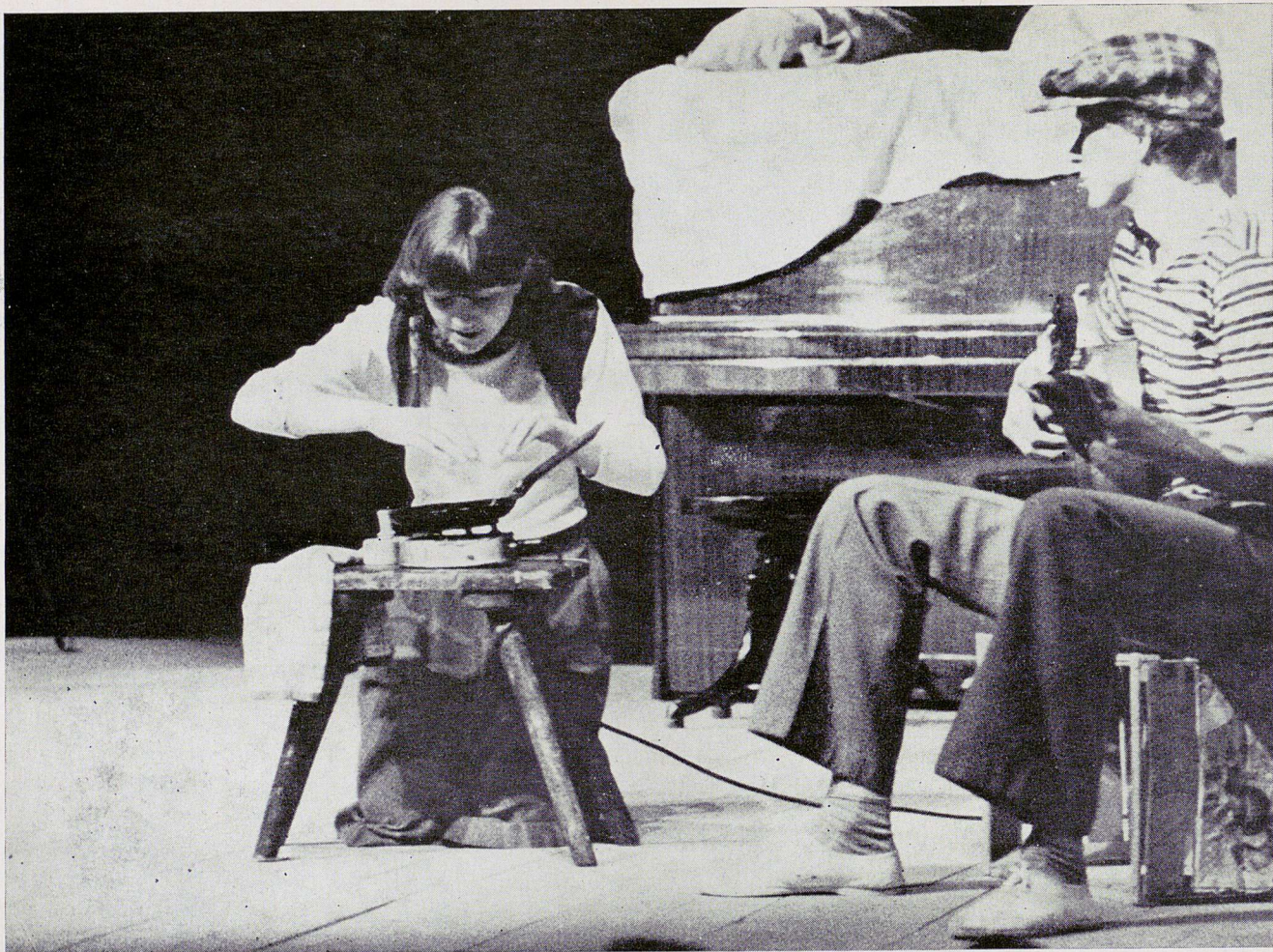


**as|82**

AMATÉRSKÁ  
SCÉNA

**8**

4 Kčs



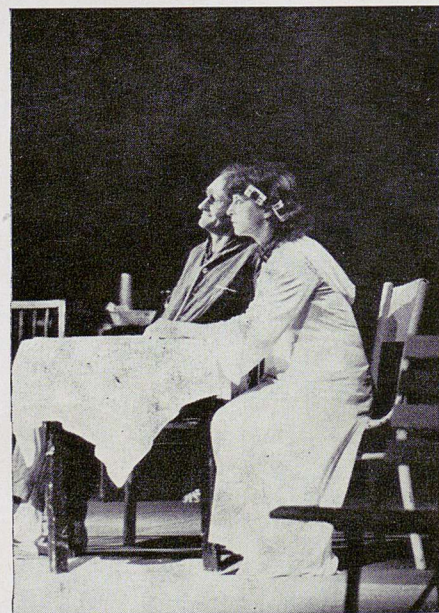
**O ŠTÍT  
MĚSTA PRACHATIC**

Nahoře  
Divadelní studio D 3  
Karlovy Vary –  
Jan Schmid:  
Třináct vůní

Vlevo Divadelní  
soubor Tyl  
Čelákovice –  
Leonid Rachmanov:  
Neklidné stáří

Vpravo  
Divadelní soubor  
MKS Prachatice –  
Jan Jílek: Můj hrad  
Foto Zdeněk Kuncl

Na přední straně  
obálky Dělnické  
divadlo Brno –  
Příběh koně.  
Foto Václav Špür



# Z krajských přehlídek

## DRAMATURGIE

52. JIRÁSKOVA HRONOVA

Stanovené ideově umělecké cíle i metodické poslání akce jsou určující pro dramaturgii 52. JH, která nejlépe zaznamenává vývoj čs. amatérského divadla zařazením současných českých a slovenských her nebo autorských prací kolektivů i jednotlivců a dramaturgii literárních předloh.

V roce oslav 65. výročí VRSR se nabízí příležitost obohatit dramaturgii 52. JH hrou sovětského autora, která připomíná tuto nejvýznamnější událost v dějinách lidstva, i hrami autorů ostatních socialistických států.

V rámci příprav na oslavy dvouletého výročí vzniku českého divadla a stého výročí znovuočtení Národního divadla, které připadají na rok 1983, budou soubory věnovat zvláštní pozornost české a slovenské klasice. Proto v dramaturgii 52. JH budou mít své místo inscenace, které přinesou objevný výklad těchto her a přispějí inspirativně k připravovanému Roku českého divadla. Ostatní hry budou zařazeny, jestliže v inscenačním výsledku přesvědčivě ovlivní rozvíjení a upevnování socialistických kulturních hodnot v naší společnosti. K tomuto cíli bude zaměřen společný postup českých a slovenských souborů při skladbě programu 52. JH, který schvaluje MK ČSR v dohodě s MK SSR.

(Z materiálu ÚKVČ)

## JIHOMORAVSKÁ / BRNO AJ.

Byla v sezóně 1981—82 početně slabší; o to zajímavější byla ve výsledných inscenacích. Jelikož každoročně uvádějí divadelní soubory premiéry až koncem dubna, není už několik let realizován krajský soutěžní festival v jednom místě. Krajská porota hodnotí přihlášené inscenace většinou v místech působiště souborů; k této situaci přispěla i ověřená skutečnost v několika místech kraje, kde divácký zájem je minimální a soubory odjížděly s pocitem zklamání z krajského kola soutěže.

Nejúspěšněji vyšlo z krajské soutěže Dělnické divadlo Brno. Jeho úspěšnost, jak se už mnozí po několik let domnívají, není v žádné sezóně předem zajištěna. Naopak, soubor se každoročně rve o něco nového, obvykle neověřeného (čs. premiéry cizích her, náročné úpravy, premiéry nových českých her atd.). Díky skutečnosti, že divadlo uvádí více jak jednu premiéru v sezóně, je možné, aby věnoval síly a pozornost programu a linii, kterou zde téměř před deseti lety stanovil jeho stálý spolupracovník, režisér Pavel Rímský z Divadla bratří Mrštíků. Více jak rok připravoval soubor i sebe na závažný pokus uvést v amatérských podmínkách scénář Marka Rozovského PŘÍBĚH KONĚ podle Tolstého povídky Cholstoměr. V tomto případě nešlo jen o amatérské podmínky, ale především o způsob vyrovnat se s legendou o Tovstonogově inscenaci v divadle M. Gorkého v Leningradě. Šlo o zásadu, jak realizovat hotový scénář, který tam byl dílem dvouletého studia herců jdoucích od námětu k „příběhu“, když zde je „příběh“ hotov a herci jdou opačnou cestou. I když režisér postupoval při studiu obdobným způsobem, přece jen v oněch amatérských podmínkách neměl tolik času, aby v určité situaci nepřevzal hotový scénář za nutný podklad práce s herci. Vznikla nicméně inscenace, která podle mého soudu značným dílem přispívá do diskuse o způsobu současného moderního herectví a nejen pro vlastní členy souboru přináší podněty pro tuto složku divadelní praxe.

Základem Rímského výkladu inscenace je ve shodě s Tolstým poměr světa lidí a zvířat, síla dobra a lásky ve všem živoucím, ale i odlišnost — „strakatost“ jednotlivce, vlastnické zákony společnosti a lidská zloba. I když základem zůstává příběh — vyprávění starého nemocného koně, není inscenace vedena přísnou výstavbou ve zjednodušené podobě. Naopak, linie je „narušována“ pro diváka zdvojením i ztrojením některých postav (vyplývá to z nutnosti kontinuity námětu), vstupy chóru do děje, vystupováním jednotlivých postav z jeho středu, reminiscencemi... Tato obtížná stavba se Rímskému zdařila díky ukázněnosti a jisté vyspělosti kolektivu. I noví členové souboru, kteří byli postaveni před úkol téměř muzikálový — tančit, zpívat, hrát — jsou schopni naplnit svůj první úkol na dobré úrovni. Z vyspělých herců odvedl obrovský výkon Jiří Postránecký v roli Cholstoměra, dále Eduard Kolář jako kníže Serpučovskij a Karla Studničková v zajímavé kreaci Vjazopurichy. Příběh koně není absolutním diváckým představením; je však divadelním počinem, posunujícím tento ambiciózní soubor o velký skok k modernímu výrazovému herectví.

Divadelní soubor ZK ROH Metry Blansko už v krajských soutěžích na sebe několikrát upozornil zvláštní poetikou své práce, kterou zde vytváří jeho dlouholetý režisér Jiří Poláček. Pro tuto sezónu připravil v Nývltově dramaturgii Hrabalovy Taneční hodiny pro starší a pokročilý aneb BAMBINI DI PRAGA. Stylově čisté, poetické představení v téměř všech složkách jevištního výrazu nemá zvláštních předností; sama předloha neskýtá příliš dramatického napětí, jednotlivé povídky plynou vyrovnaně. Režisér se pokusil — a možno říci že úspěšně — dát příležitost svým hercům v několika kracích postav v jednotlivých povídkách. Pokud by se bylo podařilo čitelnější zpracování této příležitosti (žel omezení a divácká dezorientace ulpívá na většině vousáčů), byl tento pokus ještě úspěšnější. I tak zaznamenali Josef Šváb, Eduard Hofman a Anna Hradilová značný vklad do svého hereckého rejstříku.

Krnovské Divadelní máje patří k našim tradičním přehlídkám amatérského divadla a není to fráze, že se v Krnově staly svátečními dny, které obohacují kulturně společenský život města. Letošní již XXV. divadelní máj, uskutečněný od 30. dubna do 3. května, byl mimořádný tím, že po čtyřleté přestávce způsobené adaptacemi Divadla Julia Fučíka, kdy pořadatelé v chvályhodné snaze nepřerušit plynulost divadelních festivalů uskutečňovali je v provizorních podmínkách na jiných místech bruntálského okresu i v samotném Krnově, vrátil se na svou „domácí scénu“. Krnovská divadelní veřejnost na to reagovala manifestace, všechna představení v divadelním sále, který pojme 820 diváků, byla téměř vyprodána. XXV. divadelní máj tak dokázal, že v Krnově jsou vytvořeny optimální podmínky přinejmenším pro mezikrajsovou soutěž. Letos byl pojat jako krajský festival, k němuž byly přizvány dva vítězné soubory krajské přehlídky amatérského divadla v Přerově a dva ze tří nejagilnějších divadelních souborů bruntálského okresu.

Primát letošní soutěže – Putovní štít města Krnova – získal divadelní soubor Impuls Domu kultury pracujících v Ostravě-Vítkovicích za muzikálovou komedii Aloise Müllera a Ladislava Matějky Kapka rosy. Svou výpověď o současných generačních vztazích a jejich důsledcích plní hra v vlastní dramaturgické dílny souboru společenské poslání. O lákavou muzikální formu tu nešlo na prvním místě. Vedoucí souboru Alois Müller, režisér ostravské televize, napsal hru, jejímž náročným záměrem bylo spojit v souboru, který prodělává složitou vnitřní proměnu, při jedné inscenaci tři jeho generace a postupně je převádět na modernější výrazové prostředky. Praktické úsilí zapojit do hry neobyčejně početný soubor (v představení je zaměstnáno více než 30 herců) nese s sebou některé negativní znaky dramatické předlohy. Nové postavy a motivy rozmělnují základní příběh a retardují děj. Závažné zásahy do textu během repríz, jak si je vynutil stav inscenace, zejména momentální dispozice mladé části souboru, způsobily některé nedůslednosti a neurčitou motivaci příběhu v střední části hry. To se nepříznivě obráží i v inscenaci režiséra Müllera, která má jinak pevný řád, spolehlivé vedení herců, zajímavé a cílevědomé aranžmá náročného celku syntetického tvaru představení s náročnou pěveckou i taneční složkou, ale především přináší svou výpověď. V herecké interpretaci se nejlépe proslazuje technicky dobře vybavená nejstarší generace souboru, např. Růžena Franková (Babička), Čeněk Halška (strýc Marek) nebo také v tanečním zá-

Zajímavý příspěvek přinesla do letošní soutěže inscenace již prověřené hry Ivana Bukovčana NEŽ KOHOUT ZAZPÍVÁ v provedení napajedelského divadelního souboru Zdeňka Štěpánka ZK ROH Slavia-Fatra. Úpravou, především v připsaném prologu a epilogu, je zřejmé, že jde o představení s jasným dramaturgicko-režijním záměrem, který podtrhuje i scéna: ocitáme se v mnohovýznamovém kruhovém prostoru z mříží, evokujícím představu klece, lágru, arény, vybaveném dokola reflektory, uvnitř bizarním nábytkem. Nejde o dojímavé psychologizující drama, ale do jisté míry vymodelovanou situaci, v níž se nutně tříbí postoje v mezní situaci. Tak jsou režisérem Stanislavem Trískou (herec DP Gottwaldov) koncipovány a vedeny i jednotlivé postavy: bez iluze vnitřního ztotožňování, přesto s emocionálním účinkem. Nejvýrazněji tak splnili úkol František Čech (Tulák), J. Lang (Učitel) a Bohumil Májiček (Terežčák). Zatížení jevištní mlvy místním dialektem odsunulo tuto zajímavou inscenaci na třetí místo v krajské soutěži.

Jedinou československou premiérou se do soutěže přihlásilo brněnské Divadlo Svatoboj DK ROH Zbrojovky. Uvedlo komorní hru Olgy Pavlovové s českým názvem PODRUHÉ VSTOUPIT DO TĚŽE ŘEKY inscenovanou v tomto divadle netradičně do foyeru. Jde o nesnáze v dorozumění dospívající dívky Varvary s matkou. Obě ženy v neustálých hádkách tříbí svůj názor na život, hledají jeho hodnoty; v malicherných sporech jim však unikají. Tento obraz ze současného života, nikoli vzdálený našim zkušenostem, zůstal zatím v rovině výkladu s nedotvořeným záměrem režiséra Petra Plevy (jde o jeho první práci) ve výstavbě dramatických situací, v jejich zobecnění, ve střídání reminiscencí, hádek a chvilke porozumění. Pro dramaturgický přínos a kvalitní herecké obsazení tří ženských postav bude hra po dopracování jistě důstojným příspěvkem k letošnímu Festivalu zájmové umělecké činnosti.

LIBUŠE ZBOŘILOVÁ



Delnické divadlo Brno – L. N. Tolstoj, M. Rozovskij: Příběh koně. Na snímku zleva P. Bednár, J. Postránecký, E. Kolář. Foto Josef Kratochvíl

# Z národních přehlídek

věru přirozeně účinný Julius Jeřábek (Oddávající). Ze střední generace projevila Dušan Zakopal v roli Otce vzácnou schopnost pro přesné komediální sdělení s myšlenkovým záměrem. Ale také nejmladší v souboru se prezentovali sympaticky, i když jim ještě schází větší zkušenost a někde konverzační lehkost. Mýtvarník Saša Rychecký dal hře jednoduchý praktikábový náznak, který umožňuje rychlou proměnlivost situací a prostředí.

Krnovský divadelní soubor Lidového divadla Julia Fučíka při MěstoOB uvedl hru Blanky Jiráskové Domov v havárii v režii Josefa Navrátila, člena činohry SDZN v Opavě. Jeho nastudování zvládlo vcelku zdařile základní problém hry, že tu jde o rozváděný anekdotický příběh, a dosáhlo dobrého výsledku v práci s herci. Přesto měla být režie ještě důslednější v komediálním vedení herců a měla dynamizovat závěrečnou část komedie. Dominantní herecký výkon podala zkušená Marie Poštulková v roli Babičky, novou hereckou polohou překvapil František Vrablic jako Dědeček, upozornil na sebe mladé perspektivní

síly souboru Jaroslava Kadlčíková (Matka) a Drahomíra Ryglová (Míša).

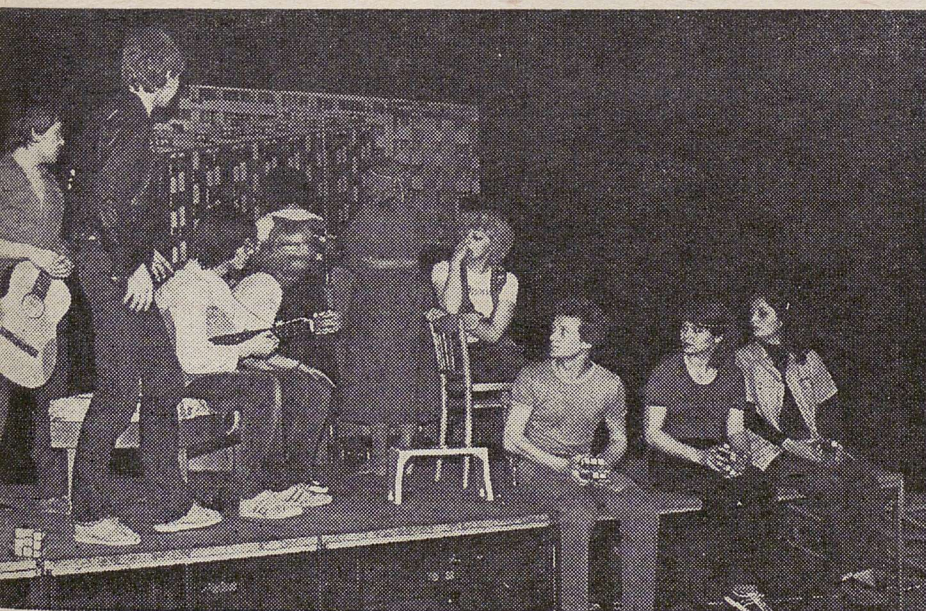
Divadelní soubor ZK ROH n. p. Přerovské strojírny si zvolil hrou Grigorije Gorina Fenoméni nejobtížnější a nejméně atraktivní předlohu. Hostující režisér Rudolf Máhrla, člen činohry SDOS v Olomouci, uplatnil v inscenaci realistické pojetí, vyhýbá se grotesknímu zobrazování postav a nadsázce, jeho představení je vytvořeno s vkusem. Některým autorem jen nahozeným problémům a vztahům schází v přerovské inscenaci přesná motivace a jako hlavní problém se proto projevila nejasná, velmi obecná ideová výpověď. V inscenaci se obráží i to, že postavy hry jsou autorem vytvořeny na nestejně úrovni. Z herců zaujali a přesvědčili nejvíce Slavomír Odložil a Rudolf Divín, dobře diferencovaní představitelé propracovaných rolí Ivanova a Kljagina.

