svou lidskou a uměleckou opravdovost. Proč by podobná cesta nemohla pokračovat? Dává k tomu příležitost nedávno (v 16. týdnu) nakladatelstvím Odeon ve stejnojmenné kvartové edici vydaná kniha s názvem

Velká generace/ Básníci Nyugatu,

kteřá přináší poměrně obsáhlé výběry z tvorby sedmi velkých básníků, představitelů maďarské literární moderny převážně z druhého a třetího desetiletí našeho století, sdružených ve volné skupině, směru či hnutí kolem časopisu Nyugat (Západ); k hnutí patřili samozřejmě i známí prozaici, jako Zsigmond Móricz, a další umělci. Prvním autorem zastoupeným v knize Velká generace je **Endre Ady**, bytostný lyrik, „bouřlivý hlasatel nového ve všem, ve společnosti, v literatuře“, básník, který byl už u nás překládán (František Halas ad.). Další dva, **Mihály Babits** a **Dezso Kosztolány**, bývají řazeni k estétské větvi hnutí, ale z jejich tvorby v antologii zastoupené na nás dýchne neméně silně i každodennost a společenské zápasy. Nezaměnitelně osobitá je tvorba **Árpáda Tótha**, který zemřel na souchotiny ve věku dvaadvaceti let. **Gyula Juhász** může kromě jiného zaujmout básněmi na slovenské motivy a milostnou lyrikou, **Milán Füst** (autor známého a nedávno u nás znovu vydaného románu Miloval jsem svou ženu) různorodostí témat a jejich osobitým ztvárněním ve volném verši. Závěrečné místo v antologii zaujímá **Lőrinc Szabó**, který se po počátcích svázaných s Nyugatem ubíral samostatnou klikatou cestou (překládal také naše básníky), aby se v roce své smrti (1957) dočkal nejvyšší pocty, Kossuthovy ceny za celoživotní dílo. Zaujme „nespokojeností přímo kosmickou“, abychom citovali jednu z charakteristik editora antologie Petra Rákose. Přeložil kolektiv překladatelů. Náklad 1500 výtisků, cena váz. výtisku 20 Kčs.

jk

ZÁJEM O JAPONSKO byl v Evropě probuzen v 60. letech minulého století, když tato země vystoupila ze své dlouhé izolace od ostatního světa. Po vlně nadšení způsobené barevnými tisky z dřevorezů Hokusaie, Utamarua a dalších umělců, kteří tak zapůsobili na impresionisty a post-impresionisty, se na začátku našeho století evropská velkoměsta obdivovala mimickému a tanečnímu umění Hanako Ooty a jejího souboru (viz zprávu o etudách, předváděných touto herečkou v sále moskevské konzervatoře v knize M. B. Tomaševskij: Japonské divadlo, Scéna 1912, 11/2). Všeestranným hereckým výrazem ve stylu pseudo kabuki Sady Jakko byla zaujata zejména průkopnice moderního tance Isadora Duncanová. Německý japanolog K. Florenz vydal r. 1900 v Lipsku první překlady her z repertoáru kabuki Terakoya (Vesnická škola) a Asagao (jméno). Obě byly později uváděny i u nás. První v Komorním divadle J. Borem (1930), v Ostravě P. Paloušem (1940), druhá v Divadle na Slupi J. Frejkou (1929). Tato inscenace byla bezesporu nejbliže požadavkům syntetického divadla. Jiří Frejka pracoval s voice-bandem, taneční stylizací gest, maskami a využíval proměnlivosti jevištního znaku. Znovu byla Asagao hrána ve Studiu Činu v r. 1942 a jinde. Velký význam pro poznání totálního charakteru japonského divadla měl pro sovětskou a vůbec evropskou avantgardu zájezd profesionálního souboru kabuki do Moskvy r. 1928. S. M. Ejzenštejn napsal tehdy esej, v němž vysoce ocenil „monismus souboru“ a vyzdvihl „perfektnost montáže, před níž stojíme oněmělí“. „Zvuk-pohyb-prostor-hlas fungují jako elementy stejné důležitosti.“ Upozornil na proměnlivost neboli „převlékání divadelního znaku“, na schopnost „předvedení vizuálního a auditivního vnímání na společného jmenovatele“: „slyšíme světlo, vidíme zvuk“.

Divadlo nó, starší než kabuki, bylo do Evropy uvedeno nejdříve překlady některých her do angličtiny už v r. 1892 a 1901, avšak známé jsou hlavně překlady japanologů A. Walleyho (1921) a ještě novější, francouzské, N. Periho a R. Sieferta. Českému čtenáři se dostaly do ruky první přehledné dějiny japonského divadla v r. 1947 (V. Hilská: Japonské divadlo), obsahující také překlad nó hry Damaškový buben a frašky-kjógen Hanako. Druhá publikace o divadle nó, kabuki a loutkovém bunraku (D. Kalvodová, M. Novák: Vítr v piniích, 1976) přináší větší výběr her nó i kjógenů, text loutkové hry od Monzaemona Čikamacua a ukázky z kabuki. V současné době uvádí brněnské Divadlo na provázku Hry a hříčky; dva kjógeny a parafráze nó her v režii H. Krejčího.

Dnešní Japonsko je při své překotné modernizaci pozoruhodné tím, že tu byly díky pověstné úctě k tradici dochovány a dosud se hrají všechny staré divadelní formy. Na chrámových jevištích lze vidět obřadní kaguru a bugaku, hlediště divadla nó zaplňuje mládež a inteligence, a tomuto divadlu se věnuje i množství amatérských souborů. Velmi populární je kabuki a loutkové bunraku, a to i v televizních přenosech. Vedle toho se hraje modernizované kabuki zvané šimpa. Moderní divadlo, šingeki, vzniklé na základě evropské a americké činohry, prožívá ve velkých městech konjunkturu. Velmi pozoruhodné jsou desítky experimentálních malých divadel, slučujících nejmodernější výboje s bohatou tradicí domácí divadelnosti.



Jeviště nó v divadle hereckého rodu Kanze v Tókiju. Výjev ze hry o středověkém válečníku Jorimasovi. Snímek autorka článku, 1966

Prvky a postupy orientálního divadla

DIVADLO V JAPONSKU

Počátky elementárních divadelních projevů sahají v Japonsku do 1. tisíciletí př. n. l. a souvisejí s totemismem, kultu plodnosti, pohřebními obřady apod. Šamanky dávných obřadů měly své pokračovatelky v kněžkách miko, jež byly aktérkami sakrální tanečně mimetické formy kagura. Už pro ni je charakteristické syntetizování zpěvu, hudby a tance a ve vesnické odnoži kaguri také mimohry. S buddhismem, přineseným přes Čínu a Koreu, se na japonské ostrovy dostalo na začátku 7. stol. průvodové pantomimické divadlo masek, gigaku, uváděné jako součást buddhistických chrámových slavností. Kromě masky a kostýmu charakterizovala mytologické i světské postavy taneční gestika. Zachovalo se na 250 vzácných exemplářů původních masek, avšak gigaku se už neprovozuje. Zato kultivovanější tanečně pantomimická forma bugaku s postavami v maskách i bez nich a v honosných kostýmech je dosud několikrát ročně předváděna na nádvořích šintoistických chrámů a v císařském paláci v Tokiu. Velebná hudba i choreografie jednotlivých výstupů pocházejí z 8.–12. století a jsou téměř beze změny uchovávané.

Tradice mimohry maskovaných postav, pantomimický tanec, a dále narativní chorálový zpěv a zpívaná poezie byly důležité základy, na nichž mohlo vyrůst proslulé středověké divadlo nó. Cesta k němu vedla však rovněž přes světskou lidovou zábavu sarugaku („opičí hudba“) a dengaku („hudba na polích“) obsahující původně artistickou melanž a mimeticko dialogové výstupy s jednoduchým dějovým jádrem. Provozovali ji potulní herci v 11.–14. století. Artistní prvky byly postupně zatlačovány do pozadí a kladen důraz na monomane (herecké představení postav) a rozvíjení dějových prvků tanečně zpěvními prostředky. Podmínky k dozrání divadla nó nastaly v druhé polovině 14. stol. Zatímco až dosud herecké družiny sarugaku a dengaku hrály hlavně pro lidové obecnostvo a do sídel feudálů byly zvány jen výjimečně, stal se tehdejší japonský vládce – šógun Jošimicu z rodu Ašikaga, sídlící v Kjótu – patronem herecké trupy vedené Kan'namim, a oblíbil si jeho syna Zeamiho. Tito dva umělci dali všechn svůj talent do služeb náročných, vzdělaných diváků šógunova dvora. Zeami rozvinul dědictví svého otce i jiných starších herců, a poněvadž měl univerzální nadání (byl dramatik, herec, hudebník, choreograf i organizátor inscenací) vytvořil během svého života (1363–1444) závazný styl a pravidla divadla nó. Svě zkušenosti a poučení uložil do více než dvaceti pojednání, jež se jako „tajná učení“ dědila v hereckých rodech a byla teprve na začátku 20. stol. poprvé zveřejněna.

