



D I A L O G č. 8

O b s a h

x

jap: Poslání divadla v pounorové československé
společnosti 1

x

vš : J.Suchý, J.Šlitr: Tingl-tangl; Studio -d-
Západočeského div. Cheb 16

vš : D.Diderot, J.Gruault: Jeptiška; DSKN Praha ... 18

es : J.Voskovec, J.Werich: Těžká Barbora; Jiho-
české div., České Budějovice 21

bt : Ch.W.Gluck: Kouzelný strom - B.Martinů:
Veselohra na mostě; Disk, Praha 22

šrm : S.Mrožek: Emigranti; Div.Na zábradlí 24

x

kn : Gorkij po becketovsku 28

kn : Slovo ke kritice 31

x

Květnový divadelní kalendář 32

P ř í l o h a

dg : Achille Campanile 35

A. CAMPANILE : Vynálezce koně 37

Poslání divadla v poúnprové československé společnosti

(Příspěvek k dějinám českého divadla v letech 1948-1953)

Únorové události roku 1948 přinesly zásadní změnu politické základny zcela odlišné od té, z níž dosud vyrůstala veškerá činnost československé společnosti, tedy i divadla. Rozhodující postavení dělnické třídy v Národní frontě, která se po vyloučení buržoasie z politického dění proměnila v nástroj budování socialismu, znamenalo, že vedoucí silou ve státě se stala Komunistická strana Československa, jež začala okamžitě na všech úsecích státního života vytvářet předpoklady k upevnění nastolené diktatury proletariátu. Stejně jako se např. v národním hospodářství stala prostředkem k upevnění dělnického státu koncepce jednotné socialistické ekonomiky, budované na likvidaci posledních zbytků kapitalistického sektoru a malovýroby, tak v oblasti umění a vědy byla nastoupena cesta za socialistickou kulturou, jejíž společenská funkce podle IX. sjezdu KSČ /květen 1949/ spočívala v dovršení politické porážky buržoasie vymýcením jejího ideologického dědictví a v působení na revoluční přeměnu starého myšlení lidí. Vzorem pro výstavbu československé socialistické kultury se stala kulturní politika komunistické strany Sovětského svazu, která však v této době byla již zcela podřízena byrokraticky direktivnímu centralismu stalinské formy diktatury proletariátu.

Sovětské umění se od poloviny třicátých let rozvíjelo v duchu estetiky, formulované především sekretářem ÚV VKS/b/ A.A. Ždanovem. Hlavní myšlenky jeho projevů ke spisovatelům, hudebním skladatelům a výtvarníkům, vyslovených v letech 1934-1948, se staly určujícími principy soudobého sovětského umění, jehož tvůrci měli být v první řadě ideologickými pracovníky přetvářejícími "vědomí lidí v duchu socialismu".

Ždanov vytyčil nejen hlavní úkoly umění v socialistické společnosti, ale současně doporučil i formy jejich naplňování. V roce 1934 na I. všesvazovém sjezdu spisovatelů řekl: "V naší zemi jsou hlavními hrdiny literárního díla aktivní budovatelé nového života: dělníci a dělnice, kolchozníci a kolchoznice, členové strany, hospodářští odborníci, inženýři, komsomolci, pionýři. To jsou hlavní typy a hrdinové naší sovětské literatury. Naše literatura je prochnuta entusiasmem a hrdinstvím. /.../ Je optimistická v podstatě, ježto je literaturou třídy na vzestupu - proletariátu, jediné pokrokové a průkopnické třídy. Naše sovětská literatura je sána tím, že slouží nové věci, novému dílu, dílu socialistického budování./.../ Přitom pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení se musí pojít s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu. Taková metoda krásné literatury je tím, co nazýváme metodou socialistického realismu. Naše sovětská literatura se nebojí, že bude obviněna z tendenčnosti. Ano, sovětská literatura je tendenční, neboť v epoše třídního boje není a nemůže být literatury netřídní, netendenční, zdánlivě apolitické./.../ Naší literatuře, která stojí oběma nohama na pevném materialistickém základně, nemůže být cizí romantika nového typu, romantika revoluční /.../ neboť všechn život naší strany, všechn život dělnické třídy a její boj spočívají ve spojování nejdírsnější, nejstřízlivější praktické práce s největším hrdinstvím a grandiózními perspektivami./.../

Sovětská literatura musí umět ukázat naše hrdiny, musí se zahledět do našich zítřků. To nebude utopie, neboť náš zítřek je připravován plánovitou, uvědomělou prací již dnes."