V inscenaci detektivní komedie Nataši Tanské Případ finského nože, provedené divadelním souborem Magnet JKS v Bruntále, usiloval režisér Stanislav Holub ze SDZN v Opavě především o konverzační charakter představe-

ní. Inscenace má dobré tempo, ale vzhledem k tomu, že soubor prodělává personální proměnu a je nesourodý, skutečného konverzačního charakteru zatím nedosáhl. Rozdíl v herecké kvalitě způsobují také rozporuplné vyznění první a druhé poloviny hry; druhá, kde se při šetření kriminálního případu představení opírá o zkušené herce Drahoslava Rozprýma a Ludvíka Gregora v rolích vyšetřovatelů Rezka a Vodvahy, vyznívá přesvědčivěji. V ženské části souboru s jmenovanými udrží krok jen Ludmila Navarová (Márová) a Marie Hrubanová (Vrabcová).

Výsledky XXV. divadelního máje v Krnově ukázaly především sympatický pohyb uvnitř souborů, které jsou si vědomy svých problémů a snaží se přetvářet a formovat uvědoměle. Vítkovický soubor Impuls preferoval ve své „etudě“ pedagogicky-umělecký záměr svého snažení před výsledným tvarem. Krnovský soubor se pod soustavným vedením pomalu, ale s konkrétními výsledky dopracovává k svým výrazovým prostředkům. V dnešní situaci není náhodné, že všechna představení byla nastudována profesionály. Dva z nich nehostují, pracují v souborech jako řádní vedoucí umělečtí pracovníci a pedagogicky usměrňují vývoj souboru. Výsledky XXV. divadelního máje potvrdily, že to je jedna z účinných cest, aby se soubory rychleji vyrovnávaly s tvůrčími problémy i vyššími nároky, které před naším amatérským divadlem stojí.

## Miloš Zbavitel



Soubor Impuls Ostrava-Vítkovice – Alois Müller, Ladislav Matějka: Kapka rosy. Foto Miroslav Dvorský



Soubor Magnet Bruntál – Nataša Tanská: Případ finského nože. Na snímku H. Kovárová. Foto M. Dvorský

# Z národních přehlídek

Myslím si, že letošní Úpice si zaslouží něco více, než jenom stručnou recenzi. Neboť ohlížím-li se s jistým odstupem za oním týdnem, který jsme absolvovali, potom mám pocit – a dokonce nevývratný dojem – že jsme byli svědky čehosi, co naznačuje nové cesty a nové problémy českého amatérského divadla.

Pořadatelé úpického festivalu to mají trochu komplikované. Přijíždějí k nim soubory, které jsou doporučené kraji k výběru na Hronov a jsou vlastně jakousi „obětí“ ústřední výběrové poroty. Ale zároveň si také sami vybírají soubory, kterými mohou doplnit podle svého výběru festivalový pořad. Ať už to bylo letos jakkoliv, jedno je jisté: Program Úpice 82 se podařilo složit zajímavě, podnětně – i když také problémově. A od těch problémů rovnou začnu. Neboť to nejsou problémy, které by vyplývaly z neumělosti a malé odvahy. Naopak, rostou z ambic až překvapivých a často potvrzují i vyspělost souborů. Takže jsou to vlastně také problémy podnětné a provokující. Jako třeba to, že mnohým inscenacím jaksi chyběla čitelná a srozumitelná režijně-dramaturgická koncepce: z hlediska diváka se z nich dost těžko vynořovala jasná a divadelně průzkumná idea, přesné a nad veškerou pochybnost zřejmé téma.

Co na tom může být podnětného, zeptá se zřejmě teď mnohý čtenář. Vždyť je to spíše známka slabosti, nedostatečnosti. Ostatně tak to také řekl i člen ústřední výběrové poroty Ivan Bednář, když mi asi v polovině festivalu připomněl jeden můj článek, v němž jsem prohlásil, že dnes každý slušný amatérský režisér už umí zacházet s režijně-dramaturgickou koncepcí. Přiznám se, že mě dost zviklal, když jsem si uvědomil diskuse, jež jsme kolem jednotlivých úpických představení vedli. Ale dnes mohu opakovat, že na svém tvrzení trvám. S tím, že Úpice 82 dokázala, že se nám to s realizací režijně-dramaturgické koncepce zdárně i nezdárně komplikuje.

Na úpický festival byla vybrána vlastně jedna jediná inscenace, která se pohybovala v tradičních polohách: železnobrodský Tyl hrál Daňkovu Zprávu o chirurgii města N. Hovořím-li o tradičních polohách, míním tím především zápas o výklad postav zvnitřku, z bohatě prokreslené a detailní psychologické motivace. Přitom se tento zápas opíral především o hodnoty textu; režisér mu skrze takto vedené herce pokorně a odevzdaně sloužil. Že touto metodou nemohli režiséři – neboť na inscenaci jsou podepsáni dva – uspět, je nabitelní. Daňkův text potřebuje zcela jiný přístup. Ale o to mi teď nejde. Chci pouze tímto příkladem upozornit na to, že všechny ostatní soubory se

od této metody práce tak nebo onak vzdalovaly a pohybovaly se po jiných cestách.

Nejkrajnějším případem vychýlení od této tradiční osy je pro mne inscenace souboru domácího, úpického. V jejích práci na Gribojedovově Hoři z rozumu se spojilo dvojí tvůrčí nadšení: mladých posluchačů divadelní fakulty AMU z Prahy, kteří tu vytvořili jakýsi inscenátorský tým (dramaturgie, režie, výprava) a amatérských herců. Výsledkem tohoto spojení je touha po maximálně obrazném divadle, jehož sdělení a vůbec celá organizace a struktura vzniká na principu významovém, nikoli vyprávěním fabule, příběhu. Tento přístup samozřejmě vyžaduje nejenom výraznou dramaturgickou úpravu, ale také ohromně zvyšuje odpovědnost režiséra, jenž trvale přebírá odpovědnost za všechno, co na jevišti existuje, a v ničem se nemůže skrýt za text. A hlavně: je pro něj zapotřebí i zcela jiné herecké metody, kdy herec na základě svých především fyzických vlastností tvoří znak, jenž často realizuje původní sdělení buď vůbec nebo minimálně závislá na textu.

Aby bylo jasno: nemyslím si, že tvůrci tohoto představení podcenili či vůbec nerespektovali Gribojedovo dílo. Nikoliv: pouze k němu přistupovali tak, že z něho pro sebe vydolovali témata, která jsou pro ně svrchovaně aktuální, a pokusili se je uskutečnit jako smyslově vnímatelná dějová fakta i ve vazbách, které text nepředpokládá. A jestli kde narazili na největší problém, je to právě v herectví. Neboť ono nestačí jenom pracovat s fyzickým znakem. Je zřejmé také nutné najít způsob, jak přes tento znak v řádu a systému inscenace zveřejnit to, co činí herce na jevišti působivým a přesvědčivým – vlastní životní zkušenost, autentický postoj k danému tématu. Říkám upřímně, že Úpičtí jsou na začátku cesty k tomuto herectví. Ale krok, který učinili, je krokem pozoruhodným. A nic na něm nemění to, že někdo bude sledovat nejrůznější vzory, jimiž se inspirovali – až třeba k Zelenči, jejichž líčení úpické představení připomíná. To skutečně není vůbec podstatné. Daleko důležitější je to, že soubor, který se až doposud pohyboval po tradičních cestách, na nichž dosáhl nesporných úspěchů.



Soubor KK ROH Úpice – A. S. Gribojedov: Hoře z rozumu. Foto Václav Špür

cítí najednou potřebu jít k současnosti a za současností jinak.

Úpický festival nese název Festival současné angažované tvorby. A nemohu si pomoci – je to název velice šťastný. Neboť otevřel dveře pro všechny inscenace, které chápou divadelnost jako specifický prostředek poznání i sdělení skutečnosti, jejichž základním cílem je aktuálnost, dnešní společenská naléhavost inscenace. Proto si zřejmě do programu vybrali i slavnou Shakespearovu tragédii *Romeo a Julie*, s níž se představila Malá scéna z Gottwaldova. Zase: východiskem tu nebyla totální a naprostá interpretace úplného Shakespearova textu; zase tu šlo o jevištní divadelní zdůraznění některých témat. A zase se co největší problém zjevil tam, kde vztahy mezi postavami musely nutně nabýt hluboké vnitřní hodnoty, jež by sdělila nejdůležitější životní motivace jednání. Konkrétně řečeno, v této inscenaci prostě chybí vroucí, divoká a všemu vzdorující láska – či posedlost láskou – mezi oběma slavnými milenci. Jedině ona vlastně definitivně zdůvodní smysl celého příběhu. Tady se daleko více hraje o vztazích mezi rodiči a dětmi; to je téma, jež gottwaldovský kolektiv zajímá. A pro jeho realizování dělají vše. I za cenu, že prostě nemají ještě prostředky na to, aby je bezpečně a hluboce vkořenili do každého prvku struktury inscenace, aby přes ně viděli jak Shakespearův text tak i své jevištní prvky v uzavřeném a hotovém celku. Aby prostě zřetelně vyjádřili svou režijně-dramaturgickou koncepci.

A tady snad mohu alespoň částečně odpovědět jak čtenářům, kteří zapochybovali o mém tvrzení, že i nejasnost režijně-dramaturgické koncepce může být podnětná, tak také Ivanu Bednářovi. Ano, trvám na tom, že každý slušný režisér amatérského divadla ví o důležitosti této koncepce, že se k ní probíjí. A jestliže jsme ji nemohli tak lehce najít, jestliže jsme v Úpici tak často vedli spory o tom, jaká tato koncepce je nebo má být, pak je to tím, že jsme měli před sebou v drtivé většině soubory, které už ji nehledají na základě současnosti dramatického textu, ale především na základě současnosti divadelního jazyka. A na tomto poli narážejí na překážky a nástrahy, které zdolat nebude ani jednoduché, ani otázkou okamžitého přeskoku do říše vysněných představ a žádoucích výsledků.

Takhle se rvalo Malé divadlo z Ústí nad Labem o to, aby odkrylo v Molièrově *Měšťáku* šlechticem rysy současného měšťáka; takhle sáhlo brněnské Dělnické divadlo po dnes už slavném Příběhu koně, s nímž Velké činoherní divadlo z Leningradu v režii G. Tovstogova triumfuje po celém světě, neboť dokazuje, že není nic, co divadlo nedokáže. Jistě, znovu musím přiznat, že o sdělnosti a přesvědčivosti režijně-dramaturgické koncepce tu vzniká mnoho pochybností. Ale čert to vem, alespoň v této chvíli. Neboť nikterak ani na věřinu jistě nejsou pochybnosti o tom, že tvůrci inscenací věděli, co chtějí říci. Kdesi dole, pod vším bylo možné namatrat velikost cíle jejich záměru. Na

této velikosti ztroskotali, neboť na ni nejsou ještě připraveni. Ale pro tuto velikost jim lze mnohé odpustit.

A koneckonců jiného rodu nebyla ani inscenace Studia 02 z České Trebové. Snad byl jejich úkol o maličko menší, snad jim protiměšťácký patos Schmidových *Třinácti vůní* dával přece jenom bezpečnější oporu pro vyslovení ideje. Ale to nic nemění na tom, že šli svou vlastní cestou, že tradiční herectví frašky jim posloužilo jako účinný nástroj k nelitostnému demaskování opatrnického a zbabelého českého maloměšťáka, jenž se křičí v závětrí velké doby. A v tom zběsilém kolotoči ztřeštěných situací jej očima Marušky a Kluka pitomého nahlíželi ne jako cosi minulého, ale jako cosi, co zasahuje i do dneška. A proti čemu musíme stále pozvedat svůj hlas.

V okamžiku, kdy píšu tyto řádky, končí už skoro výběr na Hronov. Nevím, jaký je. Ale doufám pevně, že poskytne stejně, ne-li více podnětů k zamýšlení než Úpice 82. Neboť jsem přesvědčen o tom, že tento festival průkazně ukázal, že pohyb v českém amatérském divadle dostává nové impulsy. A že to nejsou impulsy, které jsou vyhrazeny jen několika vybraným souborům. Současný jazyk amatérského divadla se prostě rozšiřuje, aby byl práv úkolů, které vůči dnešku má.

**Jan Císar**

#### **MALÉ POZNÁMKY O VELKÝCH VĚCÍCH**

*Tohle ví každý: dobrý amatérský festival vyžaduje také amatérské nadšení. Sebelepší profesionální rutina a zběhlost nemůže nahradit hřejivost, která každé organizaci dává pocit lidské dimenze. Že všechno dělají lidé pro jiné lidi. Přesně tohle má úpický festival angažované současné divadelní tvorby. Nejde tu o akci pro akci. Ani jen o divadlo. Jde také o lidi, kteří je dělají. Pro potěchu svou i jiných. Beru-li si v úpické divadelní kavárně kávu či „obligátní“ párek z rukou dobrovolných hostesek, mám vždycky pocit, že jde o cosi víc než jenom potravu pro tělo. Že tu mezi mnou a tím druhým člověkem přeskočila jakási jiskra tajného sbratření, že se mi dostalo i potravu duševní.*

*Je sobota 8. května odpoledne. Slavnostní zahájení Úpice 82. Všechno je jak má být, projevy, hudba. Ale jde přece o divadlo. O amatér-*



Malá scéna LŠU a OKS Gottwaldov – W. Shakespeare: *Romeo a Julie*. Foto Václav Špúr

ské divadlo, které otvírá svou náruč každému. A tak se hraje i na náměstí. O tom, která byla Úpice spasena od Tatarů. Hraje úpický soubor, hrají soubory z okolí. A hraje i celé náměstí. Neboť komentátor představení dává pokyn, aby všichni provolávali to, co je napsáno na tabulích, které ukazují jeho dva pomocníci. A uskutku: náměstí spolupracuje. Je to happening, lidová slavnost, kolektivní představení? Nevím, a ani nechci vědět. Protože teorie je tu uskutku zatraceně šedivá proti praxi. A to jsem bytostným teoretikem divadla, jenž na svou profesi nedá dopustit. Ale teď, na úpickém náměstí jednoho květnového dne se s radostí a s chutí vzdávám všech teoretických úvah. Neboť jde o to prožít, prožít tu spontánní propojenost všech, kteří hrou vystoupili z role pasivních diváků a pochopili divadlo jako aktivní vztah k tomu, co nás obklopuje.

Kdykoliv přijedu do úpického divadla, jdu si na chvíli tiše sednout do zvukařské kabiny. Vzdávám tím hold nikoliv technice, ale lidem, kteří svou trpělivostí, houževnatostí a zánícením tohle dílo vytvořili. Sedím tu sám a přemýšlím o tom, jestli v našich cenách a uznáních dostatečně vyjadřujeme úctu k práci těch, bez nichž by amatérské divadlo neexistovalo. Těm, kteří ani nevystupují na jevišti, ani nevytvářejí smělé koncepce. Ale podobně jako všichni věnují mu hodiny a hodiny společného úsilí a radují se, když mo-

hou přispět svým dílem ke společnému zdárnému výsledku. A vzpomínám všech těch obětavců a nadšenců, jako je úpická Věrka Husáková, kteří v pozadí a skromně nešetří sil ani času, kterým není zatěžko nic, čím mohou pomoci amatérskému divadlu. Ta malá chvilka ticha a zamyšlení v úpické zvukařské kabině s blikajícími světýlky a naskakováním uplývajícího času mně vždycky připomene podstatu amatérského divadla. Neboť vím, jak vznikla, vím, že je výrazem skutečné posedlosti divadlem, pokorné služby kolektivnímu snažení.

Hodně se hovoří o výchově obecnosti. Úpičtí ji dělají. Dobře: mají na svém festivalu plné sály. Už to je dost. Ale to by, řekněme, mohlo být výsledkem dobře vedeného náboru. Jenže tohle obecnostu tu není proto, že jim někdo vnutil lístek. Je tu proto, že je divadlo baví, že má k němu vztah. A troufnu si říci, že mu i rozumí. Je citlivé, spolupracuje. Trpělivě vyčkává, když představení nemůže nabrat dech, reaguje okamžitě, když pocítí třeba jen nepatrný závan těsného kontaktu. Chce se jistě smát, ale dovede se ponořit i do složitého a nelehkého děje, nevzdává se, když hned nechápe a nerozumí. Jde s herci, proniká spolu s nimi do tajemství postav, příběhu, děje. A je kritické a náročné. Viděl jsem letos inscenaci domácího úpického souboru už před jejím prvním provedením na vlastní půdě Jiráskova divadla. A věděl jsem, že má své problémy ve sdělnosti, jasnosti, schopnosti každým místem diváka strhovat. Když v porotě padla slova o tom, že cenu diváka vyhrají Úpičtí, neboť jejich diváci je přece nezradí, zapochyboval jsem. Byla mi nabídnuta sázka. Nepřijal jsem ji, protože jsem na okamžik o úpickém obecnostu zapochyboval. Tím se mu veřejně omlouvám: nezklamalo. Přálo svým úporným soustředěním, tichem nabitým snahou pochopit. Ale přes tuto nejlepší vůli a přes tuto nádhernou spolupráci dalo hlasováním najevo, že cosi není úplně v pořádku, že něco chybí k maximálnímu diváckému zážitku. Úpičtí už asi nikdy nebudou moci dělat sousedské divadlo. Neboť si vychovali svého diváka k tomu, aby nebyl nadšen jenom tím, že jejich známý, kamarád, přítel či člen rodiny vystoupil na jevišti. Jestli chcete konkrétní, hmatatelný důkaz o tom, že divák je spoluvůrcem divadla, potom jej najdete v Úpici. Ale stejně tak je to i důkaz o tom, že diváka lze vychovávat. Což mi vždycky vlévá odvahy znovu diskutovat s argumenty různých souborů, že nemusejí a nechťějí dělat lepší divadlo, neboť „jejich

divák“ je miluje právě takové, jací jsou.

Chtl jsem v těchto poznámkách napsat o duchu úpického festivalu. Psal jsem však daleko více o svých pocitech a myšlenkách. Ponechám zachycení onoho ducha povoláním. A vyslovím jen svůj dík za to, že v Úpici mohou vždycky chápat z amatérismu i to, na co tak často ve shonu a chvatu nezbývá čas.

jac

## PRACHATICE

Opět po několika letech se v Prachaticích konala přehlídka amatérských divadelních souborů O štít města Prachatic.

Prvním souborem, který se představil v renovovaném Městském divadle (mimo chodem velice příjemném a pěkném), byl čelákovický Tyl. Tedy soubor, který patří mezi ostrílené matadory národních přehlídek a u kterého se s napětím čeká, čím překvapí. Početný soubor se letos rozdělil – jedna část nastudovala s Jiřím Hanákem j. h. dramaturzi Okudžavovy prózy Vzestup a pád agenta Šipova, část druhá hru Neklidná stáří Leonida Rachmanova, se kterou přijela do Prachatic. V hlavní roli s Láďou Lhotou, který podobně jako profesor Poležajev v Rachmanově hře oslavil pětasedmdesáté narozeniny. Snad mi promine, když prozradím, že porota vytýkala čelákovické inscenaci mimo jiné přílišné zdůrazňování Poležajevova věku a nemoci



Dělnické divadlo Brno – Příběh koně.  
Foto Václav Špůr



DS MKS Prachatice – Jan Jílek: Můj hrad. Foto Zdeněk Kuncel

# Z národních přehlídek

v závěru hry, a že sám režisér nakonec přiznal, že toto pojetí musel Láďovi Lhotovi direktivně nařídit, protože se mu zdálo, že si počíná na jevišti příliš temperamentně a svízně. Snad se tedy podaří najít ten „správný“ kompromis mezi Láďovou neuvěřitelnou vitalitou a rolí profesora Poležajeva. Jinak je inscenace zajímavá pokusem o komorní výklad tohoto vpravdě revolučního dramatu, o výklad, který může být pro další soubory inspirativní při hledání způsobu, jak dnes hry podobného typu inscenovat. Porota ocenila dramaturgii souboru zvláštní cenou.