Básnické hry nó, jichž se dochovalo kolem dvou tisíc a které po Kan'namim a Zeamim psali další herci i anonymové, je odkaz, z něhož se však na běžném repertoáru udržela sotva desetina. Koncentrují se na zlomek známého příběhu, situaci či hluboký prožitek, jehož nositelem je postava, představovaná hlavním hercem, šite. Hry obsahují velmi málo akce a nedochází tu obvykle ke střetnutí postav. Druhý herec, waki, není antagonist, ale má spíš funkci informátora a tazatele. Další postavy ztělesňují pomocní herci, šite-cure a waki-cure. Po strážení zpracování syžetu je hra konstruována spíše jako evokace zvoleného úseku příběhu nebo situace a její nálady. Prezentace hry je vázána na konstantní hudebně dra-



Vlevo:
Válečník Jorimasa



Vpravo:
Šité v roli dvorní dámy Juja
v jedné z lyrických nó her
Kresby autorka článku

matické schéma jen mírně obměňované. Zpívané pasáže jsou rozděleny do úseků, vytvořených stálými melodicko-rytmickými obrazci. Ty střídají dialogy a taneční čísla šiteho, v nichž obvykle vrcholí dramaticko-emocionální poloha hry. Do interakce postav vstupuje deklamovanými a zpívanými pasážemi asi desetičlenný chór, sedící nehnutě na jedné straně pódiového jeviště. Vypráví, líčí duševní pochody ústřední postavy, glosuje akci a evokuje scénické prostředí. Pomáhá také překlenout značnou vágnost a proměnlivost časových rovin a prostorových změn. Hudební složka je dále zastoupena flétnistou a třemi bubeníky, sedícími na zadní plošině jeviště. Herci hrají před tímto malým orchestrem na čtvercové holé ploše, zastřešené stylovou střechou. Do tří stran je jeviště otevřeno a ze zákulisí na ně vzudivo sádko vede hašigaraki, jakýsi můstek, jenž je však rovněž hrací plochou.

Tematická řada nó her obsahuje kusy rituální s ústřední postavou boha, jež tvořívají úvod představení. Další skupina her se soustřeďuje na epizodu slavných středověkých válečníků-samurajů. Do třetí patří lyricky laděné hry s ženskými protagonistkami, představovanými zásadně mužem, šitem. Dále jsou tu hry o lidech, jež postihla tragédie, velký žal nebo kteří přišli o rozum, hry v nichž jsou pohledy do propastných hlubin lidské duše i časové posuny mezi vzdějším a oním světem vyjádřeny fascinujícími obrazy ve věších, umocněných nervní kadencí bubnů a pohybovým uměním herců. Repertoár doplňují hry o historických osobnostech či dějích, vyjádřené metaforickou zkratkou, a závěrečné mystické démonické kusy. Obraz života, jak jej zprostředkuje divadlo nó, počítá s aktivní spoluprací obecenstva, předpokládá znalost dějů a životů postav, z nichž je vždy předváděna jen nepatrná, významná část. Ve všech svých složkách, textové, hudební a hlavně herecké, je nó divadlem náznaku, uměním stimulace, „rozčeřením“ hladiny intelektuálně-emocionální potence diváka.

Jeviště bylo vždy holé, až na několik maximálně stylizovaných dekorací, přinášejících jevištními pomocníky těsně před akci, do níž jsou zapojeny. Kostýmy byly patrně původně jednodušší. Dnes dochované pocházejí asi ze 16. stol. a hýří bohatostí i barvitostí vzácných látek. Charakteristickým prvkem jsou oduševnělé masky, vzácná výtvarná díla, jež nosí pouze hlavní herec, a postavy hrané jeho pomocníky, šite-cure.

Celkové vážné, básnicky nadnesené i tragické ladění nó her je odlehčeno fraškami, kjógeny, jimiž bývají pravidelně jednotlivé nó hry prokládány ve formě meziher. Kjógeny se zformovaly v samostatný žánr na základě lapidární bufonády, obsažené v sarugaku. Jsou to dialogové výstupy, založené na situační komice, s vynikajícími klauniádami a pantomimou. Chór ani hudebníci tu neúčinkují. Herci kjógenů tvoří samostatné družiny, a také v nich se hříčky dědí již po generace ve dvou hlavních rodech. Nejčastějšími postavami tu jsou feudálové, nad nimiž vyzrají jejich chytrí sluhové, dále chvástalové, pokrytci, marnivci, zbabělci, ale i zlidovělé postavy nadpřirozené jako bůžci, směšní démoni, lišky kouzelnice, duchové zvířat. I kjógeny mají své, poněkud jednodušší stylizované kostýmy a sbírku masek groteskního charakteru.

V dnešním Tokiu je sedm stálých divadel nó, v ostatních velkých městech dvě až tři. Ve všech se až čtyřikrát týdně hrají tři čtyři nó hry, proložené kjógeny. Vysoce imaginativní a přesně strukturované umění, hrané herci, jimž se stalo celoživotní řeholí, nachází ještě i po šesti stech letech živý ohlas a obdiv diváků.

DANA KALVODOVÁ

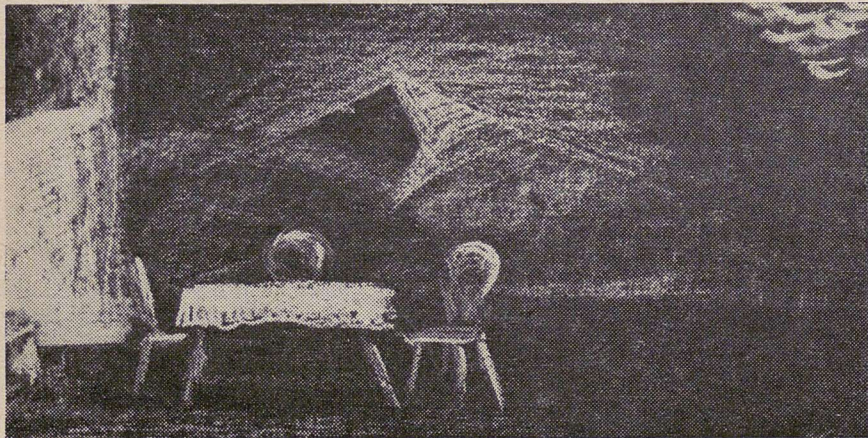
Základní pojmy divadla

UMĚLECKÁ HODNOTA

Hodnota jako axiologický pojem (axiologie = nauka o hodnotách) je zvláštní vlastností nějakého (hodnoceného) objektu nebo jevu, která vyplývá z jeho **funkce** a tudíž z uspokojení **potřeby** hodnotícího (lidského) subjektu. (O hodnotě vzhledem k potřebám jiných systémů než je člověk a jím vytvořené supersystémy – viz FUNKCE V UMĚNÍ – se hovoří jen výjimečně). Z této vazby (bez funkce není hodnoty!) vyplývá také označení hodnoty jako terciální vlastnosti, tj. vlastnosti těch vlastností, které jsou projevem struktury hodnoceného jevu v jeho **vztahu k člověku** a na něm částečně závislé. Slovo hodnota má ovšem i jiné, částečně neaxiologické významy, např. míní-li se jím matematická veličina; specifický ráz má pojem hodnota v ekonomii atp. Podobně jako funkce vede k hodnotě, je disfunkce příčinou nehodnoty (pseudohodnoty, pahodnoty).

Hodnota je objektu hodnotové situace přisouzena v **procesu hodnocení**. Je to vedle tzv. vcítění druhý důležitý typ projekce subjektivních procesů na vnější objekty, které je vyvolávají. Naproti tomu rčení o „tvorbě hodnot“ je pouze zkratkovým, někdy i zavádějícím vyjádřením faktu, že vytváříme něco, např. umělecké dílo, čemu se pak přisuzuje hodnota.