Na poradách představitelů sovětské hudby formuloval Ždanov v roce 1948 další principy nezbytné pro rozvoj socialistické umělecké tvorby: a) úcta ke klasickému dědictví / "Pro klasickou hudbu je charakteristická pravdivost a realismus, umění dosáhnout jednoty mezi skvělou uměleckou formou a závazným obsahem, spojit nejvyšší mistrovství s jednoduchostí a přístupností./.../ A máme-li mluvit upřímně a vyjádřit co myslí sovětský divák a posluchač, pak by nebylo špatné, kdyby se u nás objevilo více děl, podobných klasickým jak formou, tak i obsahem, půvabem, krásou i hudebností."/ b) negativní vztah národního umění k uměním západoevropským / "Pokud jde o současnou buržoasní hudbu, jež je v období úpadku a degradace, nedá se z ní nic použít./.../ Zkoumáme-li dějiny ruské, pak sovětské hudby, je třeba, abychom učinili závěr, že vyrostla, rozvinula se a stala se mohutnou silou právě proto, že se jí podařilo postavit se na vlastní nohy a nalézt vlastní cesty rozvoje, které umožnily odhalit bohatství vnitřního světa našeho lidu./.../ Zapomenout na tuto pravdu, znamená ztratit vůdčí linii, ztratit svou osobnost, stát se osamoceným kosmopolitou./.../ A n o v o t á ř s t v í formalistů ke všemu není ještě nic nového, pokud to n o v é zavání současnou úpadkovou buržoasní hudbou Evropy a Ameriky."/ c) přístupnost umění širokým lidovým masám / "Hudební dílo je tím ideálnější, čím je věcnější a hlubší, čím je na větší umělecké výši, čím je větší jeho mistrovství, čím větším počtem lidí je uznáváno, čím větší množství lidí je schopno se jím nadchnout. /.../ Ať nepočítají hudební skladatelé, kteří složili nepochopitelné skladby pro lid s tím, že lid, když nepochopil jejich hudbu, bude je d o r ů s t a t. Hudba, která je lidu nepochopitelná, je pro něj nepotřebná."/

Tyto principy stalinské estetiky, mající normativní charakter, sledovaly jeden základní cíl: využít jednotlivých umění jako nástrojů, stejně jako denního tisku, školství k politické agitaci.

"Potřebujeme novou kulturu dneška, žijící dneškem a pomáhající dnešku. Potřebujeme kulturu - vědu, literaturu, divadlo, film, hudbu - naplněnou naší vírou ve šťastnou budoucnost země, posilující nás v práci i boji a ukazující nám cestu vpřed. Potřebujeme kulturu - nebojím se použít toho slova - srozumitelnou, přístupnou, proto lidu blízkou a drahou", prohlásil v dubnu 1948 Klement Gottwald a těmito slovy předurčil československé kultuře její další vývoj. Vývoj úzce spjatý se zúženou ždanovovskou koncepcí umělecké práce v socialistické společnosti. I československá kultura měla být od Února 1948 účinnou zbraní v zápasu o získání každého jednotlivce pro realizaci myšlenky socialismu v Československu. Významná úloha v tomto procesu připadla divadlu.

"... divadlo řádně a dobře vedené není zábavným podnikem, ale je to nejlepší škola pro dospělé./.../ Právě dnes, kdy se v naší lidově demokratické republice ujímají vedení široké vrstvy, je naléhavě potřebné, aby divadlo bylo tou dobrou a zdravou školou národa", prohlásil u příležitosti schválení divadelního zákona v březnu 1948 Zdeněk Nejedlý a tak svou autoritou podpořil přívržence modelu české divadelní kultury, který byl na profesionálním základu vytvořen v letech národního obrození a který byl inspirován osvěcenskými představami o divadle jako instituci zaměřené k občanské a národní výchově lidových mas.

Takto chápané divadlo, hájící a prosazující zájmy nastupujícího českého měšťanstva v jeho protifeudálním a národním zápase, tvořilo protiklad divadlu aristokratickému, plnícímu funkci především zábavnou. Čeští buditelé přiřkli divadlu v národním životě větší význam, než tomu bylo v jiných zemích, a ovlivnili tak zřetelně všechno další české myšlení o divadle, které se pak v českých podmínkách vždy aktivně účastnilo v třídních a národnostních bojích, probíhajících v české společnosti.

V druhé polovině 19. století, kdy české měšťanstvo již dosahovalo svých cílů /aktivní podíl na ekonomickém a politickém dění rakousko-uherské monarchie/, přestalo divadlo plnit funkci jediné tribuny, z níž mohly být požadavky českého měšťanstva hlášeny a stávalo se stále výrazněji institucí zábavnou, i když se až do získání národní samostatnosti nikdy zcela nevzdalo své odpovědnosti ke společnosti / působení Jaroslava Kvapíka v letech I. světové války/. České měšťanské divadlo se také velmi aktivně účastnilo celonárodního hnutí namířeného proti hrozícímu německému fašismu /K.Dostal aj./.