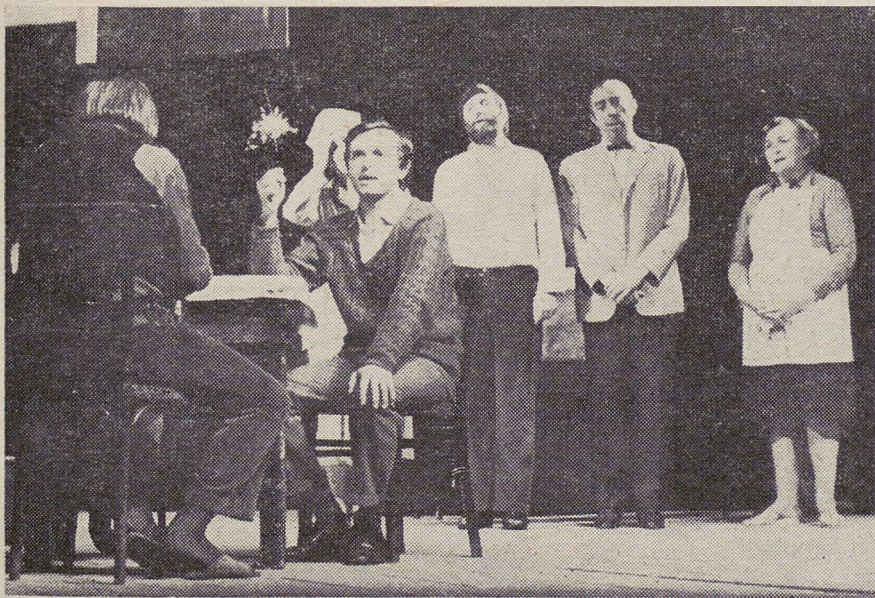
Hledačský proutek se objevil v rukou inscenátorů představení na prachatické přehlídce ještě víckrát. Karlovarské Divadelní studio D 3 zde sehrálo „Ypsilonkovskou“ hru Jana Schmidta Třináct vůní. Tam, kde je Ypsilonka přítomna zvláštní poetikou kolektivní herecké improvizace a typických hudebních vystoupení nejvíce (to jest především v první polovině), tam se také karlovarskému souboru dařilo nejlépe. Problémy nastaly ve druhé části inscenace, kdy je třeba hledat a najít správnou polohu stylizovaného příběhu o strýci Albertovi a jeho

postavení v této zuřivě maloměstské rodině, přežívající nacistickou okupaci v teploučku a „hůře dýchatelném ovzduší“ své vlastní malosti a zbabělosti. A tak je strýc Albert jako „černá ovce“ logicky hlavním nositelem myšlenky ilegálního odboje a aktivního odporu proti fašistům – ne pouze v Čechách (strýc Albert přichází do hry ze Španělska). To se Karlovarským nepodařilo úplně; na některých místech jako by dokonce tíhli k psychologizujícímu zdůvodnění namísto k výrazné, snad až groteskní jevištní stylizaci. Jinak hodnoty studia D 3 jsou všeobecně známy, a tak jen pro pořádek oceňme jejich kvalitní hereckou práci, hudebnost, smysl pro humor, nápaditost atp. To všechno jsou vlastnosti, které je řadí mezi nejvyspělejší amatérské soubory u nás. Z vyrovnaného hereckého pole se zcela zřetelně vyloupily skvělé výkony Marušky (Hana Franková) a Dědečka (Ladislav Fíman). Inscenace je jako celek, přes uvedené výhrady, kompaktním a propracovaným tvarem a právem získala hlavní cenu – putovní štít města Prachatic.

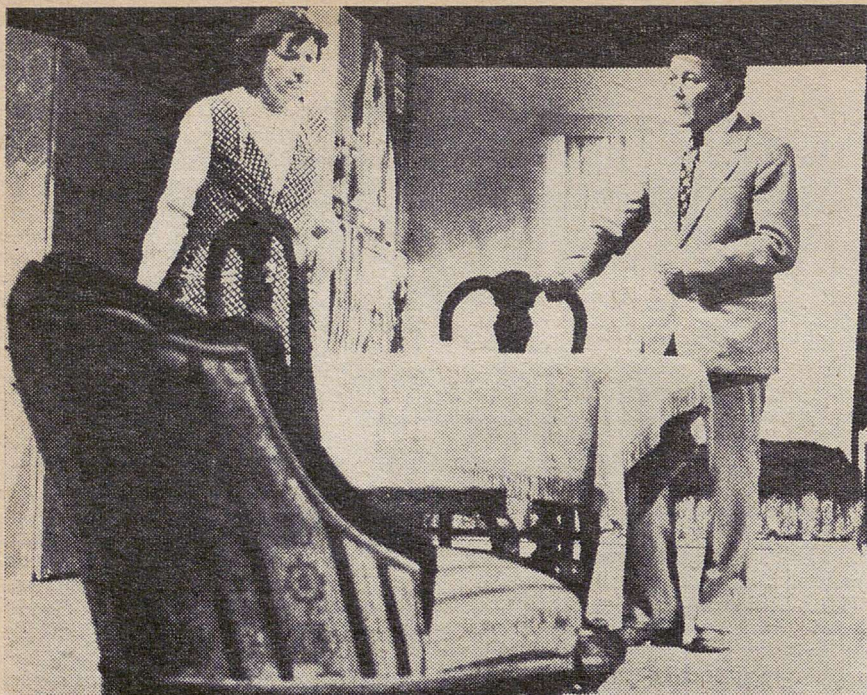
Divadelní soubor Tyl při MěKS v Říčanech se pokusil o dramaturgický ex-

periment. Spojil vousatou a prachem času málem zavátou Longenovu frašku Už mou milou s aktovkou současného autora Z. Šimanovského Svatební dezertér (cítíte už z názvu tu příbuznost s Longenem?) a vylíhlo se docela milé, svěží představení, které důsledně respektuje své původní předsevzetí – pobavit diváka. Longenovu aktovku upravil a režíroval herec divadla E. F. Buriana v Praze Jaroslav Vágner a vsadil především na kvalitu herecké práce. Režie Svatebního dezertéra se ujal začínající Karel Purkar a vsadil na rozehrávání výrazně komediálně pojatých jevištních situací. Herecké výkony, na nichž je fraška chtě nechtě nejvíce závislá, se pohybují zhruba ve třech základních polohách. Na jedné straně poněkud stísněný výkon Zřízence pohřebního ústavu, na straně druhé komediálně bohaté herectví Zdeny Hřivnáčové (Tetička v Longenovi a Lenka ve Svatebním dezertéru), mezi tím velice solidní střed, o to cennější, že vybudovaný na obzvláště obtížných hereckých úkolech – opilci, věčně naříkající nevěstě atd. Je jen škoda, že inscenace ve svém závěru sklouzává z polohy frašky do polohy víceméně moralizující komedie – zde musí jít režisér patrně výrazně nad text a dotvořením situace divadelními prostředky udržet zvolený žánr. Pro mladého režiséra úkol více než obtížný, ale jak nás přesvědčuje v první části své inscenace, jistě zvládnutelný. Cena mladého talentu, kterou mu na návrh poroty požadatelé udělili, bude jistě povzbuzením.

Hledačský proutek se silně chvěl v rukou kolektivu Divadla D 111 z Českých Budějovic, který nastudoval hru Alexandra Gelmana My, nížepodepsaní. Soubor si nejenom vybral inscenačně nelehkou hru, ale navíc se pokusil najít cestu, která by vyřešila známý problém při uvádění současných sovětských her na naše jeviště, totiž jakým způsobem plně realizovat autorův text a přitom nepřekročit hranici jeho působení, autorem samotným vymezenou. Zkušený a nejenom mezi jihočeskými amatéry všeobecně vážený režisér Malého divadla Antonín Bašta j. h. se pokusil inscenovat tuto Gelmanovu hru v překvapivě vaudevillové poloze. Této poloze, která si vynutila rozsáhlou textovou úpravu, také znamenitě posloužilo řešení scény, jakož i důsledná kostýmová stylizace. Režisérovi se podařilo vytvořit působivý jevištní tvar. Přesto se nelze ubránit pocitu, že se v tomto případě jaksi dostává forma do rozporu s obsahem, alespoň v klíčových místech inscenace. Vyrovnaným hereckým výkonům v dámské části obohaceným o notnou dávku šarmu a elegance vévodí výtečný Jan Konrád v úloze Ljoni Šindina, jehož způsob herectví i celková jevištní mrštnost mi stále více připomíná herectví mladého Jana Wericha. Právem získal

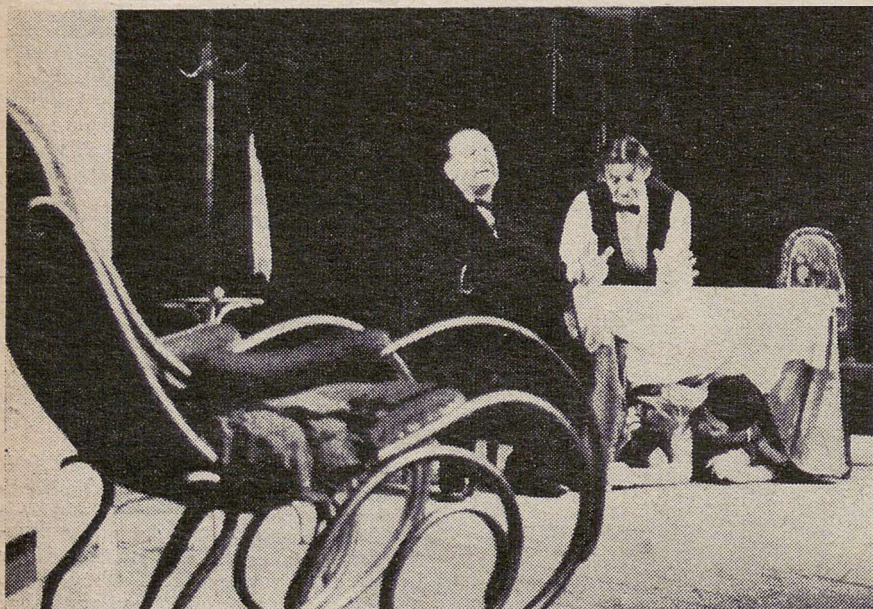


Divadelní studio DS OKS Karlovy Vary – Jan Schmid: Třináct vůní. Foto Zdeněk Kuncel



Nové divadlo při KD kpt. Jaroše Mělník – Jiří Hubač: Dům na nebesích.

FOTO ZDENĚK KUNCL



Divadelní soubor Tyl Říčany – Svatby (E. A. Longen: Už mou milou; Z. Šimanovský: Svatební dezertér).

v Prachaticích cenu za nejlepší mužský herecký výkon.

Také další inscenaci dominoval herecký výkon, v tomto případě výkon herečky. Jde o představení Hubačova Domu na nebesích Nového divadla při KD kpt. O. Jaroše v Mělníce a o Jiřinu Lhotskou v roli Kláry. O jejím vyzrálém hereckém výkonu se na stránkách AS již psalo. Dobrý dojem, který Mělničtí v Prachaticích zanechali, by byl jistě podstatně lepší, kdyby koncepce inscenace byla vždy zcela zřetelná a pregnantní ve způsobu jevištního provedení. Pokud bychom chtěli o představení podrobněji hovořit, museli bychom se vždy vracet k hereckému výkonu J. Lhotské. A tak jen uved'me, že získala v Prachaticích cenu za nejlepší ženský herecký výkon.

Světová klasická tvorba byla v Prachaticích zastoupena představením Divadla Dialog ZK ROH Plzeň. I o tomto představení bylo na stránkách AS psáno. Nechci polemizovat, ale připusíme, že v Prachaticích nenašlo toto jinak jistě velice propracované a sympatické představení přesnou polohu především v dominantním prvku Diderotovy umělecké tvorby – v neustále ironizujícím tónu. V režijně sevěřené koncepci Jiřího Samka, herce plzeňského DJKT, dominují výkony Miroslava Antona v roli Jakuba (cena Mladého talentu), Josefa Pelecha, jeho pána, a Slávky Trčkové jako hostinské. K celistvosti představení přispívá nemalou měrou estetická a vtipně řešená scéna Jiřího Mourka j. h.

Domácí soubor uvedl na závěr přehlídky komedii Jana Jílka Můj hrad. Soubor si byl vědom jistého nebezpečí roztržiténosti a tématické nejednotnosti Jílkovy hry a provedl velice rozsáhlou dramaturgickou úpravu, oprávněně zužující široké spektrum hry na základní konflikt kolem dárcovství ledviny. Zatímco v první části představení se zdá, jako by režisér i herci teprve nabírali dech, po přestávce rozehrávají na jevišti představení s jistotou zkušených borců, a to nejenom pokud jde o některé herecké výkony jako je např. až pántíkovsky rozsochatý Evžen Stříbrský v roli Tatínka či s jakoby dětskou nevinností zvládnutý Ivo Josefa Němečka, ale i pokud jde o řešení jednotlivých situací ryze divadelními prostředky. Přes výhrady k první části komedie i k některým méně zkušeným hereckým výkonům je však třeba ocenit odpovědný a náročný přístup souboru k inscenování české hry, především pak práci režiséra Karla Zikmunda.

Ivan Bednář

Hovoří ředitel OKS Prachatic  
Zdeněk Malý

„Před rokem 1965, kdy přímo ve městě Prachaticích existovaly dva amatérské soubory na poměrně velmi dobré úrovni, vznikl u vedoucích souborů i u členů pocit, že by pro jejich růst byla prospěšná pravidelná konfrontace, přehlídka, na niž by se sjely vyspělé amatérské soubory z jihočeského kraje, mohly poznat vzájemně úroveň a podmínky své práce a získávat zkušenosti. Taková přehlídka byla tehdy vyhlášena a od svého počátku se jmenovala O štít města Prachatic. Probíhala bez přerušení po devět let za sebou. Z počátku obsahovala čtyři pět inscenací, jejich počet ovšem pozvolna narůstal, jak přehlídka získávala pověst a vlastně tradici. Devátý ročník přehlídky roku 1973 nabídl prachatickému obecnímu rozmezí čtrnácti dnů již dvanáct inscenací!

Přišla ale nečekaná překážka. Pro havarijní stav bylo nutno uzavřít zdejší divadlo a řešit jeho další budoucnost. Z několika návrhů byla zvolena radikální přestavba a dostavba technického vybavení. Byla dokončena roku 1981 a samozřejmě se začalo uvažovat o obnovení přehlídky O štít města Prachatic. Vzhledem k tomu, že v současné době je divadlo se svými 213 místy vybaveno nejmodernější jevištní technikou a má výbornou akustiku, rozhodli jsme se pro náročnější typ přehlídky a v letošním roce jsme Štít — shodou okolností jubilejní, desátý ročník — obnovili jako přehlídku národní s výběrem na Jiráskův Hronov a Divadelní Svitavy. Jsou předpoklady, aby tato akce pokračovala jako trvalá, pokud možno každoročně, a stala se jednou z hlavních kulturně politických akcí okresu, aby příznivě ovlivňovala růst našich domácích souborů. Již v tomto ročníku vidíme v řadách diváků členy vesnických souborů našeho okresu (máme deset souborů ve střediskových obcích a čtyři městské — v Prachaticích, Vimperku, Netolicích a Vodňanech), to je potěšující. A tak věříme, že pozornost a péče, kterou my jako pořadatelé a organizátoři této akci věnujeme a hodláme věnovat, i účinná pomoc místního souboru a patronů, bude přinášet ovoce v růstu úrovně amatérských souborů, našich domácích i těch hostujících z různých koutů kraje i republiky, v růstu úrovně a popularity celé oblasti zájmové umělecké činnosti. Umění je „nakažlivé“.

Připravil jk

## Zápisník

### Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK DĚTSKÝCH DIVADELNÍCH A LOUTKÁŘSKÝCH SOUBORŮ

Lze-li usuzovat z průběhu a výsledků krajských přehlídek, patří v dětském divadle i dětském loutkovém divadle letošní sezóna k těm slabším; přinejmenším patří k sezónám bez velkých překvapení a převratných objevů v inscenacích. I v celkovém stavu dětského divadla, v jeho organizaci a v metodické péči o ně jsou některé jevy stabilní, někdy na škodu, někdy na prospěch věci; častěji bohužel na škodu. V Praze pořád je jediným vážným kandidátem na národní přehlídku kroužek estetické výchovy ÚDPM JF, vedený Hanou Buďínskou, a za ním velké vakuuum, v němž se tu a tam — jako tomu bylo i letos — objeví jiskřička naděje do budoucnosti. Metodici se střídají a stav zůstává nezměněn, pořád ještě nikdo nepřišel na to, čím by se dala činnost povzbudit a povznést na přijatelnou úroveň. V Severočeském kraji se stále ještě nevzmohli na to, aby organizačně zvládli jednotný výběr souborů divadelních a loutkářských. Středočeši s Jihočechy byli jediní, kteří uspořádali letos mezikrajovou přehlídku, ale protože jeden den hrály soubory středočeské a odjely, a druhý den přijely zahrát soubory jihočeské, těžko říct, nač je dobré dělat mezikrajovou přehlídku. Na Moravě kupodivu nastal nečekaný útlum. V Jihomoravském kraji chystali krajskou přehlídku a museli ji odvolat, protože se nepřihlásilo dost souborů. V Severomoravském se přehlídka v Rýmařově konala, byť s obtížemi. Kraj však Kaplické divadelní léto neobeslal, přestože patří k těm dobrým. Bohužel však ke špičkám v tomto kraji patří s jistotou a pravidelněji jen dva soubory. Loutkářské odd. LŠU z Olomouce, vedené Miladou Mašatovou, nemělo novou inscenaci a loňská se „rozvezla“ pro dlouhodobé onemocnění v souboru a proto, že děti za rok inscenaci odrostly. Klimkovický Klobouček musel v poslední chvíli účast odříci pro úmrtí v rodině vedoucí.

Ve dvou zbyvajících krajích jsem se přehlídek zúčastnila, a i když ani tam nedošlo k převratným událostem, západočeský Horšovský Týn (na začátku března) a východočeské Vysoké Mýto (po velikonočních) napovíděly, že i tady stačí „jen za to vzít a plivnout do dlani“.

Nejmarkantnější je to v Západočeském kraji, nad nímž všichni lámali hůl. Býval to v dětském divadle kraj, kde „nic nebylo“: nebylo dobré místo na přehlídku, nebyly soubory, nebyli porotci, nebylo nic. Vloni začátkem roku vznikl nový Krajský dům pionýrů a mládeže a nastoupila tam mladá, svižná dívka, která se dala vytáhnout na přehlídku v Šale a dala si poradit od lidí, kteří mají jasnou představu, co od dětského divadla chtějí a co pro ně udělat. A ejhle, zásluhou této Dany Křesinové najednou bylo všechno. Namísto někdejšího nepřilíh vhodného Hrádku u Rokycan se našel Horšovský Týn, půvabné a útulné městečko s dobrým sálem (a pak se ukázalo, že by byly i další prostory), s ochotnými místními ochotníky a hlavně s dobrým místním dětským souborem, jehož vedoucí Zdeněk Lahoda to zřejmě vzal dobře do ruky. Ukázalo se pak, že by spolupracovalo i domažlické OKS. A také že to jde dělat bez velkých nákladů a komplikací: kromě představení a ubytování poroty a seminářistů se vše konalo v pěkné moderní škole v parku. Soubory tam spaly, jedlo se tam, v jídelně se našlo ne sice ideální, ale použitelné prostředí pro metodické ukázky, ve sborovně sídlila porota a konaly se semináře. A byly také soubory, hned sedm z kraje, a to není tak málo. Zejména když jen jeden jediný byl vysloveným omylem, ty další byly lepší či horší, ale na každém bylo alespoň něco, co ukazuje možnost dalšího vývoje. Do Kaplice postoupily dva soubory, které mají pod 15 členů a tedy mohou společně tvořit jednu třicetiletou krajskou delegaci. Je to divadelní soubor Vločky z Kdyně se Štěpínkami Soni Pavelkové a loutkářský soubor Míšáci 3. LŠU z Plzně s dramtizací prózy Olgy Hejné Kluci buci kaktusáci. Velmi nadějná byla inscenace domácího souboru Radbuza s původní hrou svého vedoucího, napsanou ve stylu her Sypalových.

Přednosti Východočechů nejsou tak nápadné, protože nejsou takovou novinkou. Přehlídka ve Vysokém Mýtě se dělá léta, bývala tam mezikrajovka střídavě s krajskou. Je tam i trvale příjemné prostředí, letos zpříjemněné tím, že porota místo ve starém nevalném hotelu bydlela ve zcela novém hotelovém domě Karosy, na naše ubytovací poměry pří-

mo přepychovém. Prostředí však dělají zejména lidé, a Josef Mlejnek i pracovníci Klubu se o přehlídku se stejnou pečlivostí i vřidností starají už dávno. V posledních dvou letech k tomu v rozsahu krajské péče o dětské divadlo přibyla i krajská metodička Mirka Císařová, které se podařilo v krátké době rozšířit okruh dobrých a nadějných souborů a vytvořit jádro dobré poroty. Ve Vysokém Mýtě se letos objevily soubory, které k jejímu programu po léta patří: vysokomýtské Školní divadlo v Jiráskově ulici, vedené Josefem Mlejnkem, předvedlo scénickou úpravu Havlíčkova Krále Lávy, a postoupilo s ní na Kaplické divadelní léto. Litomyšlský Vitamín S Vladimíra Šauera i vrchlabský soubor Miloslava Zavorala především standardní ukázky své práce. Litomyšl přijela s novou hrou V. Šauera, která se od předchozích lišila jen o něco pevnější dějovou linkou, nevyhnula se však obvyklému vtipkování za každou cenu, drobení celku do špičků a anekdotek, stejně jako v předchozích letech bylo představení neukázněné. Vrchlabští hráli opět Sypala, tentokrát to byl Kouzelník Dik, a stejně jako v předchozích inscenacích i zde vadila jistá důkladnost, rozvláčenost, nedostatek temporytmu. Stejně jako v loňském roce přijel soubor Dětského domova z Hrochova Týnce, loutkáři v začátcích a bez zkušeností, ale ne bez vervy a zájmu o věc — skutečnost tím potěšitelnější, že soubor tvoří jen chlapci v kritickém věku 14—15 let, a nejsou z domova ledajakého, ale z takového, jakým se říkávalo „polepšovna“. Velmi příjemně překvapil novou účastník přehlídky soubor LŠU z Hronova, který pod vedením Josefa Vavříčky hrál Urbánkova Bleděmodrého Petra. Potěšitelné bylo to, že přes svůj věk prokázal Vavříčka větší živost a modernost pohledu na dětské divadlo než leckterá třicátnice.