Do pozice hodnoceného jevu se však může dostat cokoliv, tedy i jiné faktory hodnotové situace, než je objekt hodnocení. Např. též sama funkce (již značení disfunkce je produktem hodnocení), potřeba i hodnota sama. Tak vzniká u těchto entit metahodnocení, které vyúsťuje v různé systémy hodnot a hodnotové žebříčky. **Hodnota** (význam, závažnost) **hodnoty** má ovšem celou řadu dimenzí. Lze je v podstatě členit na kvantitativní a kvalitativní. U prvních vážíme, jak velkého počtu hodnotových situací nebo lidí se týká, ale také jak dalece je vzácná čili jaký je poměr mezi kvantitou potřeby a jejího uspokojování. U druhých zase, jak dalece důležitá (event. i životně důležitá pro trvání systému) je hodnotě odpovídající potřeba, jak je spjata s jinými

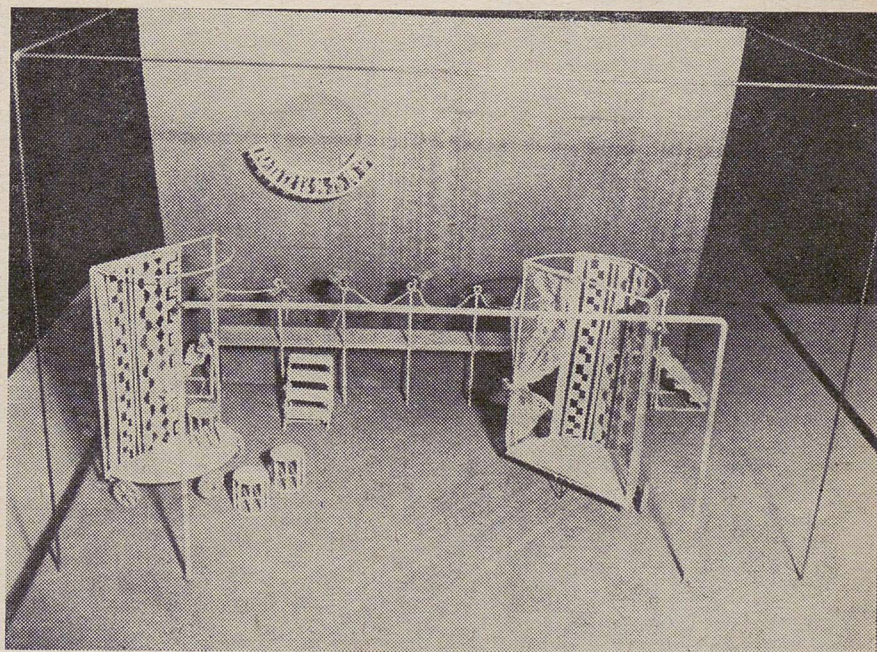


potřebami a s dalšími momenty homeostáze (FUNKCE UMĚNÍ). V těchto kvalitativních ukazatelích zasahují silně do hry různé globální faktory lidské zkušenosti, naturelem a ustrojením osoby (nebo i společností) počínaje a světovým názorem či filozofií, speciálně pak filozofií hodnot konče. Tendence k hodnocení hodnot a k jejich hierarchii je prakticky permanentní, změny v této poloze jsou často výmluvnými symptomy změn jak v životě člověka, např. již na trase dětství – mládí – stáří –, tak i celé společnosti a dějin lidstva. **Hodnocení hodnot** se zpravidla těsně váže na hodnocení potřeb: tak vzniká odlišné hodnoty hmotných a duchovních, individuálních a kolektivních (společenských), nejčastěji s tím, že ty první (v dané dvojici) se pokládají za **nižší**, druhé za **vyšší**; dále též na hodnoty tzv. zbytečné (quasi přepychové) a nezbytné, u nichž napojení na polaritu nižší – vyšší je kolísavé atd. Umělecká hodnota vzniklá z umělecké superfunkce (FUNKCE V UMĚNÍ) zpravidla bývá hodnocena jako vyšší, v některých hodnotových vzorcích (zvláště za situací pro jedince i společnost obtížných či krizových) též ale jako zbytečná („inter arma silent Musae“): proti tomuto tlaku měly kdysi působit ony tak hojně obrany poezie či krásy. Spektra vyšší – nižší u hodnoty se též týká postulat, abychom dokázali od skutečných potřeb odlišit **pseudopotřeby** nebo klamná subjektivní zdání potřeb, jež mohou vyvolávat škodlivé (antihomeostatické) účinky. Potřeba člověka, i když jde o stav subjektu, je totiž něco relativně objektivně daného reálným vztahem k prostředí. Subjektivní reflex tohoto stavu, tedy např. pocit potřeby a později i požadavky a nároky z něho odvozené, nemusí vždy odpovídat tomu, co např. lidský organismus opravdu potřebuje; viz potřeba alkoholu u notorika nebo nikotinu u kuřáka: z jejich hlediska je nápoj nebo cigareta zajisté „hodnotou“ tuto potřebu uspokojující, ale z celového hlediska jejich homeostáze jako organismu-systému jde o pseudopotřebu a tedy i o pseudohodnotu. Totéž,

jen v jiných rozměrech, však platí i o chybné reflexi na potřeby společnosti, o mylných představách v tomto směru. Ve sféře umění (SFÉRA UMĚNÍ) se tato problematika dotýká palčivé otázky kýče a vůbec komerční či jiné náhražky umění. Není totiž pochyb, že při konzumu kýče, jak o tom svědčí jeho oblíba a lukrativita, dochází k pocitu uspokojení určité potřeby, přinejmenším velmi blízké potřebě uměleckého zážitku. Je však úkolem **umělecké výchovy** dokázat – právě z tohoto vyššího hlediska – že jde o pseudohodnotu a že toto uspokojování má na rozvoj lidské psychiky negativní vliv.

Hodnocení, jímž přisuzujeme umělecké kreaci uměleckou hodnotu, je závěrečnou a zpravidla i integrující etapou umělecké kreace, resp. té její superfáze, již nazýváme uměleckou responzí (odezvou, odpovědí na umělecký artefakt) ve vědomí a chování konzumenta umění (a již předchází aktivní vyrovnávání se s podněty ze strany artefaktu ve sféře představ paměti i fantazie, emocionální, intelektuální i volní). Jeho výsledkem je **hodnotící (kritický) soud**, ať již vyjádřen jakoukoliv vnější formou od pouhého potlesku nebo mimiky tváře přes „holé věty“ hodnocení (dobré, špatné) až po rozsáhlé kritické eseje a rozbor, ba dokonce i nevyjádřen, ale vnitřně uvědoměn. Soud je současně jednak shrnujícím důsledkem aktuálního průběhu responze (uměleckého zážitku jako jednoty požitku a prožitku), ale z druhé strany i výsledkem konfrontace s dřívější uměleckou **zkušeností** a z ní odvozeným **očekáváním** určitého průběhu umělecké reakce. Umělecká zkušenost (není totožná s uměleckou erudicí

nebo odborným školením, to jsou pouze možné její složky) má několik vrstev, které jmenujeme v pořadí, jež sleduje postup od relativně značné intersubjektivní k stále osobnější, subjektivnější a ve vztahu k ego i hlubším formám a současně s tím i k stále většímu vlivu emocionálního, ale nakonec i fyziologického (instinktového) založení příjemce. Jde tedy 1) o umělecké **názory**, teorie, programy; 2) o umělecké **normy**, pravidla, vzory a estetické ideály; 3) o umělecké **záliby** a odpory, resp. preference a reponence, zájmy a nezájmy; 4) nehlouběji, o vrstvy tzv. **podvědomí** či nevědomí a o samotnou rudimentární dispozici k uměleckému vnímání. Která vrstva (či vrstvy) sehrává při hodnocení rozhodující roli, to záleží na nejrůznějších okolnostech hodnotové situace, nejvíce ovšem na povaze subjektu, ale také objektu hodnocení. Např. je známo, že tzv. vkus – specifický, ustálený útvar estetické zkušenosti na pomezí vrstev 2 a 3 – není vhodnou konfrontační bází pro hodnocení nejzávažnějších uměleckých kreací ani pro přírodní „krásy“. Tzv. **kvalifikované, odborné hodnocení** se zpravidla opírá o normy, jež mají sice nadindividuální, ale jinak dobové, místně, žánrově, stylově a vůbec taxonomicky (TAXONOMIE UMĚNÍ) omezenou platnost. Vůči živým proměňám umělecké funkce hrají úlohu relativně ustáleného pozadí, samy však také – právě vlivem umělecké funkčnosti – se dostávají do pohybu a podléhají změnám, někdy i radikálním (tzv. revoluce v umění); odtud patří umělecké spory o normy a hodnoty k stálým průvodním (a nezbytným, vcelku pozitivním) jevům vývoje umění. Z toho pak