Idea divadla jako účinného nástroje třídního boje však s naplněním požadavků české buržoasie nezanikla. Jako štafetu ji převzalo koncem 19. století se konstituující divadlo dělnické, které ji plně rozvinulo za podpory levicově orientovaných intelektuálů v podmínkách buržoasního československého státu.

Po roce 1945, kdy došlo k národně demokratické re-

voluci, se idea divadla jako školy, vychovávající budovatele kvalitativně odlišné společnosti, stala programem většiny komunistických divadelníků. Cestou k naplnění tohoto záměru mělo být přehodnocení funkce a obsahu dramaturgie uvnitř divadelního systému oficiálních divadel, která již neměla sledovat jen cíle zábavné, apolitické či dokonce protilidové. Např. Jindřich Honzl, který přirovnával atmosféru porevolučního roku 1945 k historické zkušenosti roku 1848, z níž vyrostlo demokraticky orientované dílo smetanovské generace, v článku Nového ducha do našich divadel upozorňoval na to, že "rozhodování pro tu nebo onu námětovou oblast, pro tu nebo onu hru musí se dít s vědomím odpovědnosti nejen k umění, ale i ke společenské situaci", jež je prodchnuta "v nynějším bojovném vzmachu českého národa myšlenkou revolucionisující celý slovanický svět, myšlenkou socialistické proměny společnosti". Tzv. tématický přelom české dramaturgie, jehož základy se v letech 1945-1947 vytvářely, se měl stát odrazovým bodem vzniku a rozvoje socialisticky orientovaného díla umělecké generace tvořící po II. světové válce.

Po Únoru 1948, kdy se kulturně politický program strany stal kulturně politickým programem státu, stranický a státní aparát různého stupně, pověřený dohledem na činnost divadel, začal nekompromisně prosazovat v praxi opatření, odpovídající obsahu hesla "Ak je ľud pánom v ľudovej demokracii, teda je pánom aj v divadle a to musí byť aj vidieť." /M. Chorváth, v roce 1949 člen ÚV KSS/

Základnou československého socialistického divadla se měla stát především původní dramaturgie. Stranické a státní orgány celkem správně předpokládaly, že nelze čekat, až autoři sami donesou nové texty do divadel. Proto administrativními formami podněcovaly dramaturgy jednotlivých divadel k rozvíjení aktivity v oblasti původní tvorby podle zásady "vytvořit pro své divadlo svůj repertoár, bez pouhých výpůjček odjinud" /Jaroslav Pokorný/. Vedle zpracování regionální tematiky měli dramaturgové vytvářet předpoklady ke vzniku divadelních her, které měly především zobrazovat: a) vítězství dělnické třídy nad buržoasií, b) pracovní úsilí dělnické třídy budující socialistickou společnost, c) proměnu vesnice, procházející procesem združstevňování. V roce 1951 se k těmto základním námětovým oblastem přiřadilo i tzv. téma mezinárodní, usilující prostřednictvím konfrontace života společnosti budující socialismus s morálkou kapitalistického světa, ovládaného imperialismem, odsoudit minulost a posilovat přítomnost a budoucnost. Nová dramatická tvorba byla zcela podřízena potřebám strany a státu. "Naše dramaturgie jako celek, i pokud jde o novou produkci, potřebujeme aby byla v budoucnu plánována podle společenské objednávky, a to ve všech svých druzích", napsal v roce 1948 Jaroslav Pokorný, "neboť dříve byla produkce co do témat zcela náhodná, subjektivistická, individualistická." Cílem této dramaturgie bylo vytvoření obrazu n o v é h o člověka, nového lidského typu a n o v é v z n i k a j í c í c h

v z t a h ů m e z i l i d m i, neboť jak řekl J. Pokorný, "jen tak dostojíme slavnému úkolu, který byl uložen socialistickému umělci: být inženýry lidských duší."

Generální linie poúnorové dramaturgie československých divadel, schválená na bratislavské konferenci českých a slovenských divadelníků v lednu 1949, však neřešila jen otázku původní tvorby. "Kulturní dědictví nesmíme přejímat celé, ani interpretovat klasiky tak, jak se to dalo dřív, nýbrž musíme z nich vybírat a přehodnocovat je." Autor citovaných slov, Jaroslav Pokorný, potom v praxi předvedl aplikaci tohoto přehodnocovacího přístupu. Zavrhl Aristofanovu komedii *Lysistraté* jako hru "sotva slučitelnou s ideologickou prací divadla v duchu dnešní branné politiky státu", vyloučil z českých divadel Ibsena a celou tzv. ibsenovskou dramaturgii pro propagování "výchozího z rozložené měšťácké společnosti ve stejně měšťáckém individualismu" a Viktora Dyka pro jeho "reakční únik od reality do idealistické skutečnosti".