Positivem obou přehlídek bylo, že se na nich realizovaly metodické ukázky, v Horšovském Týně byla dokonce zařazena časově rozsáhlejší ukázka práce z LŠU Plzeň, předem koncipovaná seminárně. Ale i ty ostatní, které ukázaly slabiny a problémy vedoucích, byly neobyčejně cenné. K tematice metodických ukázek se ještě vrátíme zvláštním článkem po kaplické přehlídce.

Zdá se, že dětské divadlo definitivně přešlo ze stadia překvapivých objevů a nápadných skoků do období zdánlivého klidu a stabilizace. Ve skutečnosti se v něm stále dějí nové věci, často snad i podstatnější a důležitější, než v období předchozím. EVA MACHKOVÁ

# Úvod do studia postavy

ROLE

JAROSLAV VOSTRY

■ Když byla řeč o hrdinovi, bylo použito příkladu ze Stendhalovy Kartouzy parmské. Popis chování vévodkyně Sanseverinové se dal přitom konfrontovat s popisem chování knížete. Citovanému popisu předchází vyprávění o tom, čím se kníže zabýval během té čtvrt hodiny, kdy nechal vévodkyni čekat. Řekneme-li, že promýšlel způsob svého chování, neznamená to, že by se rozhodoval, má-li udělit Fabrizziovi milost. *Chování* tu neznamená nic jiného nežli *vystupování*: kníže se při pomýšlení na vévodkyniny slzy těšil, jak na ni zapůsobí svým chováním a la Ludvík XIV., pohledem na jehož portrét se při promýšlení svého vystoupení i v tomto případě inspiroval.

■ Ne náhodou mluvím právě o „vystoupení“ a o tom, že to mělo být vystoupení „à la velký panovník“: kníže velký panovník ve skutečnosti nebyl a jeho připravený způsob chování se také hned zhroutil, když musel reagovat na něco, co neočekával: vévodkyně se totiž chovala úplně jinak, než mohl předpokládat. Text role, který si před vstupem Sanseverinové připravil, adekvátní reakci na skutečné vévodkynino chování neobsahoval, a když se setkal s něčím, co v předpokládaném scénáři nebylo, kníže vypadl z role: místo vystoupení panovníka sledujeme jen zmatené chování obyčejného člověka, zaskočeného okolnostmi; člověka, který v roli vladaře totálně zklamal.

■ Vystoupení, role, hrát, herec: všechna ta slova z divadelního slovníku nepředstavují v těchto souvislostech žádné metafory; naopak, měla by být brána zcela doslova. Výrazu hrát je tu přitom užito v úplně běžném smyslu: nejde tedy o výraz označující umění specifického druhu, ale chování — rozumí se nikoli na jevišti, ale v životě — řízené snahou vyvolat určitý dojem, který není totožný se skutečností. Tento rozdíl mezi dojemem a skutečností může přitom spočívat třeba jen v tom, že bych mohl působit také jinak, nebo to může být dojem záměrně klamný. Jinak řečeno, výrazem hrát se zde rozumí jak to, co můžeme vyjádřit slovy „vybírat z možných a mému založení do té nebo oné míry odpovídajících způsobů chování ten, který je adekvátní určité roli“, tak to, co nelze vyjádřit jinak, než že je to klam či aspoň předstírání.

■ Bereme-li to tak, nedá se dokonce říct, že i vévodkyně Sanseverinová hraje? Tváří se přece na začátku audiencí vesele, ačkoli ve skutečnosti jí tak moc veselo určitě není; její posměvačnost je ovšem naprosto nepředstíraná a souvisí s upřímným pohrdáním, které nikterak nezakrývá, což je vzhledem k tomu, že jí jde o to, aby kníže nepodepsal rozsudek nad Fabrizziem, jistě velice riskantní; zcela to ovšem odpovídá jejímu založení skutečné heroiny. Přirovnává-li Stendhal její chování v následující scéně se služebnictvem, které jí tleská, k chování vyvolávané herečky, jde spíše než o zdůraznění vévodkyniných hereckých schopností o paradoxní motivaci vystupování, které bylo i v době, kdy Stendhal svou knihu psal, přinejmenším neobyčejlé a které tím činí pro čtenáře přijatelným z hlediska pravděpodobnosti: přirovnáním toho, co by se mohlo jevit jako umělé, k čemusi umělému a obvyklému jen na jevišti činí Stendhal vévodkynino chování v rámci příslušné konvence skutečným.

■ V této souvislosti je jistě příznačný rozdíl mezi citovaným přirovnáním vévodkynina vystupování k výstupu herečky a označením způsobu, kterým kníže oznamuje, že vévodkyně už může vstoupit, za teatrální. Toto označení umožňuje jednak odlišit chování knížete od vévodkynina právě v tom smyslu, že v prvním případě jde o cosi jen umělého na rozdíl od něčeho, co je naprosto opravdové. A za druhé se slovem teatrální hodnotí, jak kníže hraje: říká se tím nepřímou, že je to špatný herec a na svou roli panovníka prostě nestačí. Tak máme i v tomto případě co dělat nejenom s odlišením konkrétního člověka, zastíženého ne náhodou nejdřív „v soukromí“, a role, kterou má ve společnosti, ale i s problematikou oprávněnosti či neoprávněnosti v takové roli vystupovat.

■ To je problematika, která se objevuje současně s vědomím rozdílu mezi člověkem ve smyslu konkrétního individua a rolí či rolemi, které má v sociálním životě, a je opravdu těžko říct, co bylo první; v každém případě můžeme sotva jedno od druhého oddělit. Reflexe této problematiky je ovšem mnohem starší než citovaný Stendhalův román. Už Montaigne v 80. letech šestnáctého století píše: „Člověk musí poctivě hrát svou roli, ale přitom nezapomínat, že je to všude všudy jen role, kterou nás pověřili. Z masky a vnějšího vzhledu nelze dělat podstatu a cizí nelze učinit svým. Neumíme odlišovat košili od kůže. Stačí posypat si moukou tvář, aniž jí současně posype i srdce...“

■ Divadelní výrazy, jichž Montaigne užívá, ukazují, že divadelní slovník Shakespearových her s jejich základním přirovnáním života k divadlu a člověka k herci nebo k šaškovi není důsledkem nějakého profesionálně divadelního vidění. Tento divadelní slovník, o kterém můžeme mluvit jako o příznačném slovníku epochy, má také motivy mnohem hlubší, než by představovalo pouhé převzetí prastaré antické metaforiky. Ostatně, není například Machiavelliho rada vladaři z XVIII. kap. jeho proslulého spisu, že má budit zdání, že je vlivný, věrný, lidský, upřímný a zbožný, ačkoli tyto vlastnosti nemá a dokonce je radši ani nemá mít, pobídkou k hraní a k „herectví“?

■ V těchto souvislostech je důležité zdůraznit rozdíl mezi Montaignovým chápáním masky jako něčeho vnějšího, co zastírá skutečnou podstatu, a onoho pojetí, které bylo příznačné pro staré Řeky, v jejichž divadle se pravá tvář maskou nikoli skrývá, ale odhaluje, a u kterých je výraz označující masku totožný s výrazem pojmu „osoba“. Na základě tohoto srovnání můžeme definovat roli jako masku, která skutečnou tvář člověka — člověka ve smyslu konkrétního individua, existujícího „o sobě“ a „pro sebe“ — zakrývá; a to pochopitelně i v případě, kdy neběží o záměr něco utajit.

■ To také vysvětluje, proč je maska — ovšem maska ve starořeckém chápání — u hrdiny docela dobře představitelná, zatímco hrdina a role — ve smyslu, v jakém jsme roli právě definovali — se naprosto neslučují: člověk v roli organizuje totiž své chování záměrně za jistým účelem a podle požadavků, kterým je potřeba vyhovět (tj. v případě Stendhalova knížete tak, aby s vévodkyní jednal jako skutečný panovník), zatímco hrdinovo jednání je se samotným hrdinou naprosto totožné (vévodkyně se chová takovým a žádným jiným způsobem nikoli proto, že chce dosáhnout milosti pro Fabrizzia, ale protože jednat jinak prostě nemůže: ona totiž taková je).

■ Postava může být v každém okamžiku totožná se svým *údělem* — a v tom případě se dá mluvit o hrdinovi —, ale nemůže být totožná s *rolí*. Role a konkrétní individuum (existující „o sobě“ a „pro sebe“) nejsou nikdy jedno a totéž, i když ztotožnění s rolí — jíž příslušná osoba ani v případě tohoto ztotožnění není, protože v ní vždycky jen vystupuje — tedy: toto ztotožnění s rolí je — a musí být — možné; je to ale ztotožnění pouze „herecké“. Ostatně, není Jagovo „nejsem, co jsem“, které tak hluboce vyjadřuje problematiku, o níž je řeč, současně definicí herce v nějaké roli?

■ Z tohoto hlediska je důležitý rozdíl mezi Shakespearovým Richardem II. a Richardem III., na který upozorňuje Pinskij: Richard II., uvězněný v Toweru, se sice srovnává s hercem středověkého divadla („Tak hraju mnohých lidí úlohy“, překládá do místo Sládek), ale se svou rolí se ani v závěru nesmiřuje, protože být král pro něho zůstává údělem; takové chápání je ovšem už zastaralé a ne náhodou vypráví vévoda z Yorku o jeho vjezdu do Londýna, že ho lidé sledovali jako diváci v divadle „když oblíbený herec odchází“ a oči všech se „obracejí na toho, jenž po něm vstupuje“. Zatímco tedy Richard II. je herec z donucení, Richard III. je už herec uvědomělý.

■ Role — v tom užším smyslu, ve kterém tu o ní mluvíme — se pochopitelně liší nejenom od hrdiny, ale i od charakteru: zatímco charakter právě tak jako hrdina je s příslušnou postavou totožný, rolí se daná postava obvykle nevyčerpává; a to nejenom v tom smyslu, že se může „skládat“ i z řady rolí, ale hlavně z toho důvodu, že kromě všech těchto rolí, ve kterých během hry vystupuje, v ní vždy ještě něco zbývá. A to, co zbývá, může být právě sám daný člověk — tak jako je jím např. Shakespearův Richard III. ve svých monolozích (na rozdíl od dialogů, ve kterých hraje vždycky příslušnou roli). Ale vyskytují se i případy, ve kterých kromě příslušné role se nevyskytuje už nic: sám člověk jakoby zmizel, protože se se svou rolí jaksi až příliš ztotožnil: vzpomeňme jen na Brechtova Galyho Gaye.

■ Na rozdíl od Galyho Gaye, který se přizpůsobil nabídnuté roli nakonec tak dokonale, že z něho kromě této role už vůbec nic nezbylo — a že tedy ze sebe eliminoval člověka — herec hrající postavu budovanou na principu role či rolí ve vyznačeném smyslu nesmí nikdy přestat být sebou: hraní tohoto druhu není založeno na absolutním přizpůsobení dané roli, ale na předvedení toho, co se díky přílišnému přizpůsobování at vnučené či vytožené roli může z člověka stát.

## SLOVENSKÉ OKÉNKO

Javisko 4/1982 přináší úvodník Viery Smrekové Hlavní směry ideově-obsahové orientace ZUC po III. celoslovenské konferenci a zpravodajství z této konference včetně závěrů pro divadelní oblast a pro oblast uměleckého přednesu. Pětiletka ochotnického divadla se jmenuje úvodní referát z rokování sekce ochotnického divadla a uměleckého slova na III. celoslovenské konferenci o ZUC, který je otištěn na pokračování. Galerie slovenského herectví dospěla v 27. pokračování k Fridě Bachletové, cyklus Velcí dramatici světa ve 4. pokračování k Euripidovi. Náš portrét představuje ochotnickou herečku Valérii Paškovou z Bratislavy. Kde se dáří uměleckému slovu je název článku o činnosti okresního osvětového střediska v Humenném. O divadle utlačovaných a brazilském divadelníkovi Augusto Boalovi jedná článek Petera Scherhaufera, slibující pokračování. Zajímavý a bohatý na fakta je článek M. Porubjaka Pohled do okresu Čadca. Recenzi knihy Divadlo v Liptovském Mikuláši 1830–1980 napsal V. Štefko. Zpráva v Kronice jmenuje kolektivy ZUC, které v letech 1976 až 1980 reprezentovaly slovenské ochotnické hnutí v zahraničí (obdobnou zprávu nám divadelní odd. UKVČ počátkem roku 1982 odmítlo poskytnout). Repertoárová příloha přináší text Stanislava Štepyky Ako som vstúpil do seba (rozsah 12 stran).

Javisko 5/1982 se otevírá úvodníkem Vstříc 52. Jiráskovu Hronovu. Cyklus Velcí dramatici světa rozbírá osobnost komediografa Aristofana, cyklus Z galerie našeho herectví jevištní podoby Karola Machaty. Konferenci o ZUC jsou věnovány články Pětiletka ochotnického divadla (dokončení referátu v sekci) a diskusní příspěvky Jána Meleka, předsedy ÚV ZDOS, a dr. Ivana Senšela, předsedy Krajského poradního sboru pro divadlo v Bánské Bystrici. Náš portrét představuje ochotnického herce z Trnavy — Jána Rampáka. Na místě repertoárové přílohy ve středu čísla nacházíme rozsáhlý esej Mikuláše Huby Pokus o úvod do hereckého umění, který jistě vzbudí širokou a zaslouženou pozornost. Proměny herectví v současném divadle se jmenuje stať Martina Porubjaka. Pavlovi Boškovi jako mistrovi intelektuální improvizace je věnována vzpomínková glosa. Navždy ztracená, tak zní malé vyprávění o pozoruhodném osudu členky Divadla A. Bagara v Nitře Olgy Hedecové. Závěr 5. čísla Javiska je smutný: nalézáme tu úvahy nad úmrtním listem Viliama Záborského († 5. 2. 1982) a nekrology režiséra Jozefa Pálka, herce Ludovita Grešša a loutkáře Mirko Fikariho.

jk

POD PATRONACÍ závodů našeho největšího hutního kombinátu, koncernového podniku Vítkovice a k počtu X. všeodborového sjezdu proběhl v předjaří na Štramberku dvouměsíční ochotnický maratón: Štramberské divadelní úterky.

Osm amatérských souborů zastupujících Těšínsko, Ostravsko, Novojičínsko, Přerovsko a Olomoucko představilo se zde většinou vyprodanému hledišti Dělnického domu. Nic zde tedy nevědí o „divácké krizi“, ba naopak, v posledních ročnících festivalu obecnostva přibývá; divili se hosté, divily se soubory. Štramberští pořadatelé totiž už devatenáct let nenápadně sice, ale trpělivě věnují na svých festivalech největší pozornost divákům, kterým dokonce svěřili i málo populární úlohu porotců. Na recenzích, uveřejňovaných v programech o každém představení, naučili své diváky milovat svůj festival i objektivně a kriticky hodnotit zhlédnuté inscenace.

Devatenáctý ročník ŠDÚ zahájil Impuls DKP Vítkovic rukopisnou novinkou svého profesionálního režiséra Aloise Müllera, muzikálem — etudou poeticky nazvanou Kapka rosy. Na besedě o hře sám autor prohlásil, že vyplynula z požadavku souboru, který již čtyři desítky let inscenoval tradičními postupy převážně hry klasičeského odkazu a nyní prožívá svůj generační problém: mladí nastupují a chtějí promlouvat z jeviště „v jiné tónině“. Hra, která není jednoznačná obsahem ani formou, navodila rušnou polemiku; příliš prý fandila mládí. Režijně dobře stmelená hra, navíc autorem šitá členům souboru „na míru“, upoutala hlavně perfektními rytmickými a tanečními krea-cemi, doprovázenými líbivou hudbou L. Matějky. Dvě a půl hodiny čistého hracího času je však i pro tento žánr poněkud příliš.

Hned druhé představení, Stroupežnického Naše furianty souboru J. K. Tyla z Brodku u Přerova, ohodnotilo obecnostvo jako lepší. Nástup souboru s dechovkou ze sálu navodil spontánnost, která se však během hry zvolna vytrácela. Především v komparsoních scénách vystrčil pan Stroupežnický na režiséra své růžky. Schwarzbergerův Bušek byl přesvědčivější než Ševčíkův Dubský, imponoval i Bláha Pavla Barana i jeho sekundant, švec Habršperk Ivo Klosa. Věra Vodičková v Kristýně využila šance, kterou této roli dává již autor. Nepřesvědčivě a rušivě vyzněly snahy herců přesunout děj této klasické hry jihočeské vesnice na Štramberk. Proč?

Nováčkem na festivalu byl havířský soubor Dolu Julia Fučíka z Orlové, který sehrál veselohru Rudi Strahla

# HANÁCKÉ HODY



DS Dostavník KŽ Přerov — Vladimír Ficek, Vladimír Čech: Mr. Holmes zasahuje aneb Vražda v music-hallu. Foto Josef Jakubec

Jako pralidé. Jiskrně vtipná předloha nenašla v souboru žádoucí interpretační rezonanci; převládala monotónnost, chyběla dynamika, nedostávalo se nadlehčující nadsázky, která by byla ve shodě se scénickým náznakem. Soubor imponuje mládím a sbírá teprve festivalové zkušenosti. S napětím se očekávalo představení domácího souboru, který ve své úpra-

vě sehrál satiru Valentina Krasnogorova Tak kdo k čertu odejde? Překvapení se však nekonalo, i když se hra líbila. Náročnému divákovi přece jen poněkud vadil mělčí autorův záběr, někde rušil i pohyb na simultánní scéně, jinde zas přišlo „nevhod“ satirické ostrí, které místy příliš řezalo do živého. Inscenaci osvěžovala barevná scéna Aleny Mel-

lino aneb Věnceslav a Adléta. Jen patřičně erudovaná režie a soubor s výborně technicky vyzbrojenými interprety mohl úspěšně zvládnout tak náročnou předlohu. Janě Müllerové za atraktivního Kašpárka byla udělena cena za nejlepší roli. S Kurandem inž. V. Dlabala, Špádolínem P. Svozila, Škrholou F. Pachmana a Adlétou T. Bukvové byl přímo exhibičně sehrán kompars vrahů a rytířů, v přepadech a rvačkách zvláště rutinovaný. Spontánní reakcí obecnstva částečně i překvapený olomoucký soubor svým letošním dramaturgickým výběrem jako by chtěl předznamenat příští Rok českého divadla.

Po tak úspěšné inscenaci měl ztíženou svou úlohu druhý nováček festivalu, soubor LŠU a JZD Plumlov, který v pouhých dvou osobních vozech přivezl sem kompletní scénu i obsazení Čechovových aktovek Bankovní jubileum a Medvěd. Tento neobyčejně pilný a obětavý soubor, který by v každé soutěži aktivity musel zvítězit, vždyť za pouhé 4 měsíce sehrál vesměs na zájezdech 43 představení, především ukázal, jak v současných potížích s naftou úsporně provozovat divadelní kumšt. I když si soubor zjevně kladl jiné cíle než inscenovat Čechova jako kritika měšťáků a statkářů, interpretoval ruskou klasiku v mezích svých zájezdových možností.