vyplývá, že v umění neexistují žádná absolutně a univerzálně (pro celou planetu a vývoj lidstva) platná kritéria, pouze více méně stabilní nebo opakující se inklinace a větší nebo menší intersubjektivnost souhlasu či nesouhlasu (ESTETIKA A OBECNÁ TEORIE UMĚNÍ). Umělecká kreace ovšem nemůže porušit přírodní zákony, ale tento fakt nemá na hodnocení umění vliv, protože znamená nemožnost takového artefaktu. Vše ostatní je otázkou struktur uměleckých i mimouměleckých a jejich vzájemných interakcí. To odpovídá jak principu vnitřní imanence ve vývoji umění, tak i vazbě umění a jeho vývoje na podmínky a dění společenské, rovněž se nacházející ve stálém pohybu a změně.

Umělecké hodnocení není nikdy uzavřené jen na čistě vnitřní otázky vývoje forem (jak to propagují formalisté a imanentisté), nýbrž vždy se dotýká i vazeb na mimouměleckou skutečnost, počínaje již komunikativní funkcí a konče etickovýchovným, socioterapeutickým účinkem. Toto pojetí však neznamená toleranci negativního jevu při hodnocení umění, který nazýváme **intervencí mimouměleckých norem**, tj. těch, jež se netýkají žádné z potřeb a funkcí spjatých v superfunkci uměleckého působení. Otázka této intervence je však okamžitě postavena zcela falešně, když se umělecká superfunkce redukuje jen na jedinou složku: estetickou funkci, a jiné funkce, např. výchovné se již pokládají za mimoumělecké. Umělecké hodnocení se tedy aktualizuje díky umělecké funkci a na pozadí souboru (někdy přímo kodexu) uměleckých norem a ostatních vrstev umělecké zkušenosti ve styku s konzumentem umění. Pokud existuje artefakt, ale podmínky k jeho recepci, id est k jeho fungování jakožto umění jsou silně omezeny nebo vůbec chybí, pak v důsledku absence fungování nelze mluvit ani o aktuální hodnotě kreace. Na vysvětlenou: artefakt nelze vnímat, např. umělecké poklady v hrobkách faraónů, potopená katedrála, anebo jeho kód neodpovídá kódu recipienta, jeho zkušenosti a zájmu. Můžeme však na základě fungování v jiném případě (např. vzhledem k nám samotným) nebo zdůvodněné analogie atp. vyslovit názor o tzv. **potenciální hodnotě** artefaktu, zatím co nehodnotám upíráme možnost pozitivní funkce vůbec. Vzhledem k tomu ale, že téměř nikdy se z celé šíře potenciálního působení umělecké kreace nerealizuje u jedince a v jediném aktuálním procesu reakce a responze vše, je vlastně každá reálná umělecká hodnota vždy aspoň zčásti též hodnotou potenciální.

jv

dilia

J. Jílek / Hledání (Diamantovi kluci)

(12 m, 7 ž; dekorace: náznaková)

B. Hrabal / Postřižiny a Post postřižiny (6 m, 2 ž, kompars; 12 m, 4 ž; dekorace: náznaková)

I. Bednář / Klauní

(3 m, 1 ž; dekorace: náznaková)

J. Šotola, Zd. Potužil / Kuře na rožni

(7 m, 4 ž, hlas, 6 loutek, loutkový

kompars; dekorace: náznaková)

G. Gorbovickij / Tak co s Kalinkinem?

(přeložili J. a R. Pochovi;

3 m, 4 ž; dekorace: náznaková)

S. Saltenis / Utikej, smrtko, utikej!

(přeložil J. Matějček; 9 m, 5 ž, kompars;

dekorace: náznaková)

K. Georgiev / Modrobílá jinovatka

(přeložila T. Videnová;

5 m, 3 ž; dekorace: náznaková)

C. Goldoni / Vějíř

(přeložil Zd. Digrin; 10 m, 4 ž; dekorace:

náves se zámečkem)

P. A. Bréal / Velká mela

(přeložili M. a J. Tomáškoví;

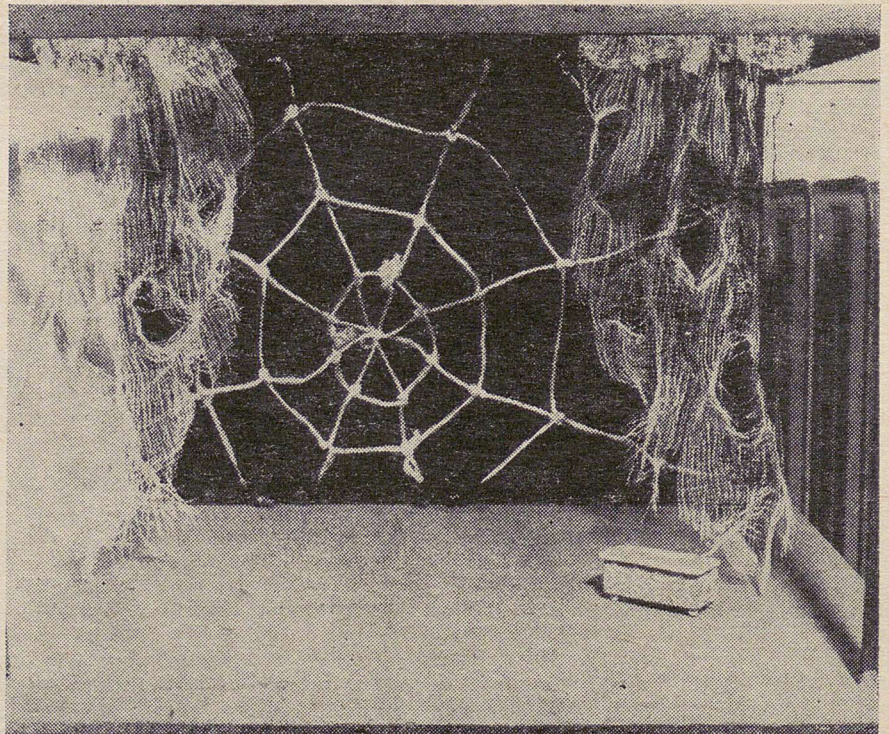
5 m, 1 ž; dekorace: interiér hospody)

– deviz. váz.

Výběr 
pro vás

JAN JÍLEK/ HLEDÁNÍ
(Diamantovi kluci)

Jílkova nová hra je náročným dramatickým útvarem se sledem rychle se střídajících obrazů, jejichž děj se odehrává v několika časových rovinách. Objevují se v něm prvky publicistického dramatu s autentickou výrobní tematikou, ale i prvky komorního a společenského dramatu s autobiografickými rysy společnými pro generace poválečných budovatelů naší nové společnosti. Vypovídá o jejich myšlení, morálních hodnotách, hledačském úsilí, o chybách a prohrách, ale i vítězstvích. Nelze však říci, že celý ten široký a plastický záber uplynulých desetiletí má všude ostré a jasné kontury a že je to skutečně mimořádně působivé současné drama, překonávající vše, co dosud autor napsal. Nese však pečeť Jílkova poctivého úsilí, umělecké opravdovosti, angažovanosti i profesionální zralosti.