Nakonec to nejlepší, říkali si štramberští diváci při představení Divadelního studia Klubu železničářů Přerov, souboru Dostavník, který k svým 10. narozeninám znovu oprášil a nově nastudoval před lety ve vlastní tvůrčí dílně vytvořený muzikál Vladimíra Ficka a Vladimíra Čecha Mr. Holmes zasahuje aneb Vražda v music-hallu. Oč méně šancí dávalo souboru plytké „detektivní“ libreto, o to s větší vervou se utkal s předlohou a na vyšperkované scéně v efektních kostýmech při bezvadně reproduované hudbě a honičce světelných efektů podal optimální výkon. Technická dokonalost v synchronizačním toku všech inscenačních složek publikum doslova fascinovala. Soubor oslnivou formou předvedl hned tak nevídanou syntézu jevištního umění. Obecnstvo jej odměnilo putovním pohárem za nejlepší letošní inscenaci, režiséra Ivo Kolaříka, scenáristu Luďka Kadáka a Jiřího Olivíka v roli Sherlocka Holmese individuálními cenami za nejlepší výkony. Druhou cenu za inscenaci získalo Amatérské studio Olomouc, třetí cenu soubor z Brodku u Přerova. Takže progresivní Hanáci slavili na Štramberku své hody.

BOHUMIL MATULA



čákové-Schäfrové. Pochvalu zaslouží vyrovnaný kolektiv, v němž nebylo slabin.

Druhá část festivalu přinesla výrazné oživení. Amatérské studio DOS Olomouc přijelo s další muzikálovou novinkou, tentokrát brněnského režiséra Pavla Hradila, který pro soubor upravil původní loutkovou hru Matěje Kopeckého Kurando a Špádo-

## DUEL

Přestože hlavní doménou Nataši Tanské jsou rozhlasové hry, nejraději prý píše pro čtyřleté děti. Sama k tomu před časem v jednom rozhovoru v Lidové demokracii řekla: „Mám strašně ráda myšlení dětí, než jdou do školy, protože absurdní situace jim připadají zcela logické a normální a já se mohu s nimi ztotožnit: je to hra, která vyjeví něco podstatného. Myslím si, že extravagantní a bizarní nebo absurdní, extrémní situace mohou podat výsek života v mnohem ostřejších barvách a tím vlastně vydat pravdivější svědectví.“ Toto vyznání výstižně přibližuje i tvůrčí metodu, kterou autorka uplatnila ve hře Duel.

Tato původně rozhlasová hra se začala objevovat i na divadelních scénách, a to jistě nejen díky poutavě napsanému dialogu dvou žen končící-



Na snímku J. Sloupová a I. Rozhoňová v Duelu N. Tanské. Foto Jiří Sýkora

mu morální vraždou jedné z nich, ale i vzhledem k nevšední příležitosti, kterou poskytuje dvěma herečkám. Té se v Plzni za vlastní iniciativy chopily dvě přední členky divadla Dialog, souboru ZK ROH Škoda, Jana Sloupová a Iva Rozhoňová a tuto svoji příležitost nepromarnily. Obě protagonistky ovšem našly citlivého spolupracovníka v osobě režiséra Miloslava Plase, který jim po-

mohl více než hodinový dialog rozehrát s přesným výkladem a v nápaditěm aranžmá.

Nataša Tanská v Duelu dokázala velice elegantně stupňovat dialog jedné základní extrémní situace, takže výsledek je vsutku efektní. Je třeba ocenit úsilí J. Sloupové jako Olgy, svým způsobem nešťastné hráčky s osudy jiných, a I. Rozhoňové jako Julie, usilující dobrat se, pokud je to možné, co největších hloubek. A právě ony niterné pasáže vycházejí oběma představitelkám nejpřesvědčivěji. Na obou výkonech si cením, že obě postavy jsou ukuty jakoby z jednoho kusu, představitelky se nijak důrazně nesnaží o vnější charakteristiku svých postav, stačí jim, že na jevišti jsou a s nimi jsou tam zcela samozřejmě i Olga a Julie s celou svou minulostí a složitostí svých zázemí.

Přes určité výhrady k textu hry je plzeňský Duel bezesporu příjemným zastavením pro účinkující i diváky. To, s jakou invencí a chutí překonávají obě představitelky nástrahy hry, která na druhé straně dopřává rozehrávat herečkám mnoho vděčných strun a poloh, svědčí o tom, jak potřebné jsou podobné herecké koncerty pro regeneraci sil. Plzeňská inscenace dokázala, že i v amatérských podmínkách lze realizovat na odpovídající úrovni inscenaci postavenou výhradně na dialogu dvou postav. A zároveň dokázala, že inscenace, která vznikla jaksi na okraji činnosti souboru (hru si vybraly dvě protagonistky, které nebyly v letošní sezóně patřičně vytiženy), nemusí být v rámci této činnosti ani zdaleka okrajovou záležitostí.

Vladimír Gardavský

## PŘÍŠTÍ ROK UŽ S DILÍ?

Už podruhé se letos uskutečnila prodejní výstava Květnová knižní Plzeň, reprezentativní přehlídka české knihy a kultury dneška. Výstava proběhla v sedmi výstavních a jednom programovém pavilónu plzeňského výstaviště a byla doplněna řadou vzdělávacích a kulturně osvětových pořadů. Při prohlídce expozic jednotlivých nakladatelství a vydavatelství se však milovníkům dramatického umění tvořily na čelech mráčky. Vždyť necháme-li stranou již mírnou inflaci různých hereckých memoárů, textů z oblasti divadla (ať už teoretických studií či textů her) expedovaných pro řadové zájemce přes běžná knihkupectví vychází žalostně málo. Za tenhle stav však nemohou pořadatelé. Nejspíše jejich vinou však nedisponovala samostatným stánkem také Dilia, která mohla během výstavy navázat nové užitečné kontakty se západočeskou veřejností. Ale nová tradice se v Plzni teprve rodí.

P. S. Květnová knižní Plzeň nahradila tradiční gastronomickou výstavu Ex a lze jen doufat, že nově založená tradice bude životaschopnější. Snad i jiné kraje budou Západočechy následovat v odklonu od propagace konzumního způsobu života a ve zduchovnění pořádaných akcí. Doporučuji například tradiční jihomoravská vinobraní zkusit organizovat jako několikadenní maratóny poezie. vg

INDONÉSKÉ DIVADLO je v Československu daleko méně známé než jiná divadla asijská – indické, čínské nebo japonské. Přesto právě v Indonésii tvoří divadelní umění snad tu nejpodstatnější složku kultury. A je to v první řadě divadlo loutkové, které tuto funkci především plní. Snad právě proto také jediné, co naše divadelnictví s Indonésií pojí, je název jednoho druhu loutky, které se říká „javajka“. Je to taková loutka, kde její animátor ji neuvádí v pohyb shora pomocí provázků, ale naopak – loutka je vedena spodem na hůlce.

Divadlo v Indonésii ve své nejstarší době se vyvinulo z rituálních obřadů původního animistického kultu, rozšířeného kdysi po celém indonéském souostroví. Dodnes jsou v řadě oblastí pohřební obřady spojovány s předváděním tančů rituálněmagického charakteru, při čemž se velmi často používá masek nebo dokonce loutek v různém výtvarném pojetí. Často hraje významnou roli maska některého totemického zvířete při některých pohřebních tancích na Sumatře.

Z tohoto základu se vyvinul i nejtypičtější indonéský divadelní žánr, který má zároveň i nejzávažnější společenskou platnost – stínové divadlo, zvané **wayang kulit** (nebo wayang purwo). Jeho domovem je především Jáva a ostrov Bali.

Javánské stínové divadlo je velmi starého data. Jeho přesné stáří je velmi těžké určit. Jisté je, že bylo rozšířenou divadelní formou, zcela běžnou nejen na knížecím dvoře, ale i v širokých lidových vrstvách již na začátku 11. století, jak to dokazuje nejstarší literární zmínka o něm v starojavánském básnickém díle Arjuna Wiwaha, které vzniklo kolem r. 1030 n. l. za vlády krále Airlanggy.

V průběhu dějin byla Indonésie vystavena působení různých kulturních vlivů, přinášejících s sebou i změny světonázorové a nové představy náboženské, od původního animistického kultu přes náboženské směry indické – hinduismus a buddhismus, ideologii islámskou, až po moderní myšlenkové proudy evropské. Přes všechny tyto změny si však stínové divadlo vždy zachovalo svou funkci. Ani dnes neslouží pouze zábavě, nýbrž je základním prostředkem výchovným v celém průběhu lidského života, obráží filozoficko-náboženské pozadí javánské společnosti a tvoří její nejcharakterističtější a nejceněnější duchovní majetek. Představení stínového divadla se koná při nejrůznějších příležitostech – při důležitých rodinných slavnostech jako je narození dítěte, obřizka, svatba, nebo je-li někdo z rodinných příslušníků ohrožen nějakým nebezpečím. Pro blaho obce pořádá wayangové představení i obecní představenstvo nebo přímo hlava státu při různých příležitostech státnických.

Scéna je jednoduchá: bílé napjaté plátno (kelir) nad dvěma vodorovnými bambusovými kmeny, které slouží za základnu, do níž se zabodávají ostrým koncem vodící hůlky jednotlivých loutek, pokud nejsou přímo rozehrávány rukou dalanga. Ploché loutky jsou zhotoveny z buvolí kůže, jsou pojaty z profilu (jen loutky démonů-obrů jsou v poloprofilu) a mají pohyblivé paže. Jejich tváře i postavy jsou vysoce stylizované s hlubokou symbolikou, takže vnější podoba loutky přesně



Balijské taneční drama o barongovi a rangdě. Na snímku čarodějnice rangda pronásledovaná vesničany. Foto autorka článku

# Prvky a postupy orientálního divadla

INDONÉSKÉ  
TRADIČNÍ DIVADLO

udává povahové rysy, věk i duševní rozpoložení postavy, kterou představuje. Ušlechtilé typy mají protáhlé špičaté nosy, a úzké oči, zatím co typy tvrdé a démonické mají oči doširoka otevřené, nosy masité a stojí široce rozkročený. Zlatá barva tváře ukazuje ušlechtilost a vyrovnanost, zatím co červená věští vášeň a zlobu. Variant a kombinací je mnoho, přesto každý Jávánc dokáže přesně identifikovat, o jaký povahový typ a jakou postavu jde.

Loutkami pohybuje jediný animátor – dalang, který je zároveň režisérem, recitátorem a zpěvákem, ale i dirigentem doprovázejícího orchestru – gamelanu (složeného převážně z bicích nástrojů, flétny a dvoustrunných houslí rebabu) a konečně i osvětlovačem pomocí olejové lampičky, která umístěná nad jeho hlavou vrhá pohybující se stíny loutek na průsvitné plátno. Většina diváků však sedí za zády dalanga a orchestru, takže loutky vidí in natura, zatím co vlastní stíny z druhé strany plátna, která byla dříve vyhrazena pouze ženám, mohou pozorovat jen vybraní diváci.

Obsahem her (lakonů) stínového divadla bývá většinou některá z epizod Mahábháraty nebo Rámájany, vlastní ztvárnění sujetu však spočívá na dalangovi, takže jeho ústy tato starobylá látka dostává nový, aktuální obsah, mající co říci i modernímu divákovi. Často mu pak dává odpověď i na řadu palčivých otázek, před kterými v každodenním životě stojí. A je zde ještě jedna důležitá funkce wayangu: lze ho využít i k vyjádření veřejného mínění, protože ústy dalanga může beztrzně projít řada výroků politického, často břitce kritického charakteru.

Stínové divadlo prodělalo dlouhý vývoj a dodnes vznikají některé nové formy, např. **wayang suluh**, vytvořený po 2. světové válce k účelům propagačním a svými jednoduše z kůže zpracovanými loutkami naturalisticky zobrazující současné státníky a přední osobnosti politického života, nebo k podobným účelům sloužící **wayang pancasila**. Na západní Jávě je široce rozšířeno loutkové divadlo s trojrozměrnými loutkami, zvané **wayang golek**.

Druhou, neméně důležitou složkou divadelního umění v Indonésii je taneční drama. Nejoblíbenější a nejrozšířenější žánr tanečního dramatu je **wayang orang** (nebo wayang wong), který přímo vychází ze stínového divadla. Vznikl někdy v 18. století na knížecím dvoře v Surakartě, dnes je však široce rozšířený po celé Jávě. Jeho repertoár je obdobný stínovému divadlu, hry jsou však méně filozoficky laděné a vybírají se tak, aby daly vyniknout tanečnímu umění představitelů jednotlivých rolí. (Např. o Hanumanovi, opičím vovejšdci, vyslaném v diplomatickém posláním na Lanku apod.). Herci své dialogy pronášejí sami a svou hlasovou modulací a tanečními pohyby plně napodobují styl stínových loutek. Původní wayang orang neměl dekorace a býval předváděn v pendopu (kryté verandě) šlechtického sídla. Dnes existuje řada stálých uměleckých souborů, které pořádají představení v divadelních budovách s jevištěm, oponou a dekoracemi. Nejproslulejší je takové divadlo v kulturním parku Sriwedari v Surakartě.

Starší a původnější **wayang topeng** – tanec masek – kde dialogy nepronášejí herci sami, ale dalang, je daleko více než na Jávě rozšířen na ostrově Bali. Ostrov Bali je skutečnou doménou tanečního dramatu. Existuje zde celá řada žánrů, více či méně spjatých s výročními slavnostmi místních chrámů nebo s periodickými svátky. Nejčastěji předváděné je **drama o barongovi a rangdě**. Maska baronga má podobu fantastického zvířete, podobajícího se nejčastěji lvu, a potřebuje dva nosiče (pohybuje se totiž po čtyřech nohách). Barong je představitelem principu dobra. Jeho protějšek – princip zla, tvoří zlá čarodějnice rangda, s příšernou démonickou maskou s mohutnými bílými tesáky, divoce vlajícími vlasy a dlouhými drápy. Na epickém podkladě staré literární předlohy se odehrává boj mezi Dobrem a Zlem, kde nemůže být nikdy vítěze ani poraženého, aby na světě byla zachována rovnováha. Tanečníci představující lid, kteří byli předtím uvedeni do transu, marně útočí svými krísy na rangdu, a tak nakonec ve své bezmocnosti je obrací proti sobě a v křečích padají k zemi, dokud přinesené obětiny a svěcená voda místního kněze neusmíří rozbořenou sílu. V poslední době se v hlavních střediscích turistického ruchu tato představení pořádají ve zkrácené podobě i pro cizince.

Typickou formou lidového divadla na Bali je **arja** – jakási balijská opereta s řadou komických rolí a vynikajících ženských představitelů. Zpracovává nejčastěji témata z klasické javánské románc o princí Panjim, ale i epizody z Mahábháraty nebo moderní milostné příběhy. Na rozdíl od ostatních forem tanečního dramatu na Bali je arja ryze sekulárního charakteru a slouží pobavení publika.

Začátek 20. století přináší s sebou mohutnou vlnu společenských změn. Nedotčena nezůstává ani oblast kultury. Ve světě divadla jsou uváděny v život nové divadelní žánry, v mnohém se přizpůsobují divadlu evropskému. Dochází ke zrodu indonéské činohry. Tak vzniká na západní Jávě **sandiwara** – činohra s nejrůznější tematikou, bez veršů a písní a bez doprovodu gamelanu. Ve střední a východní Jávě je rozšířen jiný typ novodobého divadla – **ketoprak**. Dialogy jsou většinou v próze, bývají však promíseny verši a zpěvem. Náměty čerpají většinou z období holandské koloniální nadvlády, přičemž dávají vyniknout morálním kvalitám a statečností domácího hrdiny.



Silueta loutky stínového divadla wayang kulit. Na obrázku kladný hrdina Arjuna.  
Foto Ivan Drábek

Samostatného charakteru je **ludrug** – divadelní žánr typický pro východní Jávou. Je to realistické mluvené drama, ličící moderní javánský život s jeho každodenní problematikou. Nejprůzračnější pro něj však je, že veškeré jeho role, to jest i ženské, hrají muži. Na rozdíl od obou předchozích divadelních žánrů má ludrug vyhraněně sociální zaměření. Děj se odehrává v rychlém sledu událostí a oplývá komikou. Ve všech třech uvedených žánrech bývá autorem scénáře sám režisér. Scénář je stručný, herci pracují většinou na základě vlastní improvizace.

Indonéské divadelní umění nezůstává pozadu ani v moderním inscenování drammat evropských nebo amerických autorů, ani ve vlastní tvorbě dramatické. Vymyká se to však již pojetí tradičního divadla v Indonésii. ZORICA DUBOVSKA

## RECITATOŘI, ČETLI JSTE?

Edice současně zahraniční poezie Plamen vychází v nakladatelství Odeon od konce padesátých let, přesněji od roku 1957. První ročník představil pět básníků (Alberti, Becher, Galczyński, Guillén, Hughes), zhruba tolik i ročníky další, takže edice čítá dnes už přes osmdesát svazků. Kompas edice ukazuje na všechny světové strany a často přes oceány, třebaže se rád vychyluje směrem k spřáteleným a myšlenkami a city blízkým literaturám. Zdá se, že není náhodná v tomto smyslu právě skladba jubilejního pětadvacátého ročníku edice, ročníku loňského, který ve třech titulech představil tři výrazné představitele socialistických literatur našich sousedů.

*Dora Gabeová / Posečkej, slunce*

Bulharská básnička staršího pokolení (nar. 1888) je u nás známa z předválečných let, kdy přednášela v Praze a kdy se jejím přítelem a překladatelem (především lyrické prózy Dávno, jež u nás vyšla r. 1938 a v reedici r. 1978 v nakl. Albatros) stal Vítězslav Nezval. Ukázky z její básnické tvorby, velmi různorodé a rozsáhlé, časově překrývající víc než půlstoletí vývoje autorčiny vlasti, přinesla r. 1974 antologie nakladatelství ČS nazvaná Jižní vítr, kde stála v čele deseti současných bulharských básníků. Právě tyto ukázky se často recitovaly při různých příležitostech. Lze předpokládat, že autorčina zralá, moudrá a vyrovnaná, moderní a přitom prostá, účtující, ale stále spontánně životu přitakávající poezie, jak ji přináší tento svazek, nesoucí v titulu název jedné z jejích vrcholných sbírek z poloviny šedesátých let, upoutá k sobě pozornost přednášečů či spíše přednášeček opět a často. — Přeložila Jarmila Urbánková za spolupráce Hany Reinerové. Plamen, sv. 82, 75 str., náklad 1 000 výt., cena 8 Kčs.

*Leonid Martynov / Hyperboly*

Verše známého sovětského básníka, který bohužel předloňského roku ze-

mřel (1980) krátce po svých pětasedmdesátinách, nalézáme v tomto svazku v překladu Luďka Kubišty. K dosavadním tlumočitelům, mezi nimiž byli Jiří Taufer a Miroslav Florian, a k dosavadním výborům z básníkovy díla (Kniha veršů, 1957; Mladý měsíc, 1962) i ukázkám v antologiích (Mé rozmluvy s básníky; Zásoba světla; Architektura ohně aj.), přibyl nový hlas. Zda působivější a přesvědčivější, ukáže čas. Svazek přibližuje Martynovovu tvorbu z šedesátých a počátku sedmdesátých let, z nevysvětlených důvodů nečerpá z velkých sbírek básníkových z poloviny sedmdesátých let, ačkoli časově to bylo možné. Dozrála zřejmě doba pro knihu shrnující celé básníkovy životní dílo v pečlivém výběru, ale než tomu tak bude, nezbyvá recitátorům než čerpat z několika studnic, včetně této zatím nejnovější a nemálo bohaté. — Plamen, sv. 83, 120 str., náklad 1 000 výt., 7 Kčs.

*Erich Arendt / Nad popel a čas*

Verše „stařešiny německých básníků“ (nar. 1903), nositele Národní ceny NDR a několika dalších významných ocenění, zaujmou svou výrazovou zhuštěností a také neněmeckými motivy a s nimi spjatou obrazností. O příčinách této originality hovoří doslov zvláště v odstavcích o estetickém proudu v tradici německé poezie a o Arendtově vnitřním vztahu k středozemním kulturám. Čtenáři zvyklému číst světovou poezii bude Arendtova dikce blízká a srozumitelná; nechceme ovšem popřít, že jde o tvorbu spíše pro chvíle tichého soustředění než pro hlas, třebaže tu lze nalézt básně, jež by přednášečův prožitek mohl jen umocnit (Píseň lásky, Přístav Empedokles, Přístavní čtvrť). V duchu autorových slov: „Nové a nové poslouchání, přesné vidění, čtení — tedy vnímání díla — to je základní podmínkou, aby kdokoli vůbec pronikl do básnictví, do umění, aby s ním mohl žít a měl z něho potěšení, radost.“ — Přeložila Bohumila Geussová; Plamen, sv. 84, 91 stran, náklad 1 000 výtisků, cena 10 Kčs.

## LITOMĚŘICKÝ MINI-MAX

Když se před deseti lety sešli litoměřičtí divadelní nadšenci, aby si založili soubor a v potu tváře postavili z nevyhovujících prostor vlastní divadlo, netušili, že za několik let se soubor stane součástí kulturního povědomí Litoměřicka a širokého okolí. Jejich snahy, neúspěchy, obavy a nadšení vydaly počet a soubor začíná nacházet vyhraněnou tvář.

Určitě zatím nejde o nějaký jednotný, dotvořený systém. Soubor byl ve svých začátcích pořízen značnou migrací členů a tak se mu dařilo vytvářet ročně jednu inscenaci pro dospělá a jednu pro děti. Od neustálého hledání a zkoušení různých metod a postupů (od div ne naturalismu až po velice stylizovaný projev v některých drobnějších komponovaných pořadech) lze teprve v posledních třech čtyřech letech najít přechod k určitému jednotnému prvku.

V tvorbě pro děti by se tato tendence dala nazvat snad „pohádkovým realismem“, který je provázen jednodušší typizací postav a situací. Smysl pro humor a nadsázka pak obohacují základní kostru, již je logická konstrukce v rámci pohádkového světa, jehož součástí jsou nadpřirozené bytosti a síly.

V tvorbě pro dospělé se soubor snaží uvádět hlavně současné hry. Nikoli podle data vzniku, ale podle toho, co k situaci dnešního člověka říkají. Nenutí se do hraní osvědčených autorů, ale snaží se zprostředkovat myšlenky i těch méně známých, a nebojí se ani větších dramaturgických zásahů do textů. Pracuje s vědomím, že divadlo vychovává, že nastavuje zrcadlo, a v neposlední řadě i baví.

V současné době soubor objevuje i další výrazové možnosti a prostředky — klauniádu, recitaci, parodii, pantomimu. Ve výchově členů souboru mají své místo i pravidelné hodiny dramatické výchovy, kde se rozvíjejí herecké návyky. Převážnou náplní této přípravy však je hra, anebo spíš hravost, která je základem jejich práce a je cítit z každé inscenace. —ný

jk

# Základní pojmy divadla

ESTETIKA  
A OBECNÁ TEORIE UMĚNÍ

JAROSLAV VOLEK  
PETR PAVLOVSKÝ

Estetika (E) a obecná teorie umění (OTU) jsou nauky, k nimž se nejčastěji obrací teatrologie vzhledem k důležitosti estetické funkce každé divadelní kreace a u většiny z nich i vzhledem k jejich zamýšlenému či skutečnému uměleckému charakteru. K odlišení obou nauk došlo po důkladných diskusích na počátku 20. století (Dessoir, Utitz), dříve spíše splývaly (od A. Baumgartena, †1762, pod jménem „estetika“) a i dnes ještě leckde přežívají zastaralé názory i praktiky, které zásadní rozdíl mezi nimi neberou na vědomí. Pro kulturní a výchovnou praxi je zejména škodlivá taková forma konfúze, v níž se E „hegeliánsky“ ztotožňuje s OTU na bázi redukce, že umění tvoří jedinou (či jedinou „pravou“) oblast estetická, což vede k podceňování a zanedbávání smyslu pro mimoumělecké estetické hodnoty, vyskytující se v přírodě nebo v mimoumělecké činnosti člověka (výroba nebo úprava předmětů atd., jež vyvolávají v člověku estetickou odezvu) a k lhostejnosti k otázkám životního prostředí, tzv. hmotné kultury, kultury chování, řeči, odívání, bydlení aj. Opačný, „platónský“ extrém, jenž naopak umění z estetická vyřazuje, je méně aktuální: jeho spirituální, esoterická forma, jež povznáší „krásu“ nad vše lidské (a tedy i umění) již prakticky odumřela, přežívá tedy pouze odmitání vlivu estetické funkce v umění ze strany některých radikálních avantgardních programů, jež proklamovaly, že „pravé“ umění ani nemůže být „krásné“, že krása je akademický (buržoazní, elitářský atd.) přežitek, jenž brzdí „revoluční“ elán umělce; nejnověji se vyskytl dokonce i dekadentní adorace tzv. estetiky ošklivosti. Mírnější formy tohoto sporu mezi E a uměním míří spíše na povrchní libivost než na krásu umění a předznamenává je již v 19.

století proslulé Gauguinovo bonmot, že ošklivé se někdy může stát krásným, ale „hezké“ nikdy.

Nesprávné jsou však i tzv. inkluzivní formulace vztahu mezi E a OTU, podle nichž sice existuje v předmětech nauk rozdíl, ale takový, že buď celá OTU je součástí E, nebo opačně. Ve skutečnosti mezi předměty, cíli i náplní obou nauk existuje tzv. **průnik, překrývání**: je tu zajisté významná společenská oblast zájmu – estetická dimenze umění, resp. umění jako forma estetického osvojení reality, ta však nevyklučuje jak mimoumělecké estetické v E, tak i mimoestetické složky (stránky, motivace, funkce) umění. Navíc je mezi oběma disciplínami i **typologický rozdíl**. E je naukou typu třeba geometrie – týká se (či může týkat) čehokoliv, všech jevů v universu, dokonce i těch, jež nejsou přímo dány smyslovému vjemu („elegance“ matematických rovnic, šachové kombinace, estetické působení perfektní organizace), ale pouze z jedné jejich stránky, tj. právě estetické. Naproti tomu OTU má předmět svého výzkumu i výkladu podstatně omezen: je to právě jen umění, byť i v užších či širších souvislostech; tento předmět je však zkoumán ve všech možných aspektech, komplexně.

Tradiční **definice E** zní, že jde o vědu o kráse (Palacký: Krásověda). Bývá jí leccos vytýkáno: neprávem (naši strukturalisté), že „krása“ je pojem fatálně odsouzený k metafyzice, právem, že tento výměr navozuje možnost zúžení pole E, neboť „krása“ je pouze jedním, byť reprezentativním projevem estetického. Převládá tedy tendence k úplnějšímu, ale zase vlastně tautologickému výměru: „nauka o estetických vztazích člověka ke skutečnosti“ nebo též jen „o esteticku“. Termín **esteticko** však rovněž není s to zastupovat všechny typy

a vrstvy estetických fenoménů, protože jej chápeme spíše jako prostor možností, jako oblasti, v níž se realizuje jakékoli estetické dění na základě nějakých předpokladů k tomuto dění a s nějakými výsledky (viz ESTETICKÁ SITUACE). Vnitřní **dělení** této oblasti se řídí zejména **dvěma kritérii**: tzv. modalitou estetické funkce a pak genezí nebo funkčností estetických objektů. První dělení tedy vede k opozici **estetická kladného**, zastoupeného v češtině adjektivy buď specifickými (krásné, půvabné, hezké, pěkné, sličné, spanilé, lepe, velkolepé, luzné, nádherné, ladné, libé, líbivé, vkusné) nebo „vypůjčenými“ odjinud (dobré, silné, ryzí, vznešené, milé, skvělé) a **záporného**, nejčastěji vyjádřeného obraty jako nepěkné, nehezké, nevkusné, málo půvabné, nepřilíš krásné atd., v krajní poloze i ošklivé, ohavné, šeredné a opět též nespecificky (špatné, slabé, fádni atd.). Jednotlivá adjektiva, zejména ta kladně hodnotící, představují celou škálu nuancí, a to nejen ve smyslu kvantitativním („hezké“ cítíme jako menší pochvalu než „překrásné“), ale i kvalitativním, např. „půvab“ se váže na pohyb a předměty menší velikosti, „líbivost“ na povrchovou úpravu atd. Obě zóny estetická odděluje „bodová“ pozice estetické neutrality (ani pěkné, ani nepěkné), přirozeně pohyblivá a odvislá od podmínek dané estetické situace.

Podle geneze estetických **objektů** rozlišujeme objekty přírodní, jež vznikly bez přičinění člověka, a esteticko umělé: zde ještě funkční dělitko člení tuto sféru na zónu mimouměleckých výtvorů člověka (estetická funkce se přidružuje k funkcím utilitárním, a to povětšinou jako funkce doprovodná, sekundární, pomocná, i když nelze vyloučit ani její hypertrofii) a na **UMĚNÍ**, kde se též funkce vysouvá do popředí (**FUNKCE V UMĚNÍ**), i když rovněž nelze vyloučit ani její potlačování. Jelikož se v E stále udržuje dominance umělecké tematiky, prosadilo se v didaktické praxi také prosté dělení na umění a mimoumělecké výtvořiny člověka a umění. Každá Propojíme-li obě klasifikace, dostaneme „pragmatickou“ třídu: příroda, mimoumělecké výtvořiny člověka a umění. Každá z těchto tří zón je pak nositelem jiné **priority**: příroda je nejstarší, geneticky původní, druhá oblast nejfrekventovanější, třetí zase esteticky nejintenzivnější (statisticky vzato) a nejnáročnější. Mezi zónami nejsou ostré hranice, nýbrž plynulé **přechody**, s někdy velmi významnými mezioblastmi. (K přechodům mezi druhou a třetí zónou viz **HRAINICE POJMU UMĚNÍ**). Na pomezí mezi první a druhou zónou se prakticky nalézá většina z toho, co esteticky obdivujeme v „civilizované“ přírodě (vlastní, „čisté“ jádro této zóny, tzv. panenská příroda, hvězdná obloha atd., je poměrně úzké): patří sem takové jevy

jako krása lidského těla, agrikulturně nebo komunikativně upravená, „vzdělaná“ krajina, výsledky šlechtitelské praxe rostlinné i živočišné atp. Na pomezí mezi uměním a přírodou působí krása přírodního materiálu některých uměleckých kreací. (Další informace o vnitřní struktuře estetická viz ZÁKLADNÍ ESTETICKÉ KATEGORIE A DIVADLO.)

Okolnost, že E soustřeďuje svoji pozornost pouze na estetickou „dimenzi“ jevů (byť nikoli v násilné izolaci této funkce od jiných), které jsou jako takové pro naši orientaci určeny jinými, pro ně specifickými stránkami, způsobuje, že i v teoretické reflexi se vytvářejí jednotlivé speciální estetiky podle toho, o jakou sféru lidského bytí nebo aktivity v nich jde. Proto vedle E umění, jež se organicky vpojila do OTU, vzniká třeba E životního prostředí (krajiny) a v dalším větvení i prostředí – pracovního, obytného, rekreačního; dále E práce, průmyslového designu, hygieny, sportu, dopravy atd.

Struktura a zázemí obecné teorie umění (OTU) je složitější, jak to vyplývá z požadavku komplexního zkoumání jejího předmětu. Vedle subdisciplín globálního rázu, které berou v úvahu všechny aspekty, aby z jejich kooperace vyvodily důležité vnitřní distinkce a kontinuity (ontologie umění, TAXONOMIE U., ale i dějepis a zeměpis umění, částečně i axiologie a filozofie umění) umožňují vznik parciálních subdisciplín 1. všechny **úrovně** účasti lidského subjektu na genezi i recepci umění (fyziologie, psychologie, sociální psychologie i sociologie umění); 2. všechny **funkce** a předpoklady i výsledky fungování (estetika, sémiotika, noetika, ale také ekonomie a různé „technologie“ umění, jež ovšem se uplatňují více v jednotlivých konkrétních uměnovědách); 3. teoretické **reflexe** některých významných „podpůrných“ činností ve sféře umění, např. umělecké kritiky, umělecké výchovy. OTU je dále „**střešovou**“ naukou nad konkrétními uměnovědami, z nichž čerpá větší část látky k zobecnění a které zpětně metodologicky vedou, poskytující mj. také možnost jejich srovnávání (tzv. komparatistika); tyto se konstituují zejména na pojmu „druh“ (DRUHY UMĚNÍ): literární, hudební, divadelní, filmová věda (u posledních tří též: muzikologie, teatrologie, filmologie), u ostatních druhů (výtvarných umění, architektury, tance) a též u literatury se používá termínu „teorie“ + název druhu. Vzhledem k tomu, že aspekty: synchronní (systémové, teoretický v užším slova smyslu) a diachronní (historický, vývojový) při vši nezbytné dialektické jednotě si vynucují často jinou metodiku výzkumu i výkladu, používá se často pro globál uměnovědné aktivity též sdruženého pojmenování: teorie a dějiny + název druhu. Základnou konkrétní uměnovědu však mohou být i jiná určení než dru-

hová, např. funkční oblast (folkloristika, etnografie umění) nebo historické stadium (archeologie a prehistorie umění), a to opět převážně z důvodů speciální heuristiky a metodologie vůbec.

E i OTU si kromě toho vytvářejí své vlastní metateoretické disciplíny, k nimž patří např. dějiny estetiky (a OTU) nebo úvahy o předmětu, metodách a praktické aplikaci nauk, o jejich filozofické bázi, o jejich členění, o způsobu jejich výuky apod. Také toto heslo má vůči oběma naukám metateoretický charakter.

E a OTU jsou ovšem též mnohostranně propojeny s **jinými vědami**. Vazby spočívají buď ve společné části předmětu E nebo OTU (vědy příbuzné) nebo společné složce metodiky (uplatnění některých pracovních postupů, osvědčených v jiné disciplíně – vědy pomocné). Nejčastěji se obě tyto vazby sdružují s tím, že jedna z nich převládá. Předmětově je zejména E (méně OTU) spjata s filozofií, „pravé“, skutečně estetické kategorie nejsou než filozofickými pojmy velmi obecného dosahu, specifikované přívlastkem estetický, -á, -é. Další předmětové vazby vznikají ve vztahu E a OTU k obecným dějinám i speciálnějším dějinám (i teorii) kultury, dále k sociologii, psychologii, pedagogice, sémiotice (lingvistice), teorii informace a komunikace, teorii systémů, vzdáleněji i k fyziologii, ekonomice apod., kde všude vytvářejí již zmíněné průnikové subdisciplíny jako sociologie nebo sémiotika umění (jež náležejí jak do OTU, tak i do obecné sociologie, resp. sémiotiky, bez nichž by tyto nauky byly předmětově neúplné). V řadě dalších kontaktů nelze snad mluvit o svébytné průnikové subdisciplíně, ale přesto jde o významné interference, např. estetika průmyslového designu spolupracuje s ergonomií, tzv. arteterapie je činností, jejíž teoretická reflexe náleží jak do OTU, tak i do medicíny apod. Zvláštním případem je i napojení E a OTU na obecnou **teorii hodnot**, axiologii, neboť v podstatě se zde všude jedná o hodnoty; axiologii ovšem chápeme stále ještě jako nedílnou součást filozofie. Pokud se týká druhých, metodických vazeb, má velký význam pro E a zvláště pro OTU kontakt s metodami logiky, sémantiky, matematiky (zvláště statistiky): v některých konkrétních uměnovědách se „technické“ otázky (materiálu, základní technologie) často řeší za pomoci příslušných, danému materiálu blízkých věd: tak např. chemie má význam jak pro míchání barev, tak i pro analýzu památek (zde dokonce i rentgen nebo laser), fyzika (statika) pro architekturu, akustika pro hudební teorii, fonetika pro herecký projev atp.; do OTU ovšem vstupují tyto vazby již jen velmi zprostředkovaně a většinou se jejich význam vyčerpává přímo na půdě konkrétních uměnověd. jv

**PODSTATNÝ ROZDÍL** mezi našim a sovětským amatérským divadelnictvím tkví ve způsobu uměleckého vedení amatérských souborů. Situace u nás je známá, nicméně si ji dovoluji shrnout. Amatérský soubor vede amatér, jemuž v práci pomáhá vedle zřizovatele síť kulturně výchovných zařízení. Dle dohody s SČDU může amatérové pomoci konzultací nebo jinak profesionál. Vedení amatérského teamu někdy může pozvat profesionálního režiséra k hostování, které bývá jednorázové nebo opakované. Soubory od hosta nečekají vytvoření poetiky divadla, ale spíše si od jeho práce slibují přínos pedagogický. Existují případy dlouhodobější spolupráce profesionála s amatérem. Ta pak má zpravidla výsledky nejen umělecké, tedy ven, ale i výchovné, směrem do souboru. Soustavnou prací s profesionálem si amatér zajišťovává a zobecňuje nabývanou estetickou zkušenost, získává cvik k složitějším úkolům. Profesionál kultivuje zejména amatérské herectví a je vzorem některému amatérovi, který uvažuje o režii. Profesionální režisér zpravidla nevytváří poetiku divadla. Tato stránka je v amatérském divadle až na výjimky v rukou amatérských vedoucích a amatérských režisérů, zejména v netradičních autorských divadlech. Dlouhodobá spolupráce je v každém případě významnou součástí široké estetické výchovy.

V SSSR kolektiv, který hraje alespoň jednou měsíčně a může vykázat ročně alespoň tři premiéry, nabude statut lidového divadla, tedy v naší terminologii cosi jako amatérské divadlo, spravované státní sítí. A takový kolektiv dostane, samozřejmě ještě podle velikosti souboru, režiséra, kterého platí na celý úvazek ministerstvo kultury té které republiky. Je to organizační opatření účelné a nese značný společenský efekt. Placený režisér nejen že školí herce v běžných základech, ale jeho ctižádostí je ve spolupráci s kolektivem vytvářet osobitou tvář divadélka, což jeho členy přirozeně značně aktivizuje a přivádí bohatě členy další. Jedná se o perspektivní práci, o kterou je mezi mladými značný zájem, což vede k vysokému procentu zapojení mladých do zájmové umělecké činnosti.

V SSSR existují i soubory, které i při splnění uvedených provozních podmínek mají dále jako vedoucího nebo režiséra amatéra. Jedná se o některá studentská divadélka, ale většina souborů přirozeně výhody mít ve svých řadách profesionála ráda využívá.

Jací režiséři v SSSR trvale v úvazku s amatéry pracují? Jsou to mladí

# O sovětském amatérském divadle

lidé. Vzděláním se neliší od režisérů školených pro divadla profesionální až na to, že mají ještě určité přednášky a semináře, při nichž se učí pracovat s neškoleným amatérským hercem, kde se učí, jak ho vést a školit. Režiséři pro profesionální i pro amatérská divadla navštěvují všichni stejně státní institut. Po roce 1959 byly pro režiséry pro amatérskou oblast pouze kursy. V dnešní době pracuje v deseti rajónech RSFSR asi 1500 režisérů s vysokoškolským vzděláním a působí asi v tisícovce souborů v trvalém pracovním poměru. Jsou to tedy profesionálně profesionálně režisérští amatéry. Starší absolventi jsou zvaní třikrát ročně na laboratoře, na nichž si prakticky doplňují své znalosti. Za školení odpovídá kabinet pro amatérská divadla při uměleckém svazu profesionálních divadelníků.

Na této spolupráci je cenná soustavnost, která přináší značné společensky potřebné výsledky. Režisér přichází do souboru připravený na vzdělání druh práce. Je vyškolený na vedení neherce, ví, že si ho bude muset po jistou dobu vychovávat a umí si tuto otázku řešit. Mimo chodem, v amatérských souborech, alespoň ve větších, se výchově amatérského herce věnuje mnoho času, existuje několik tříd. První absolventské představení ještě nemívá náročnější režijní pojetí, cílem je, aby herec získal praxi ve vystupování. Člen souboru při takové práci ví, že v čase, který zájmově umělecké činnosti věnuje, se mu dostane v každém případě odborného školení, že záleží na jeho talentu a pílí, kolik dokáže z vložené pedagogické práce využít a že se naučí přinejmenším zasvěceněji vnímat a hodnotit náročně profesionální umění.

Viděl jsem představení předního amatérského divadla mladých, práci kolektivu Maskovskij mladjožnyj teatr — studia na Krasnoj Presně. Soubor se věnuje výhradně činohernímu divadlu. Sídli několik minut chůze od moskevského Kremle a má skvěle personální zajištění. Vedle hlavního režiséra studia Vjačeslava Spesivceva je zde trvale zaměstnáno osmnáct pedagogů, kteří mají na sta-

rosti hereckou výuku mládeže, rozdělené do pěti postupných ročníků. Nejmladším amatérům může být osm let a několika nejstarším je dvacet sedm let. Na scéně jsem viděl při své návštěvě mladé ve věku tak od patnácti do dvaceti let. Před veřejností v tomto studiu vystupují až poslední dva ročníky. Do studia se přijímají herci a herečky, nikoliv zájemci o jiné profese. Tříd je pět, učí se herectví, šerm, tanec atd. Není příliš rozhodující věk zájemce.