Ústředním hrdinou je Tomáš, novinář, publicista a spisovatel. Děství prožil za války. Rodiče mu zastřelili němečtí fašisté a jeho se ujal sedlák, který především potřeboval pacholka a pak teprve pocit dobrého skutku. Tomáš se ale hned po válce vydává zcela samostatně na cestu, na niž ho to táhne. Strhává ho nadšení, které tehdy zaplavuje lidi z pocitu nových sil, nových možností, z touhy, aby svět byl lepší. Na určitou dobu podléhá romantickým snům. Prožije i osobní trápení a smutek nad tím, že z něho nikdy nebude slavný houslista, projde řadou dalších zkoušek, jsou tu náhle důležité křížovatky, úskalí, lidé kolem jsou jen lidmi, nelze v nich najednou změnit vše, co zanechala minulost, dál mají své rozmanité charaktery. A budovat novou společnost je třeba s nimi a v zemi, která není od ostatního světa a jeho událostí oddělena hradbou. Tomáš a jeho kamarád Franta procházejí složitým vývojem, potkávají se s řadou lidí, které Jílek jako výrazné typy toho kterého období až po dnešek vykresluje se svou příznačnou schopností charakterizační i s dávkou příslovečného laskavého humoru. Protagonisté příběhu se scházejí u společného díla – u chemické výroby českého diamantu, u skutečně významného výrobku našeho socialistického průmyslu. To je vlastně výchozí situace hry. Tomáš jako spisovatel a publicista má zachytit lidi a události kolem tohoto jedinečného výrobního procesu. A tato současná setkání s lidmi, jejich jednání

a osudy vyvolávají v hrdinovi vzpomínky na prožitá léta; proto neustálé reminiscence.

Jílkovo Hledání jistě upoutá pozornost nejednoho ochotnického souboru už proto, že hry tohoto autora patří k nejhranějším vůbec. Ovšem je třeba zdůraznit inscenační náročnost tohoto textu, potřebu seriózního režijního přístupu i výkladu a značnou hereckou zkušenost celého kolektivu, který by chtěl hru studovat.

IVAN BEDNÁŘ / KLAUNI

Vedle tradičních ochotnických souborů působí řada mladých kolektivů, které jsou vyznavači typu autorského divadla anebo prostě divadla netradičních forem. Právě pro ně by mohl být zajímavý text *Klaunů*.

Ten, který za všechno může a Divadelní komedie na motivy slavných cirkusových výstupů – jsou podtitulky této klaunské tragikomedie mladého autora. Z klasiky přebírá určité formy, ale naplňuje je zřetelným současným obsahem: Groteskní situace, v nichž dva mladí klauni Dário a Bário hledají práci a svůj cirkus, jsou gradovány a nakonec završeny v tempu, jež připomíná i chvat života moderního člověka. Jejich hledání není ničím jiným, než hledáním mladého člověka, jeho mnohdy složité cesty za uplatněním ve společnosti, za sebezpoznáním, ale i za poznáním těch druhých. Věcným oponentem těch dvou, zosobněním jejich překážek, ale i zkonstatelostí, lhostejnosti, zla či jen nepřízně je zde postava Ředitele. Čtvrtou a poslední postavou hry je Dívka, reprezentující ženský svět, protějšek klaunů, přitažlivý objekt pro ně, ovšem i pro jejich nepřitele.

Bednárův nápad vytvořit určitý obrazek problémů a myšlení mladých současníků v této poeticky alegorické, symbolické a stylizované poloze je přinejmenším zajímavý. Na zdánlivě jednoduchém půdorysu může režisér rozehrát mnohotvárné jevištní dílo, nechat se volně inspirovat vlastní fantazií i možnostmi jednotlivých představitelů, jejichž herecká vynalézavost a současně kázeň budou rozhodujícím momentem pro úspěch a hlavně dopad celého představení. Nezbytně nutná je i vhodná a hlavně jednotně zvolená míra stylizace.

BOHUMIL HRABAL/ POSTŘÍŽINY A POST POSTŘÍŽINY

Postřiziny podle stejnojmenné Hrabalovy novely zdramatizoval Zdeněk Potužil. Post postřiziny podle novel Krasosmutnění a Něžný barbar zdramatizoval Zdeněk Potužil a Svatopluk Vála. Text vznikl v autorské dílně pražského Divadla na okraji a byl pro edici textů DILIA upraven tak, aby byl přenosný i na scénu jinou a pro jiné režijní pojetí. Je to rovněž divadelní předloha pro netradiční ochotnický kolektiv. Její předností je, že dramatičtější dokázali v duchu osobitě Hrabalova díla přenést jeho postavy i děje nápaditě do jevištní podoby.

Hrabalovi hrdinové jsou postavy nekonvenční. Jejich příběhy jsou známe z knih, ale také již z Menzelova filmu. Dá se předpokládat, že půvabná mladá paní správce pivovaru i její okouzlující dlouhé vlasy, zástup jejich ctitelů i kritiků, situace kolem pivovarské zabíjačky, příjezd svérázného stryce Pepina, nakonec i významné a výmluvné gesto, jímž jsou „postřiziny“ oněch krásných vlasů, a všechn ten s humorem viděný maloměstský svět najde nové zájemce o jevištní interpretaci.

Postřiziny lze hrát samostatně, zatímco druhou část textu (*Post postřiziny*) nikoliv, protože obsahově navazuje na první a vychází ze znalosti jejich postav. Paralelně s jejich dalšími příběhy jsou zde vyprávěny příhody podivuhodných kamarádů i odpůrců Spisovatele a Vladimírka a jejich věčného kritika Filozofa. Hrabalovo pero je zachycuje v rovině téměř groteskní a především z nezvyklých úhlů pohledu na život, pracuje s neotřelými a neobvyklými metaforami. To jsou kvality, z nichž především musejí ti, kteří by Hrabalovo dílo chtěli interpretovat na jevišti, vycházet. Stavět na hluboké vnitřní znalosti i tohoto díla, nikoli jen na jeho popularitě a oblibě.

HELENA ŠIMKOVÁ

SCÉNICKÉ NÁVRHY

v tomto čísle jsou tentokrát z dílny tří absolventů Scénografické školy SČDO a členů Klubu scénografů. Petr Chmelík úzce spolupracuje zejména se souborem ARS OB ve Vinařicích; přinášíme jeho scénickou kresbu k Tylůvě Tvrdohlavě ženě (str. 18). Jarmila Matátková, členka divadelního souboru J. K. Tyl Říčany, se už na našich stránkách se svou prací objevila; její tvorbu připomínáme scénou k Molièrovu Lakomci (str. 21). Vše-19). Poslední ukázka je z rukou Zdeňka Novotného, který spolupracuje zvláště se souborem DO z Nového Města nad Váhem. Je to návrh scény k Molièrovu Lakomci (str. 21). Všechny uveřejněné návrhy byly vystaveny na výstavě Česká amatérská scénografie v Opavě, která je v současné době otevřena v Trenčíně.

jk

Upozornění amatérským souborům

Městská divadla pražská předají bezúplatně cca 700 divadelních sedadel čalouněných socialistické nebo společenské organizaci. Informace na telefonním čísle 24 20 46, s. Kosíková.

SHAKESPEARE

Hamlet Žít nebo nežít — to je, oč tu běží: zda je to ducha důstojnější snášet střely a šípy rozkacené sudby, či proti moři béd se chopit zbraně a skoncovat je vzpourou. Zemřít — spát — nic víc — a vědět, že tím spánkem skončí to srdcebolení, ta stará strast, jež patří k tělu, to by byla meta žádoucí nade všechno. Zemřít — spát — Spát! Snad i snít? Á, v tom je právě háček! To, jaké sny by se nám mohly zdát v tom spánku smrti, až se těla zbudem, to, to nás zaráží. To je ten ohled, jenž bídě s nouzí dává sto let žít. Vždyť kdo by snášel bič a posměch doby, sprostoty panstva, útlak samozvanců, souzení lásky, nedobytnost práva, svévoli úřadů a kopance, jež od neschopných musí strpět schopný, sám kdyby moh svůj propouštěcí list si napsat třeba šídlem? Kdo by chroptě se potil krví na galejích žití, než jen, že strach z něčeho po smrti, z těch krajů neobjevených, z nichž nikdo se nevrací, nám ochromuje vůli a dává snášet raděj zla, jež známe, než prchnout k jiným, o nichž není zpráv? Tak svědomí z nás ze všech dělá baby, tak pomyšlením v nedokrevnou šed ruměná svězest odhodlání chřadne, a podniky, jež mají spár a spád, se pro ten ohled vychylují z dráhy a trátí jméno skutku. Ale tiše! Spanilá Ofelie! Vzpomeň, dívko, v svých modlitbách mých hříchů všech.

Ofelie Ach, princí!

Jak má se Vaše Výsost: už tak dlouho?

Hamlet Děkuji ponížně: skvěle, skvěle, skvěle!