Scéna sama, kde se hraje, je neukázkový hrací prostor, tak dvacet metrů na dvacet. Polovina sálu nebo méně je zaplněna stupňovitě se zvedajícími sedadly. Míst zde může být asi 180. Stěny jsou vyloženy pěkně cihlami jako u ruských historických staveb v šestnáctém sedmáctém století — podobný druh stěn má nová Taganka. Jevišť má dvě patra; vyšší patro je nad divákem, a pokud se na této ploše hraje, divák vidí hlavy herců, ležících na břiše a naklánějících se do sálu. Z horních jevišť na dolní herci skáčou. Půdorysem sál připomíná trochu Žižkovské divadlo, je ovšem vyšší. Na začátku hry W. Shakespeara Romeo a Julie vstupují diváci na svá místa přes jeviště špalírem herců se zapálenými svícemi. Diváky je především mládež, publikum podobné jako u nás v Rubínu, pak zřejmě rodiče. Jak už naznačil popis jeviště, mladí hrají divadlo značně pohybové a ostatně s velkou pohybovou kulturou. Pohyb byl doménou inscenace. Ctižádostí režie v tomto případě nebylo nalézt nějaký zvláštní výklad, ale dát mladým možnost zvyknout si na diváka. Oděv i akce se připodobňují současnosti. Místo starožitného šermu například Tybalt bojuje nožem jako ve rvačce na periferii nějakého italského města, Romeo Tybalta zardousí sálou. Diváci mladým hercům přáli a povzbuzovali je téměř jako při sportovním utkání, jak si to ostatně herci v duchu režie i přáli. Vedle tohoto spíše cvičného představení má studio na repertoáru asi deset her už s určitým záměrem, polovina je klasika, pak hry současné (Šukšin) a jedna byla z dílny divadélka.

MILAN CIKÁNEK

## Zápisník

### STUDENÉ BRNO ANEB KRAJSKÁ PŘEHLEDKA DIVADEL MJF

Jihomoravské krajské kolo soutěže divadel malých jevištních forem bylo uzavřením maratónu letošních krajských přehlídek o postup na Šrámkův Písek 82. Výjimečně se konalo takřka 14 dní po plánované uzávěrce. Ze to organizátorům národní přehlídky ztrpčilo život, je věc konec konců napravitelná. Závažnější jsou jiné jevy, které mohou (ale nemusí) nejneproduktivnější líheň netradičního autorského divadla v ČSR poškodit.

Za prvé je to — s prominutím — neobornost poroty. V tomto případě není odborníkem ten, kdo má vzdělání či dlouholetou praxi v oboru „divadlo“. To je pouze základ. Odborníkem, který se má stát moudřejším partnerem divadelního souboru, může být jen člověk, který především má rád netradiční autorské divadlo, je nebo byl v něm zúčastněný, sleduje jeho vývoj a nachází v něm podněty pro vlastní rozvoj. Tyto vlastnosti jsem u předsedkyně i u členů poroty ve větší či menší míře postrádal, a co je pro mne hlavní — postrádal jsem je u poroty jako celku. Není přece prominutelné, aby se soubor (Triangl Brno) po díl-



Divadlo X Brno — B. Brecht: Hovory na útěku. Foto O. Kužílek

čích pochvalných i kritických připomínkách od poroty dozvěděl, že jsou na zvolené téma (M. Bulgakov, Divadelní román) „příliš mladí“. Bylo by podivné a bizarní, kdyby mladí měli názory a zkušenosti ujasněné a utříděné jako někteří dospělí. Naštěstí to tak není a dá-li se mladý soubor do tématu, které při určitém (např. tradičním) zpracování vyžaduje od herců životní zkušenost, má soubor autorského netradičního divadla jistě mnoho jiných možností. O těch by měla porota promluvit. Není totiž placena za divácký dojem.

Za druhé — atmosféru jakékoliv přehlídky považují za vrcholně důležitý prvek rozvoje zájmově umělecké činnosti a výchovy mladé generace. Jsou přehlídky, ze kterých se soubory, díky skutečně odborné — tedy i citlivé — práci poroty a organizátorů, rozjíždějí doslova napumpovány chutí do další práce. Když ale porota pravidelně se opakujícím laxním úvodem k souborům i přístupem, který zdá se mi prozrazoval nezájem, vždy znovu zmrazí náladu a zablokuje dorozumívání, omezí tak sebe i soubor na řešení okrajových či zcela iluzorních otázek typu „co mělo být představením sděleno“.

Za třetí — nabyl jsem dojmu (možná, že je mylný), že v brněnských institucích v oblasti DMJF panuje

nezdravá rivalita. Soupeři jako by byly Krajské kulturní středisko a Městské kulturní středisko. Nemám šanci dozvědět se nebo pochopit pravé jádro vztahu, který jsem necítil jako vhodný. Mohu jen srovnat soubory brněnské a nebrněnské. Na první pohled je patrné, že Nebrňáci mají co dohánět. A zde neuspějí (jak o tom svědčí jiné krajské přehlídky) argumenty o Brně — přirozeném centru kultury. Problém by mohl být v řízení metodické práce.

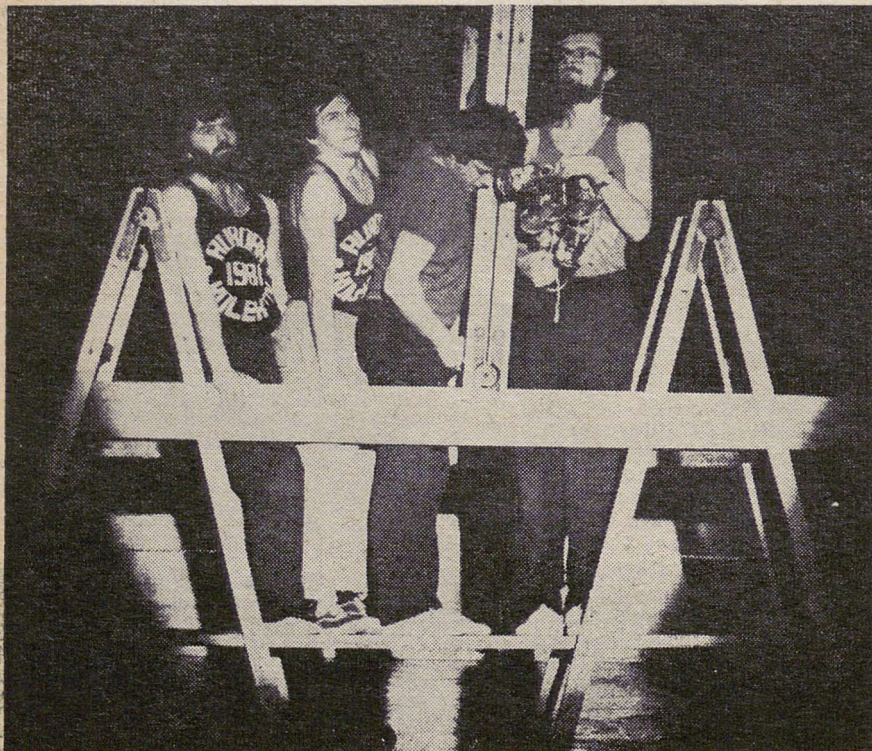
Skončím tyto odstavce konstatováním, že podobné jevy jistě nejsou výsadou Jihomoravského kraje, ale v Brně se letos vyostřily natolik, že krajskou přehlídku DMJF mohou označit jedině za studenou a v podstatě — jako setkání spřízněných duší — za neplodnou.

Příznám se, že největší problém mi dělalo najít celkový pohled na přehlídku, která představila 15 souborů a skoro každý „lovil v jiných vodách“. Hledal jsem některá kritéria: zpracování literární předlohy (pětkrát), parodie či recese (čtyřikrát), vlastní „vážnější“ text (tříkrát). Nakonec jsem zvolil vodítko sice problematičké, ale poměrně vyjasňující základní trendy. Je to snaha jednoznačně a přímo se vyslovit k současnosti. (To samozřejmě nespívá s měřítkem kvality!) V tom-

to pytlí bychom našli především brněnské soubory Vadidlo a Divadlo X, s nimi pak Kolektiv (Měsíc nad řekou), ODPM Vyškov, Gymnázium Uherské Hradiště (Buň ty!) a poněkud problematičtější a Triangl Brno (Dojít až tam, kde ptáci zpívají). Ostatní soubory se zaměřily spíš na vytváření atmosféry, převyprávění zajímavých textů či sdělení faktografie poutavou formou. Nejzdařilejší byly inscenace Kolektivu (Aurora), Cylindru, dále LŠU Uherské Hradiště, Pírko Brno (Olbrachtovy Biblické příběhy), JKP Otrokovice (O Jankovi zbojníkovi), Regina Břeclav (Případ Archimedes). Zajímavé je, že soubory, které můžeme považovat za nejvyspělejší (Divadlo X, Kolektiv), patří vlastně do obou skupin — jejich představení se žhavě dotýkají našeho života a zároveň vynikají utvářením atmosféry, sdělují kvalitní texty a v herectví jsou až dokonalá. Naopak problematičtější jeví představení, která jsou jednoznačným představitelem své skupiny. Z první uvedu především Vadidlo s autorským (a hlavní představitelkou prožitým) scénářem Zatvařování, který je scénickou ilustrací, reflexí i evokací pocitů mladého člověka, vrženého do světa dospělých, kde své představy o radosti z práce, o mezilidských vztazích, o lásce a přátelství nenachází. Zapomíná se tu ale, že představení není jen proklamací názorů a filozofických aforismů (i když vynalézavě zabalенých do scénických prostředků), ale i divadelním, tedy mimo jiné názorným a estetickým tvarem. Problém nevězí ve vhodnosti námětu, ale v úrovni jeho pochopení a zpracování. (Námět se nestane nosným jen proto, že není denně proklamován z obrazovky.) Pro ujasnění — považují Vadidlo za velmi nadějný soubor a předchodí výtky míním nejen na ně, ale též na ty, kteří jejich představení zjednodušeně posuzovali. Z druhé skupiny uvedu pěkné a milé představení Holčičiny brněnského Cylindru. Přes veškerou hravost a scénickou i situační nápaditost zde však podle mého soudu chybí jednoznačný názor, který by představení neustále hnal dopředu. Několikrát jsem se v duchu ptal, proč se na jevišti to či ono děje nebo proč se některé motivy zbytečně opakují. Že by to byl výsledek přepisu specifické literární předlohy (K. Poláček — Bylo nás pět)?

Zdá se tedy, že ani jedna, ani druhá cesta sama nevede k hledanému cíli. Jak je spojit? To bývá výsledkem zrání, a zraje se, alespoň doufám, upřímností a láskou k práci. Zrání je hledání, a hledat by měly nejen soubory, ale i organizátoři a porota.

OLDA KUŽÍLEK



Divadlo Kolektiv při OKVS Brno II — Aurora. Foto O. Kužílek

# Výběr pro vás

**Dilia**

- J. Šotola / Bitva u Kresčaku**  
(7 m, 4 ž; dekorace: náznaková)
- Z. Hovorka / Pamfilo a spol.**  
(5 m, 5 ž; dekorace: dvůr)
- Z. Hadrbolcová / Ach, kdybyste věděli,  
s jakou okouzlující ženou jsem se  
seznámil v Jaltě**  
(3 m, 3 ž; dekorace: náznaková)
- M. Šolochov, P. Děmin / A pluk jde dál**  
(př. Z. Hedbávný; 13 m, 4 ž, komp.;  
dekorace: náznaková)
- G. Danailov / Podzim vyšetřovatele**  
(př. S. Váňová; 6 m, 4 ž; dekorace  
náznaková)
- J. Gross / Match**  
(př. J. Stach; 6 m, 5 ž; dekorace:  
náznaková)
- U. Becher / Masopust U vzteklého lva**  
(př. J. Balvín; 8 m, 3 ž, komp.;  
dekorace: hotel)
- M. Marian / Americký nápadník**  
(př. K. Pařha; 6 m, 4 ž, dekorace: byt)
- E. Albee / Pobřeží**  
(př. V. Šedá; 2 m, 2 ž; dekorace: pláž;  
deviz. vázané)
- A. C. Doyle – W. Gillette / Sherlock  
Holmes**  
(př. Š. Pellar; 15 m, 4 ž; dekorace:  
salón, pracovna, pokoj, komora,  
ordinace; deviz. vázané)

## JIRÍ ŠOTOLA / BITVA U KRESČAKU

Z původních českých novinek vzbudí nesporně zájem Šotolova *Bitva u Kresčaku*. Je to inscenačně náročné podobenství o lidech prožívajících chvíle strachu, zoufalství, rezignace, ale i chvíle mužné odvahy, vzhopení se k činu v období fašistické okupace.

Ustředními hrdiny je dvojice starších mužů, kamarádů Albrechta Rouska a Jana Cimburka. Albrecht je v penzi a jeho koníčkem je naivní malířství. Poznáváme ho ve chvíli, kdy vytváří mohutný obraz bitvy u Kresčaku, té bitvy, v níž padl nejen výkvět francouzské šlechty, ale i český král Jan Lucemburský, autor slavné věty o tom, že toho bohda nebude...

Obraz zaměstnává nejen svého tvůrce. Rousek vtahuje do jeho „děje“ všechny příchozí, zejména svého přítele železničáře Jana, a nutí je, aby mu v historických kostýmech stáli modelem, aby se na chvíli chovali jako postavy,

kteří mají představovat. Do „hry“ je vtažen i pan Eduard, zprvu nenápadný člověk, který je u Rousků na bytě o dovolené a který se posléze projeví jako lidská myš, jako zbabělec schopný i denunciací. Rousek i Cimburk prožívají „obraz“ velice intenzívně, jejich fantazie vyvolává další postavy, především Markétu Korutanskou, řečenou Maultaš. Prožívají tak znovu a znovu osudy protagonistů bitvy, hledají motivace jejich činů. Zdá se, že do těchto vizí unikají rádi před světem a skutečností, která je obklopuje a je na jevišti nejčastěji vnášena ve vstupech manželek obou hlavních hrdinů. Současně však s pomocí historické zkušenosti sbírají sílu ke skutečné bitvě, sílu k boji proti takovým pánům Eduardům i proti strachu, zoufalství a zbabělosti, které poznamenávají Rouskova syna, kterého otcův štetec původně zachytil jako hrdinu...

V neustálém prolínání a konfrontaci fantastního a reálného světa je skryta dramatická síla díla, jeho působivost i smysl, i když ne všude se stejnou uměleckou silou a přesvědčivostí. Naplnit autorovu představu a inscenovat toto i žánrově složité drama s komediálními, groteskními i tragikomickými prvky vyžaduje od interpretů důkladnou dramaturgickou a režijní přípravu i velkou hereckou zkušenost hlavních představitelů.

## GEORGI DANAILOV / PODZIM VYŠETŘOVATELE

Současná bulharská dramatika, reprezentovaná například jmény Radičková, Veličkova, Jordanova, Radoeva, Manova, Danailova, Stratieva již nejednou upoutala pozornost jak profesionálních tak amatérských divadelníků. Na jedné straně to byla například originální poetičnost her Radičkovových, na druhé straně zase kritický tón jiných autorů, zaměřený především na morálku dnešního člověka.

Hra Georgi Danailova *Podzim vyšetřovatele* by se dala označit jako drama s kriminální zápletkou. Na místo vyšetřovatele v malém městě nastupuje po náhle těžce onemocnělém Petrovi mladý právník Andrejev. Při přejímání funkce objeví složku, která upoutá jeho pozornost, protože je prakticky prázdná, dokumenty z ní jsou pryč. Zjistí, že i jeho předchůdce se právě při řešení tohoto případu dostal do stresových situací a že okolnosti jeho vážného onemocnění stojí za pozornost. A tak Andrejev krok za krokem navzdory nejrušnějším výhrůžkám statečně odhaluje pravdu kolem případu jednoho vězně, k němuž patří zmíněná prázdná složka. Objevuje celou síť zlodějíčků a zlodějčků, podvodníků a především hazardérů s lidskou důvěrou. Nitky sítě se však

bohužel táhnou až k některým vyšším úředníkům odpovědných orgánů. Falešné kamarádství, protekce, intriky, úplatkářství, šmelina s byty – to jsou prohršky, na které mladý vyšetřovatel naráží. Při odhalování pravdy a viny se musí utkat s lidskou nedůvěrou, strachem, se skepsí, ale i se zákeřností těch, kteří svým neodpovědným jednáním vrhají stíny nejen na socialistickou zákonnost, ale i na morálku a vztahy v této společnosti.

Danailova hra je angažovaným dramatem s prvky publicistické naléhavosti a aktuálnosti.

HELENA ŠIMKOVÁ

## JÜRGEN GROSS / MATCH

Dramatik NDR Jürgen Gross (nar. 1946) se zaměřuje ve své tvorbě na témata ze současného života, v nichž je možná konfrontace proklamovaných zásad v oblasti lidských vztahů ve společnosti a ke společnosti s realitou. Jeho dosud nejúspěšnější hra *Match*, která se v NDR hrála již na několika jevištích (u nás uvedlo Činoherní studio JAMU je sondou do charakteru pěti mladých lidí, kteří jsou každý svým způsobem poznamenáni či poznamenáváni životem. Ocítají se v nezvyklé situaci. Po fotbalovém zápase se náhodně sejdou ve staré opuštěné boudě, v níž se skrývají před policií. Během zápasu totiž došlo mezi diváky k rvačce, při níž byl zabit člověk. Všichni hrdinové byli v té době v blízkosti střetu a ve vzniklé panice se jim podařilo zmizet. V boudě tráví noc, prožívají strach a napětí před objevením, přitom jim vystávají před očima komplikace, které mohou nastat. Dokonce není ani vyloučeno, že vrah může být kdokoliv z nich.

Nejproblematičtější je postava inteligenta, syna vysokoškolského profesora, který jako by díky svému intelektu a vyjadřovací schopnosti všechno a všechny přezíral. S ostatními – dělníky Bombardákem, který pro svou prudkou povahu měl již konflikt se zákonem, Řehořem, jehož osobní život je poznamenán tragickou událostí, Zuzanou, hledající dosud pevné zázemí, a nezkušenou Inou – se neustále rozhodují, jak se dostat z této situace. Novou komplikací do jejich vztahů vnese nápis na stěně *Vrah jsem já*, který někdo z nich nepozorovaně napsal. Inteligentova slovní exhibice se pomalu hroutí, a když ho nakonec Zuzana označí za vraha, neprotestuje. Motiv svého činu nezná ani on sám, udělal něco, co se mu vymklo z rukou. Ve svém beziluzorním přístupu k životu se octl ve slepé uličce. Zatímco dva z této společnosti po odhalení odcházejí každý po svém, ostatní doprovázejí inteligenta ohlásit případ.

JAN PAVLÍK

# NEZNIČITELNÍ

(Na scéně Dívka, Dario a Bario sedí na zemi, dychtivě ji pozorují)

**Dívka** Toužila jsem stát se krasojezdkyní, a skončila jako sekretářka. Snad všechna děvčata jsou taková. (Zasní se) Uherští čičkové. Do manéže vjede v plném trysku dvacet párů koní, na prvním sedí opice, na posledním stojí rajteračka a zdraví publikum. Všechno v plném trysku, koně proletí jedinkrát kolem dokola a zmizí za gardinou...

**Bario** Tak vy už do karibských tanců neděláte?

**Dívka** (se usměje) To bývalo.

**Dario** Teď bude všechno jiné. Nahází věci do kufru a rychle ho zavře. Nalož to!

**Bario** Já?

**Dario** Ovšem, kdo jiný. (Nabídne Dívce rámě) Půjdem?

**Bario** Moment. Na tohle já nepřistupuji. To už jsem jednou zažil. Buď oba, nebo nikdo.

(Dario povzdychne, ale nakonec také uchopí kufr. Vlečou kufr za neustálého handrkování, Dívka jde za nimi. Vtom se v hledišti zvedne Ředitel)

**Ředitel** (za nimi volá) Moment, moment pánové...

**Dario** Někdo nás volá. (Bariovi) Slož to! Vlastně, promiň...

(Oba pustí kufr na zemi)

**Bario** A začíná to zase znova. To je přece ředitel.

**Dario** Ten, který může za všechno.

(Oba chtějí zmizet, ale Dívka je zadržuje)

**Dívka** A co má být? Ředitel sem, ředitel tam.

**Dario** No jasně, Bario. Kdoví, jestli je to vůbec on.

**Ředitel** (došel k nim) Ano, jsem to já.

**Dario** (podlomí se pod ním nohy) Je to on.

**Ředitel** (s dobráckým úsměvem) Jsem moc rád, že vás zase vidím, klaun.

**Dario** (nejistě) Jo?

**Ředitel** (Dívce) Vy se vraťte do kanceláře, promluvíme si později.

**Dario** Promluvíme si hned.

**Ředitel** Výborně. Nabízím vám angažmá. Ihned. Okamžitý nástup.

**Dario** Mně? A proč?

**Ředitel** No proč... proč... To je jednoduché. Třeba vzhledem k vašemu panu otci. Tak co, plácnete si? Večer už můžete být v manéži.

**Dario** (si chce plácnout, ale zahlédne Baria, který významně vrtí hlavou, stáhne tedy ruku zpět) Já nevím.

**Ředitel** Dám vám ty nejlepší podmínky. Lidi se budou valet smíchy.

**Dario** (dychtivě) Opravdu?

**Ředitel** To bude záležet jen a jen na vás. Tady je moje ruka.

**Dario** (si chce plácnout, ale zase zahlédne Baria, stáhne ruku, nervózně popojde) To nepůjde!

**Ředitel** Proč by to nešlo?

**Dario** My jsme dva.

**Ředitel** Slečna z cirkusu samozřejmě nikdy neodešla, to je pochopitelné. Dostane příležitost v manéži.

**Dario** Ale ne ona, on! (Ukáže na Baria, který se rozvaluje na kufru)

**Ředitel** Tenhle? (Prohlíží si svrchu Baria, který se mu šklebí) Beru i jeho. Angažují ho jako vašeho šprechra.

**Bario** (vyskočí, ochotně) Já bych to bral, pane řediteli.

**Dario** (znehučen Bariovou zradou) Neponižuj se, Bario.

**Bario** Totiž... chci říct, že bych to bral... kdyby...

**Ředitel** Kdyby co?

**Bario** Kdyby nám to nabídl někdo jiný, hahaha. (Směje se mu do očí)

**Dívka** (tleská) On to není takový sprosták, ten pan Bario, jak se ze začátku zdálo. Napopak. Je to docela slušný člověk.

**Dario** Ano. Dobře to řekl. (Směje se) My bychom to brali, pane řediteli, jenomže to by nám to musel nabídnout někdo jiný, hahaha.

Plandavý cirkusový klaun, který s logikou dokonale promyšleného nesmyslu organizuje nové zázraky v dávno už obnošeném světě a s nevyčerpatelnou vitalitou zápolí s protivenstvím věcí i lidí, to je geniální básnický vynález anonymního lidstva, stejně spontánní a nutný, jako byl vynález kola nebo rozdělování ohně. Je barvitou zkratkou obecného údělu člověka ustavičně usilovat, snažit se, také plahočit a pachtit se, něco dělat, něco měnit, vymýšlet, přetvářet, tvořit, zkrátka opracovávat svět k obrazu svého snu. A pořád dokola a stále nanovo, protože podoba snu je měnlivá, šálivá a nikdy definitivní.

Vytrvalá životnost cirkusové klauniády už dlouho provokuje divadlo, postava klauna je lákavá. Ve všech světových literaturách by bylo možné napočítat slušnou řadku her, jejichž autoři se pokusili vyzvednout klauniádu z cirkusové manéže a umístit ji do „vysoké“ literatury nejen jako formu, ale především jako téma. S různými akcenty – s přízvukem tragickým tehdy, jestliže pozornost utkvěla na nedosažitelnosti snu a marosti klaunova plahočení, s přízvukem optimistickým tehdy, jestliže převážila jeho tvrdohlavá, zarytá vůle nedat se odradit a začínat znova.

Ivan Bednář se svou komedií *Klaun* tedy zdaleka není první, kdo si povšiml tohoto tématu. Udělal to však s účtyhodnou dávkou originality, která jeho hru vynesla nad ekletický průměr soudobé původní produkce. Přenesl klauniádu do reálu, z jejího dění učinil téměř pravděpodobný lidský příběh, aniž přitom nějak poškodil zákonitě nutnou stylizací. Dva klauni, o něž v cirkuse není zájem, se musí nějak žít. Hledají si tedy práci, to jest, hledají si, jako každý, pevný bod, odkud je možné začít žít život, začít naplňovat člověčí úděl. Neurčitý prostor manéže se tu změnil v reálný svět, vyznačený sice rámcově, ale přesto konkrétně. Věčné nedorozumění mezi klaunem a ředitelem cirkusu tu nabývá určité a ze života známé obrysy konfliktních lidských vztahů, napětí mezi duchem tvořivým a strnulým, mezi důvěřivostí a vypočítavostí, mezi tolerancí a sobectvím. Pro čtyři mladší talentované herce ze souboru, který už vyzkoušel své síly v jiné než v psychologicko-realistické divadelní poetice, je Bednářova hra jako stvořená. Přináší možnost toho, po čem soudobé divadlo prahne a co mu původní dramatika poskytuje jen ojediněle: možnost obrazného vyjádření myšlenky, možnost zachytit realitu opisem, ne popisem.

Svou představu o inscenaci naznačil autor v předmluvě. „Ovšem nejde v tomto případě o skutečné cirkusové prostředí, dějová linka přenáší konání klaunů –

**Ředitel** To by šlo.

**Bario** (se chechtá) My jsme totiž pro váš cirkus moc dobří, pane řediteli...

**Dario** Nám totiž může být váš cirkus ukradený, pane řediteli...

**Ředitel** Tohle by mohl být první výstup. Klaunské entré. Představují si to takhle –

hudba hraje tuš, vy pomáháte stavěcům v manéži, já přijdu a oznámím: hledám dva klauny... říkám to dobře?

**Dívka** Dario, on vůbec nic nechápe.

**Bario** On je totiž úplně pitomej. Pane řediteli, vy jste dokonalej cvok, hahaha.

**Dario** Ano, cvok, tululum...

**Ředitel** Výborně, pánové. To je ono. A jak by byl ten výstup dál? Nabídl jsem vám angažmá...

**Dívka** Klidně si můžete svůj cirkus strčit do kapsy.

**Ředitel** Vy do toho nemáte co mluvit. Ale budiž. Tuhle větu by mohl říci pan Bario.

**Dario** (se směje dál) Do kapsy, rozumíte. My o vás nestojíme. Hahaha.

**Ředitel** Tak tak... Lidé začínají reagovat smíchem. A teď přijde pointa celého výstupu, publikum zabouří, následuje vysoká škola velbloudů, dromedárů a lam. Senzační nástup. Ihned telegrafují majiteli cirkusu. Ale pointa, pánové, pointa musí se odět, jinak to spadne pod stůl.

**Bario** Tobě chybí pointa, jo? (Naráží mu

klobouk na hlavu) Tady máš pointu. Jestli je dobrá, to nevím, ale rozhodně sedí.

(Otočí ho směrem k portálu) A tady máš senzační nástup velbloudů, dromedárů a lam.

(Nakopne ho do zadku) Ty dařbujá ne jeden, ty mrfačo... (Ředitel se zapotáčí, hraje, že dostal záchvat)

**Dario** Co je mu? (Posadí ho na židli)

**Dívka** (se směje) Nic. To on vždycky takhle předstírá, když neví kudy kam.

**Bario** Tomu se dá snadno odpomocť. Vodul!

**Ředitel** Ne.

**Dario** Koňak?

**Ředitel** Ano.

**Bario** Já ti dám koňak. Co takhle oholit? (Začne připoutávat Ředitele k židli, ten se ale vymršτί)

**Ředitel** Tohle byl ale velmi špatný výstup, pánové.

**Dario** Zlý pán má zlého psa...

**Dívka** Špatný krotitel špatného tygra...

**Bario** A neschopný ředitel neschopné klauny... (Vyžene ho pryč)

(Chvilka všeobecného veselí)

**Dario** Jenom jestli jsme to přece jenom nepřehnali?

**Dívka** Když už je dávno pryč.

**Ředitel** (se vrací). No možná, že by se to nakonec do toho výstupu nějak zakomponovat dalo...

**Bario** (zařve) Ven!

v této hře již spíše lidí, občanů – z cirkusového šapita do normálního lidského života. Nejde tedy o extrémní polohu jak tomu v případě cirkusu a jeho prostředí je, ale spíše o „normální“ hru o lidech, o hledání svého místa mezi nimi, byť třeba ve značně poetizující a stylizované podobě. Tedy – zjednodušeně řečeno, žádné velké boty a bambulátý nos, ale jakési spíše neurčité civilní oblečení. Podobně i v hereckém projevu atd. Dario a Bario jsou klauni jenom povoláním, které shodou okolností nemohou vykonávat. Podstatou jejich postav je jejich hravost a tvorivý duch...“

Autorské vodítko je tedy jasné – ale také trochu zrádné. Amatérští divadelníci mohou v něm snadno zapoknout o to slovíčko „normální“. Vžitá norma „normálního“ – zejména pokud jde o herecký projev – je totiž právě opačná, protichůdná skutečné potřebě této hry. „Normální“ je pro nás dnes civilistický realismus, brání se sebelepší stylizací jako „nepřirozené“, psychologické ospravedlnování každé repliky, zveřejnění pokud možno co největšího počtu skrytých stránek lidského charakteru. A to je přesně ten způsob, který by hru pohřbil do nudy.

Půvab a smysl Bednářovy hry bude z jeviště působit jen tehdy, jestliže bude důsledně celá vystavena a ztvárněna principem klauniády. A tím je „montáž atrakcí“, to znamená překvapivých a ustavičných proměn významů slova, gesta, organizace stříhů, poetických krátkých spojení, které repliky textu ozvláštňují.

Nebezpečí, které hrozí inscenaci Bednářova textu je dost jasné – je to nebezpečí stylového rozlomení celku. Na jedné straně jako by tu existoval jakž takž pravděpodobný, reálný příběh o příkoří, putování a zadostiučinění pro dva klauny, na druhé straně několik velkých, tak trochu do sebe uzavřených klaunských výstupů, pohybujících se v čiré nadrealitě. Ty samy o sobě nejsou největším problémem hry, alespoň teoreticky je jasné, co takové výstupy potřebují. Přesto, že tolik básníků už ho ověřilo vznešenými myšlenkami, zůstal klaun přece jen v podstatě stále „pouhou“ artistickou profesí, a na všem, co dělá – třeba i na divadle – to musí být vidět. Potřebuje maximální fyzickou obratnost a výdrž, pohybovou fantazii, krkolomnou bravuru. A vyvinutý smysl pro rytmus jednáni, matematicky přesný odhad délky trvání akce, gagu. A schopnost být ve všem konání opravdový, věcný, zaujatý a důstojný. Proto jsem napsala, že hra je jako stvořená pro mladší herce. Marná sláva, má-li klauniáda k něčemu vypadat, vyžaduje fyzickou námahu pro starší už příliš náročnou. Čím perfektněji, s veškerou cirkusovou parádou budou provedeny klasické výstupy jako „holič“ nebo „strašení“, tím účinnější, vlastně bolavější bude fakt, že se odehrávají v reálu, ne v manéži, že tento bláznivý nesmysl je život sám.

Větší potíže však budou mít pravděpodobně inscenátoři s těmi pasážemi hry, které naoko vypadají mnohem snadněji, mnohem „normálněji“, ale které je přesto nutné organicky napojit na klasické výstupy, rovněž je odpoutat od země, vzdvihnout do nadreality. Scény, kde oba klauni přemítají, hodnotí svou situaci, uvažují o životě, scény, jejichž stylizace není tak očividná, konečně i obě zbývající postavy, Dívka a Ředitel, to všechno musí vyrůstat ze stejného kořene, klauniáda pokračuje, nestala se realistickým dramatem. Hra se pouze přenesla z konkrétního gesta na abstraktní pojmy, ale nepřestala být hrou, montáží krátkých spojení, bleskových útoků na stereotypní životní logiku, prudkých stříhů a proměn nálad.

ALENA URBANOVÁ

(Ředitel uteče)

**Dario** Určitě se vrátí, uvidíš.

**Bario** Tak na něj zase takhle houknou.

**Dario** (vrtá mu to hlavou) Ale že se tak proměnil?

**Bario** Jestli jsme se neproměnili my, Dario?

**Dario** Já na sobě nic nepozoruju. Ty ano?

**Bario** To vůbec nevádí. Hlavní je, že on si to myslí.

(Dívka vezme nějaké chřastidlo a chřastí)  
Viděli jste organický přechod dvou klaunů Daria a Baria provedený za pomoci pana ředitele a zde přítomné slečny karibské tance do... do... do čeho jsme se to vlastně přerodili?

**Dario** (se snaží na to přijít) Do... do... do...

**Bario** Do... (jadrně) Do prdele, já na to nepřijdu a nepřijdu.

**Dívka** Fuj, pane Bario, jsou tady lidi.

**Bario** (se zarazí) Že jsem si jich ještě ne všiml. Co tady chtějí?

**Dario** Já nevím. Zeptej se jich.

**Bario** (se ptá lidi) Co tady chcete, lidi? Jděte domů.

**Dario** (ho gesty upozorňuje na trapas) Pst, pst, to se nehodí, Bario.

**Bario** Co se nehodí?

**Dívka** Je to neslušné.

**Dario** Proč je posíláš domů?

**Bario** Protože je konec, ne?

**Dario** (rozsvítí se mu) Aha. On je konec. Tak to jo. (Opustí Dívku) Moment. (Jde k Bariovi)

**Oba** Jděte domů, lidi.

**Bario** Ani se nehnou, člověče.

**Dario** Na shledanou.

**Bario** Sedi tam jako pecky.

**Dario** jako buchy. jako mouchy na mucholapce. (Znervózní) My jsme asi něco prošvihli, Bario.

**Bario** Ale co?

**Dívka** (dojde k nim) Pointu, pánové, pointu jste prošvihli.

**Dario** Jo, to je přesně ono.

**Bario** (zaujme patetické postavení) Pozor – pointa. (Nadechne se a němě mluví)

**Dario** Co říkáš?

**Bario** Přece pointu.

**Dario** Aha. Tak pokračuj.

**Bario** Pozor – pointa. (Nadechne se a němě mluví)

**Dario** Promiň, Bario, já ti nerozumím. Co jsi říkal?

**Bario** No přece pointu. Pozor – pointa. (Táh hra)

**Dario** Já už vim.

(Oba se nadechnou a němě říkají pointu)

**Dívka** (je předejde a s pohledem na ně) Chápete to? Oni jsou oba němí!

(Břeskňá cirkusová muzika, světla v sále se rozsvěčují. Děkovačka.)

# S magneto/ fonem 60 za herci

## O OCHOTNICKÉM DIVADLE S NÁRODNÍM UMĚLCEM

Známe ho tak ze setkání v pražských ulicích – manšestráky, bunda, pomačkaný klobouček, jehož tvar dávno zformovalo neustálé odpovídání na pozdrav, doprovázené hlubokými úklony – umělec vpravdě národního Ladislava Peška.

### Setkal jste se jako profesionál s ochotnickým divadlem?

■ V loňském roce jsem se zúčastnil Večera divadelních monologů a dialogů v provedení ochotníků mělnického okresu. Když jsem viděl s jakým zaujetím a nadšením všichni hrají, jak si ani dramaturgicky svou práci neulehčili, uvědomil jsem si znovu, jak hluboce zakořeněnou tradici má u nás ochotnické divadlo a jak ji nic – ani světové války ani nacistická okupace – nedokázalo přervat. Co nadšenců je u nás, kteří se obětavě starají, organizují a dělají všechno to, bez čeho by ochotnické divadlo zaniklo! Kdo stojí mimo, stěží si dovede představit co času, práce, starostí a shánění si vyžádá jedno divadelní představení.

### Váš vztah k amatérskému divadlu se ovšem nedatuje až od oné návštěvy v Mělniku.

■ Už moji rodiče, oba profesionální herci v Brně, si velice vážili práce ochotníků a kde mohli jim radili. I ve mně se zrodila a rostla a stále roste úcta k ochotnickému divadlu, které se u nás datuje od dob před J. K. Tylem. Přežilo bachovský útisk za Rakouska-Uherska. I v dobách velice těžkých divadelní nadšenci zkoušeli a hráli pro radost svou i diváků. Tito liboherci, jak se jim tehdy říkalo, zkoušeli a hráli večer po práci, o sobotách a nedělích, a zapomněli na všechno trápení a starosti všedního dne.

### Zahrál jste si někdy s ochotníky? Které jejich vlastnosti vás k nim přitahují?

■ Sám jsem poznal bezpočet ochotnických spolků, protože jsem vždycky s ochotníky rád hrál. Za ta dlouhá léta se nestalo, abych se setkal s lajdáctvím, nepřipraveností, nenazkoušeným



Národní umělec  
Ladislav Pešek  
Foto archiv FÚ

představením nebo třeba s hloupou domýšlivostí. Vždy jsem naopak cítil, jakou radost mají všichni z toho, že sami mohou hrát divadlo, radost z ohlasu v hledišti, z toho, že se pokusili vstoupit do jiné postavy, do jiného osudu, že poznali nové autory a že jim čeština na jedinou zněla jinak než řeč všedního dne. Myslím, že tato radost je pro ně největší odměnou za všechny večery, kdy zkoušeli, učili se role, připravovali si kostýmy, sháněli rekvizity atd.

**Má tento způsob zábavy v době, kdy můžeme denně čerpat z kultury profesionálně připravené, ještě nějaký smysl?**

■ Nemusím snad mluvit o tom, co znamená práce ochotnických souborů pro kulturu toho kterého místa, ale i celého kraje. V době televize, stereovysílání, dokonalých magnetofonů, gramo-

fonů, v době, kdy na nás ze všech stran doléhá „zprostředkovaná kultura“, v době, kdy stačí k její konzumaci zmáčknout tlačítko a díváte se na inscenace pražské, brněnské, ostravské i slovenské, kdy si můžete z desek či rozhlasu poslechnout symfonické koncerty nebo operu v provedení nejlepších evropských orchestrů, zpěváků či hudebních virtuosů, v této době jsou stovky a stovky lidí a především, což považují za nejdůležitější, mladých lidí, kteří tak zcela nepodlehli všem těmto technickým vymoženostem a dělají si divadlo sami. Nemají sice takové podmínky jako profesionálové, ale dokáží něco sami, svým úsilím, prací a nadšením.

**Není možné, aby takový jednostranný zájem například o ochotnické divadlo zužoval umělecký rozhled?**

■ Zájem o divadlo obohacuje ty, kteří si je zamilovali, rozvíjí jejich osobnost.

**Ovšem ve srovnání s profesionálním divadlem...**

■ Domnívám se, že ochotnické divadlo by se nemělo nikdy srovnávat s profesionálním. To jsou při vši příbuznosti dva odlišné světy. Ochotník hraje pro svou radost a potěšení. Přitom má svoje zaměstnání a hraní divadla je jeho koníčkem. Co mu chybí na znalostech divadelního řemesla jako základu – nemluvě o všem dalším, co profesionální herec musí umět – to nahrazuje obětavostí, elánem, nadšením. Není zatížen svazujícím pocitem odpovědnosti do té míry jako profesionál. Jeho práce není posuzována z tak přísných hledisek jako práce herce, pro kterého je divadlo povoláním.

**Jak se díváte na pokusy některých amatérů imitovat profesionálovo pojetí role?**

■ Jakmile začne ochotník herce – obvykle svého oblíbeného – imitovat, je to špatné. Vytráčí se to nejkrásnější: svěžest, neotřelost i určitá naivita projevu, které tryskají z radosti, že může hrát divadlo. Nastoupí manýra, návyk, rutina. Naštěstí jsou to případy ojedinělé.

Víte, divadelní ochotník má zpravidla jiný vztah k profesionálnímu divadlu a k těm, kteří je dělají. Stejně jako ten, kdo si doma pro potěšení hraje se svými přáteli sice nedokonale, ale s láskou komorní hudbu, je pak na koncertech profesionálních hudebních souborů posluchačem nejdělečným, je také divadelní ochotník divákem nejnadšenějším. Vždyť sám kouzlu divadla propadl, poznal sám radost z úspěchu i trpké pocity zklamání.

Od dob Eduarda Vojana, který byl velkým přítelem ochotníků a velmi rád s nimi hrával, až po dnešní dny si každý herec rád zahraje s ochotnickým souborem. Soudím tak alespoň podle sebe, protože z takových pohostinských vystoupení jsem si vždycky odnášel pocit osvěžení a radosti ze setkání s neokoralými, nadšenými a obětavými lidmi, kteří divadlo milují celým srdcem.

Připravil JOSEF VAVRA

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

Měsíčník

pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu.

Vydává ministerstvo kultury ČSR

v nakladatelství a vydavatelském Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 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 výrozu tisku,

Kafkova 19, 160 00 Praha 6.

Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs.

Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 8/1982 redakčně uzavřeno

v květnu 1982.

© Panorama, Praha 1982.



#### Z NÁRODNÍCH PŘEHLÍDEK / ÚPICE

Malá obrázková reportáž fotografa Václava Špůra ze zahajovacího odpoledne na náměstí v Úpici (sobota 8. května 1982), kde se za účasti diváků předvádělo Kterak Úpičtí Tatary porazili aneb Proč Bátů z Evropy zdrcen odešel a také tančilo a veselilo

Na zadní straně obálky Studio 02,  
soubor JKP ROH Česká Třebová –  
Jan Schmid: Třináct vůní. Foto Václav Špůr