Ofelie Mám od vás, princí, stále ještě dárky, jež dávno toužím vrátit. Prosím vás, račte je přijmout teď.

Hamlet Kdo? Já? Já nikdy vám nedal nic.

Ofelie Dal, Výsosti. A spolu s dárky slova tak rozmilá, že jedenkaždý z nich měl jejich vůni. Ta teď vyvanula, a tak je vracím. Dary nejbohatší se mění v třeť, když se dárci mračí. Zde, Výsosti.

Hamlet Ha, ha! Jste počestná?

Ofelie Výsosti!

Hamlet Jste krásná?

Ofelie Proč, Výsosti?

Hamlet Protože, jste-li počestná a krásná, vaše počestnost by neměla obcovat s vaší krásou.

Ofelie Což není počestnost nejlepší společnicí krásy?

Hamlet Není. Neboť krása spíš udělá z počestnosti kuplířku než počestnost z krásy něco k svému obrazu. To za starodávna býval protimluv, ale novější dobou jsou na to doklady. Miloval jsem vás kdysi.

Představte si les. Obrovský, hluboký a čtyři staletí starý les listnáčů i smřčin. Má temná zákoutí, kde je šero a smutno a pach hniloby, skrývá bezútesné bažiny. Má jasné mýtiny, na jejichž okrajích roste mlázi a chrání pramínky vody. Prosluněný stín jeho buků je vůbec to nejlepší, co může potkat unaveného poutníka. Zjevují se tu elfi a tu a tam stojí na palouku ten známý rozsochatý dub, na němž vždycky bylo, aby se s vichřicemi pral sám. Je až neuvěřitelné, že tento les není příroda sama a odjakživa, ale že byl kdysi vysázen jednou jedinou rukou. Kdo kdy spočítal, kolik je v tom lese užitkového dříví, co všechno vlastně v něm a z něho žije?

Je-li někdo z velikanů minulosti skutečně organickou součástí moderní kultury, je-li něčí přítomnost v této kultuře na první pohled patrná a stálá, je to přítomnost Shakespearova. Jeho čtyřsetletá vláda v divadle nejen neslabne, ale jak dosvědčuje vývoj světového divadla, v druhé polovině dvacátého století naopak silí. Nejslavnější divadelníci vytvářejí dnes svá díla, svrchovaně moderní, na základě jeho textů, vracejí se k nim jako ke zdroji ryzí divadelnosti, z něhož je nutno čas od času načerpat novou sílu.

Ze stejného důvodu se k Shakespearovi vracejí i amatéři, v poslední době stále častěji. A to je dobře, dobře v každém případě, i když třeba inscenace nedosáhne, kam dosáhnout chtěla, i když prostor, vymezený hercům velkým básníkem, zůstane naplněn jen z poloviny.

Zajímavé přitom je, že po starém a věru už prověřeném autorovi sahají zejména ty soubory, které chtějí dělat netradiční divadlo. To není protimluv, jen výraz zdravého instinktu, který vede k živému prameni té fantazie, jež se zcela obejde bez popisu povrchu skutečnosti, zcela spoléhá na hercovo králování na scéně, vytváří obraz života velkolepou metaforou, aniž přitom ztratí třeba jen píď z jeho reálné podstaty. A vede k divadlu lidskému, pravdivému, hluboce myslivému a obecně srozumitelnému.

Je samozřejmě, že shakespeareovské texty jsou a budou pro potřebu amatérského jeviště přizpůsobovány. Hájit jejich nedotknutelnost, vyhlašovat, že je dovoleno hrát je jen tak, jak je velký klasik napsal a jak se vždycky hrály, je prostě nesmysl: jednak ani přesně nevíme, jak je doopravdy velký klasik napsal, jednak se v každé době hrály pokaždé úplně jinak. V praxi by to znamenalo Shakespeara amatérům vlastně zakázat.

Problémem tedy není sám fakt nutného přizpůsobení, ale problémem by mohla být kvalita tohoto přizpůsobení. Valnou většinou všechny — i profesionální — úpravy Shakespeara podvědomě nebo vědomě směřují k zjednodušení. A na této cestě číhají pasti.

Je samozřejmě správné, ba nutné, než začneme studovat Shakespeara, se o něm z dostupných pramenů maximálně poučit. (Ono je to konečně nutné u každého klasika). Doby, kdy mohl přemýšlení nahrazovat jakýsi „čich“ divadelnických prostáček, jsou nenávratně pryč, i v amatérském divadle. Prostudovat co nejvíce je tedy nutné, ale je třeba mít se při tom na pozor.

Shakespeareovská literatura se dnes už počítá na vagóny, obsahuje leckdy oslnivě chytré a dalekosáhlé rozborly každé hry, každé postavy, každého verše, a objevuje hloubku filozofie tohoto génia. Shakespeare tak už potvrdil nejen Machiavelliho, ale i Freuda i existencialismus, lze v něm skutečně najít doklady vlastně všech možných, i zcela protichůdných názorů na život. Zdá se však, že tato intelektuální cvičení na shakespeareovská témata, pro pohyb myšlení sama o sobě zdravá, divadelní praxi přístup ke klasikovi spíš komplikují než usnadňují. Svádějí totiž k tomu, že divadlo abstraktně filozofuje místo aby konkrétně znázorňovalo.

Dostat se racionální cestou k Shakespearovi totiž není zvláště těžké. Racionální rozbor hry je s to udělat každý myslivější člověk a amatérské divadlo u nás nedělají hlupáci. Jenomže takový racionální rozbor sám o sobě nikdy nevede k zdatilé inscenaci, byť by si pro něj režisér vymyslel kdovíjak atraktivní a dosud nevidaný obal. V tomto případě uniká to podstatné ze Shakespearovy síly a nevyčerpatelnosti: geniální zachycení lidského iracionálního, metaforické vyslovení nevyslovitelného. Shakespeareovský člověk — jako každý — nežije proto, aby potvrdil správně

nost té či oné filozofické teze, ale proto, aby uskutečnil představu o sobě samém, aby dosáhl štěstí, harmonie, vyrovnání se sebou samým a se svým okolím. Okolím člověka jsou ovšem zase lidé – „osudem člověka je člověk“ (Shakespeare je první, kdo si toho faktu všiml a kdo ho konkrétně vyjádřil). Ale všichni okolní lidé válčí stejně, a protože pro harmonii všech jaksi není mezi lidmi pořád dost místa, srážejí se tyto snahy ustavičně v nepřetržitých konfliktech. Tak se vytváří obraz plynulého proudu mnohostranné lidské aktivity, která je v neustálém pohybu, smete každou apriorní tezi, každou předčasnou syntézu.

Prostřednictvím tohoto obrazu pak nám Shakespeare vytrvale sugeruje několik zásad, které jsou pro život lidského společenství velmi důležité: Každý člověk je originál, jedinečný a neopakovatelný, tím i trochu drahocenný – a to i v tom případě, kdy nejde zrovna o mistrovské dílo matky přírody, ale o kýčářskou mazanici. Každý člověk chce uskutečnit svou představu, vnutit svému okolí co nejdůstojnější podobu sebe sama, je proto schopen lpět na svém sebeklamu do slova vším, celým životem. A žádný, ani ten největší primitiv, není úplně průhledný.

Z toho vyplývá jeden nezměnitelný fakt: myšlenková hloubka Shakespeara se neměří počtem filozofických sentencí, které jeho postavy pronášejí, a cestou racionálního zjednodušení je nezachytitelná. Hamlet není filozofie, ale člověk, tou velkolepou myšlenkou hry je on sám, dovršená, celistvá, dialekticky viděná postava, s tisícer vnitřních protikladů, s dramatickým svárem uvnitř, který nezveřejňuje jenom jeho úvahy, ale také jeho činy.

To je asi největší past, do které upadají soudobí inscenátoři Shakespeara nejčastěji; i profesionální a schopní. Předvádějí postavy zredukané na filozofické téma, zbavené konkrétních souvislostí, zbavené jedinečnosti individualit, abstrahované do podoby pouze Člověka jako takového, který přemýšlí o sobě a o lidstvu a výsledky svého přemýšlení sděluje důrazně do hledíště, označuje citáty z klasika, které si máme zapsat do notesu. A děje se zvláštní věc: čím hlubší, filozofičtější chce být takováto interpretace textu, čím víc se takto podtrhují velkolepé myšlenky, tím méně působí. Kdybychom my v hledíšti měli dostatek odvahy porušit konvenci „kulturních lidí“, museli bychom se přiznat, že v tom vlastně neshledáváme nic zvlášť hlubokého, naopak, leckterý ten citát je jako filozofie banální, otřelý, dost dobře nechápeme, proč nás herec tak podceňuje, že nám to vtouká do hlavy jako závažný objev. Není-li Hamletův slavný monolog Být či nebyt vyjádřením poněkud zmatených pocitů člověka v krajně stresové situaci, uvažujícího o sebevraždě a omlouvajícího si svůj strach z ní – pak nevím, čím by měl být. Jakou filozofii tu Hamlet hlásá? Není-li Macbethovo stejně slavné Zítřa, zítřa, pořád zítřa... vyjádřením pocitu krajní únavy, doslova smrtelné únavy ze života, který stál tolik námahy a vlastně pro nic za nic, je-li skutečně filozofickou sentencí, pak je jen složitým vyjádřením téže objevné filozofie, kterou široké lidové vrstvy shrnují lapidárně v heslo, že život je stejně pes.

Jestliže vůbec pro nic neexistují inscenační recepty, ze všeho nejméně by mohly existovat pro Shakespeara. Je možné jen upozornit, kde jsou pasti – a maximálně pouze šeptnout ne recept, ale skromnou radu, užitečnou snad někde v začátcích studia inscenace: začínajte vždycky důsledně od lidí a ne od takzvaných myšlenek. Všimněte si podrobně děje hry a formujte herecké postavy tak, aby se mezi lidmi na scéně skutečně nejen mohlo, ale přímo muselo stát to, co se stane, aby byl dramatický děj skutečně motivován a skutečně vyžit. A shromážděte si co největší počet životních asociací a analogií, všedních, obyčejných, nevznešených lidských situací. Pomohou k tomu, aby divák pocítil s pomocí herecké postavy, třeba nedokonalé, bezprostřední dotek života, něco skutečného, reálného a známého, aby ho nestudila akademická teze. Podaří-li se to, odpustí vám génius ze svého Olympu všechno ostatní, ještě se na vás usměje – jemu samému totiž nešlo o nic jiného.

Ukázka je z Hamleta v překladu E. A. Saudka. Je to překlad dnes už klasický a podtrhuje to, o čem jsme mluvili: emocionální bohatství Saudkova slovního výrazu je namířeno proti racionálnímu zjednodušování Shakespeareových postav.

ALENA URBANOVÁ

Ofelie Ano, Výsosti, vedl jste si tak, že jsem tomu věřila.

Hamlet To jste neměla. Roub mravnosti nás nikdy nezušlechtil tak, abychom přestali zavánět starým Adámem. Já vás nemiloval.

Ofelie Tím horší můj omyl!

Hamlet Jdi do kláštera! Proč bys chtěla rodit hříšníky? Nejsem zrovna ten nejhorší, a přeče toho na sebe vím, že by bylo lépe, kdyby mě matka nebyla povila. Jsem velmi pyšný, mstivý, ctižádostivý. Mám v sobě více špatností, jež jenom číhají na můj pokyn, než lze si pomyslet, než lze si představit, než mohu špatat za jediný život. Nač by se zase chlapi jako já měli plouhat mezi nebem a zemí? Jsme všichni vyložení padouši. Nikomu z nás nevěř! Jdi tam, kam patříš, do kláštera, jdi! Kde je váš otec?

Ofelie Doma, Výsosti.

Hamlet Tak ho tam zavřete, ať dělá kašpara jen v kruhu rodinném! Sbohem!

Ofelie Pane Bože, smiluj se nad ním!

Hamlet Jestliže se vdáš, tohle prokletí dám ti za věno: Buď cudná jako led, čistá jako sníh, pomluvě neujiž! Jdi do kláštera, jdi, a pánbůh s tebou. A chce-li se mermomocí vdát, vezmi si nějakého ňum! Rozumní mužští příliš dobře vědí, jakých oblud z nich dovedete nadělat. Do kláštera jdi, a hled, ať je to brzy! Sbohem!

Ofelie Mocnosti nebeské, vraťte mu zdraví!

Hamlet A ty vaše malovánky taky dobře znám! Pánbůh vám dal jeden obličej, a vy si děláte druhý. Vrtíte se a krouтите, šepčete a zpotvořujete jména božích tvorů a z hříšné vypočítavosti ze sebe děláte putičky. Dejte pokoj! Mám toho po krk. O rozum mě to připravilo. Jednou provždy: dost už snátek! Kdož jsou už ženati, všichni, až na jednoho, ať život podrží! Ostatní ať zůstanou, jak jsou! Do kláštera s tebou, jdi! Odejde Hamlet

Ofelie Co převzácného ducha je tu

v troskách!

Muž světa, učenec a bohatýr,
výkvět a naděje a zdoba říše,
zrcadlo kavalírství, kadlub forem,
všech vzorů pravzor – všechno, vše to tam!
A nejubožejší, nejbědnější já,
jež jeho přísah čarovuk jsem ssála,
ten rozum vznešený a svrchovaný
jak rozladěné zvonky slyším klinkat
a vidím květ a kouzlo toho mládí
spálené šílenstvím. Žel mně, ach, běda,
že zřím, co zřím, a zhlédla, co jsem

zhlédlat

DIVADLO JE ŘEHOLE, to je známý fakt. Kdo mu jednou propadne, zůstává mu věrný, divadlo ho chytí svými drápky a jen tak snadno nepustí. Kdo ho chce dělat dobře, musí mu obětovat hodně ze svého života. Přesto je stále víc mladých lidí, kteří touží po povolání herce, režiséra, dramaturga. Mnohde se dědí herecké povolání z generace na generaci. RUDOLF HRUŠINSKÝ je z takové rodiny, která se divadlu upsala již před mnoha desetiletími.

■ VYSTUDOVAL JSTE NA KONZERVATOŘI HUDBU, HRAJETE VŠAK DIVADLO. PROČ JSTE NEŠEL ROVNOU STUDOVAT NA DAMU?

V době, kdy jsem studoval, nebylo na konzervatoři ještě otevřeno dramatické oddělení. DAMU je vysoká škola vyžadující maturitu. Asi proto jsem maturoval na konzervatoři a potom šel na DAMU. Na konzervatoři jsem studoval u profesora dr. Josefa Smetany, který tehdy vedl oddělení lidových nástrojů a kromě toho skládal scénickou hudbu a dirigoval orchestr Městských divadel pražských. Tedy u pedagoga, který měl velmi blízký vztah k divadlu. Myslím, že praktické hudební vzdělání, znalost dějin hudby a umění, zpěv, rytmus jsou pro herce daleko užitečnější než maturita na normální střední škole.

■ MYSLITE SI, ŽE TEORETICKÁ PRŮPRAVA A STUDIUM JSOU PRO HERECTVÍ NEZBYTNÉ?

Je hodně teoreticky výborně připravených herců. Umí opravdu všechno, ale dívat se na ně, když hrají v divadle, filmu či televizi, je někdy pro diváka utrpení.

■ JAK DLOUHO TRVÁ, NEŽ SE Z ČLOVĚKA STANE DOBRÝ HEREC?

Herectví je zvláštní druh umění a skutečně dobrých herců je málo. Výborný herec dává do každé postavy, kterou vytváří, všechno, a ti nejlepší ještě trochu navíc. O tom bylo napsáno mnoho teoretických statí a knížek. Za všechny bych jmenoval knihu Radovana Lukavského Být či nebýt.

S magneto- fonem 60 za herci

RUDOLF HRUŠINSKÝ ML.

■ CO JE NA HERECKÉ PROFESI NEJTĚŽŠÍ?

Uživit rodinu.

■ ZNÁTE SLOVO ODŘÍKÁNÍ VE SPOJENÍ S VAŠÍ PROFESÍ?

Jestliže dělám něco, co jsem vystudoval, co mě baví, mám to rád, i když je to náročné na čas, namáhavé psychicky i fyzicky, za plat, kterému se může vysmát i poslední metař z ulice, pak vám můžu říct, že znám slovo odříkání.

■ STÁVÁ SE VÁM, ŽE NEJSTE VE FORMĚ? JAK TAKOVOU SITUACI ŘEŠÍTE?

Diváka málokdy zajímá, zda je herec ve formě či ne. Proč taky? Vystál frontu a zaplatil lístek. V našem divadle je ta fronta pěkně dlouhá. Tak se všichni snažíme bez ohledu na formu, únavu či osobní problémy hrát o třísté repríze stejně jako při první.

■ CO PRO VÁS ZNAMENÁ DIVADLO?

Zatím jsem si nenechal divadlo od nikoho znechutit. Trávím v něm většinu svého času a nevdám mi to. Dokonce se do divadla těším. Takže divadlo pro mne znamená práci, zábavu, radost.

■ JAKÝ TYP ROLÍ MÁTE NEJRADĚJI, V JAKÝCH SE NEJLÍP CÍTÍTE?

Mám rád, když je postava dobře napsaná, v dobré hře režisované znamenitým režisérem, když ostatní role hrají

výborní herci. Za takových podmínek se cítím dobře v každé roli.

■ JSTE Z HERECKÉ RODINY, OTEC I BRATR JSOU HERCI. JE TO PRO VÁS VÝHODA NEBO NAOPAK?

Nejenom otec a bratr, ale i můj děd a praděd a ostatní praprapředkové hráli divadlo. Jeden můj praprapradědeček, jmenoval se Ondřej Červíček, byl členem kočovné herecké společnosti Josefa Kajetána Tyla. Táta se narodil v podstatě na jevišti při jedné štaci v jižních Čechách. Ještě ani neuměl pořádně chodit a už hrál u spolku dětské role. Když jsme se s bráchou narodili, tak už žádné spolky nebyly, a abychom mohli hrát divadlo, museli jsme napřed vystudovat. Oba jsme vyrůstali obklopeni divadlem, krásou i problémy kolem něho. Určitě to byla velká výhoda vidět od malíčka rub i líc našeho budoucího povolání.

■ OVLIVNOVALI VÁS RODIČE PŘI VÝBĚRU POVOLÁNÍ?

Ne.

■ MÁTE DVA SYNY. MÁTE PŘEDSTAVU, CO BY MĚLI V ŽIVOTĚ DĚLAT, ČEHO BY MĚLI DOSAHNOUT?

Starší syn již propadl divadlu, hraje v Rokoku ve hře Mládí starého pána. Teď zkouší v Národním divadle v Shakespearově Hamletovi. Mladší ještě nechodí ani do školy.

■ ČEHO BYSTE CHTĚL V ŽIVOTĚ DOSAHNOUT VY SÁM?

Odpovím vám citátem ze hry Ladislava Smočka: „Musím se snažit, abych neumřel tak blbě, jak jsem se narodil.“

■ TOUŽÍTE PO SLÁVĚ?

Máte na mysli takovou tu slávu, jako že vás lidi poznají na ulici, plácají vás po zádech a že i ten, který na svém pracovišti vyrábí pouze zmetky, vás kritizuje a závidí vám? Tak po něčem takovém netoužím.

MICHAELA GRIMMOVÁ

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ročník 19
(Ochotnické divadlo, ročník XXIX).
Měsíčník

pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu.

Vydává ministerstvo kultury ČSR
v nakladatelství a vydavatelství
Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1.

Vedoucí redaktor Zdeněk Marek,
redakce Jaroslav Kabiček,
Michaela Grimmová.

Grafická úprava Vladimír Nárožník.
Technická redakce Věra Suchánková.

Předseda redakční rady Jan Císař,

redakční rada Ivan Bednář,
Milan Cikánek, Jarmila Černíková,
Zdeněk Hořínek,

Karel Jiráček, Vladimír Just,
Milan Kyška, Ladislav Lhota,
Eva Machková, Viktor Oktábec,
Jaroslav Šindelář, Václav Špirit,
Vítězslava Šrámková.

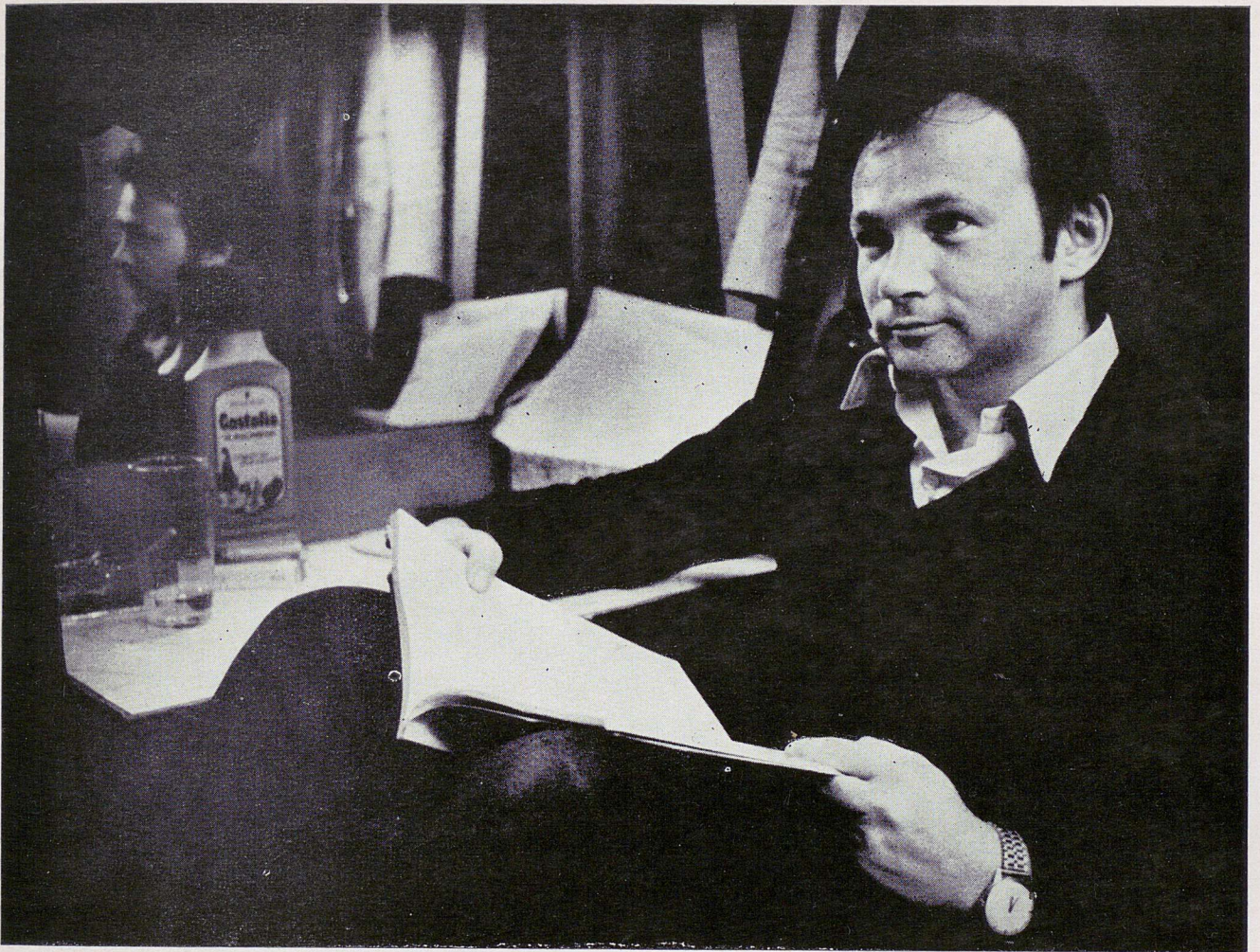
ADRESA REDAKCE 100 000 Praha 10,
Mrštíkova 23, telefon 78 14 823.

Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno,
závod 5, provoz 53, Komenského nám. 1,
682 01 Vyškov,
Rozšiřuje PNS.

Informace o předplatném podá
a objednávky přijímá každá administrace
PNS, pošta, doručovatel
a PNS – UED Praha.

Objednávky ze zahraničí vyřizuje PNS –
ústřední expedice a dovoz tisku
Praha, závod 01,
administrace vývozu tisku,
Kafkova 19, 160 00 Praha 6.
Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs.
Roční předplatné 48 Kčs.
Číslo 6/1982 redakčně uzavřeno
v dubnu 1982.

© Panorama, Praha 1982.



Rudolf Hrušínský
Foto Richard Špůr



Na zadní straně obálky:
Dramatický odbor Jirásek
KK ROH Úpice –
A. S. Gribojedov: Hoře z rozumu.
Foto Václav Špůr