~~Několik~~ Poúnorová probírka českého klasického dědictví, prováděná výše uvedeným způsobem, postihla i řadu her, "které po léta žily na lidovém jevišti a získaly si právem lásku lidu" /František Černý v roce 1953/ a její výsledky byly více než tristní. Doporučení ^{teatrální} byli Klicpera, Macháček, Tyl, Kolár, Bozděch, Šimáček, Stroupežnický, Šamberk, Preissová, Mrštíkové, Jirásek, Svoboda, Horáková, Kvapil, Vrchlický, Zeyer, Sokol-Tůma, Štech, Štolba, Šalda, Šrámek, Mahen, Malířová, Vančura. Z autorů, píšících především v letech 1918-1945 prošli výběrovým sítě^{mi} jen F. Langer, K. Čapek /pouze hra *Matka*/ a S. Lom. V praxi však byly hrány

jen hry Tylovy a Jiráskovy, a to jen ještě některé, zatímco inscenování ostatních schválených klasiků se často setkávalo s negativním ohlasem. Např. kritik Rudého práva vytkl Pehrově inscenaci Klicperova Hadrína z Římsu v Národním divadle, že takové divadlo nemá "žádný ideologický smysl" a na delší dobu tak tuto hru vyloučil z repertoárů českých divadel. Národní umělec František Langer se své ^(první) poúnorové premiéry dočkal až v roce 1953, kdy MOD Pardubice uvedlo veselohru Obrácení Ferdyše Pištory. Nejinak tomu bylo např. s dílem F.X. Šaldy / KOD Hradec Králové uvedlo jeho hru Dítě v roce 1952/.

Proti zastáncům uvádění soudobých ^(pokrokových) západních her, z nichž např. Peter Karvaš v lednu 1949 řekl, že "sa musia stať důležitými složkami našich repertoárov právě po ideologickej stránke, pretože spôsobom mimoriadne hodnoverným, sociologicky spoľahlivým, psychologicky účinným pomáhajú odhalovať rozvrat u nás poraženej, no na Západe ešte vládnucej triedy a zmenšovať tábor jej prívržencov a ľudí, sympatizujúcich s ňou", však opět vystoupil Pokorný jako jeden z hlavních mluvších tvůrců poúnprové koncepce československého divadla, když řekl: "Nemyslím, že by západní dramaturgie měla v našem repertoáru tak důležité postavení. Nemůže nám říci už nic podstatně nového a přitom svým vzorně vypočítaným efektním ibsenismem může škodlivě ovlivnit vývoj naší původní tvorby. Má pro nás dnes už nanejvýš význam pozoruhodnosti a sotva něčeho více."

Uvedené příklady jsou jen stručnou připomínkou stranických a státních orgánů " o vystěvání jasné, lidově demokratickému pojetí odpovídající dramaturgie " československého poúnorového divadla chápaného jako významný ideologický nástroj. V tomto duchu pak byly v r.1949 vydány směrnice pro sestavování repertoárových plánů. Divadelní hry byly rozděleny do pěti skupin tak, že do první byly zařazeny původní hry se současnou nebo historickou tematikou mající vztah k poúnorové skutečnosti, do skupiny druhé bylo zahrnuto české a slovenské klasické dramatické dědictví, přehodnocené podle vztahu jednotlivých her k současnosti, do skupiny třetí patřily hry ruské a sovětské a hry lidových demokracií. Skupinu čtvrtou tvořily hry světového klasického odkazu, přehodnocené stejně jako hry skupiny druhé, a skupinu poslední tvořily soudobé pokrokové hry západní provenience. Páteří takto koncipované dramaturgie se měly stát především české a slovenské původní hry, neboť právě jejich prostřednictvím mělo poúnorové divadlo aktivně přispívat k politicko kulturnímu růstu obyvatelstva. Dominantní postavení slovanské dramatické tvorby zaručovalo doporučení, aby hry světové klasiky byly uváděny vzhledem k ostatním skupinám v poměru 1 : 3 a aby hry západních autorů byly v nejbližších letech uváděny jen výjimečně.

Bratislavský model dramaturgického plánu se díky svému administrativnímu charakteru velmi brzy proměnil z metodické pomůcky v závazný předpis.

Přepjatá snaha ovlinit co nejrychleji současnost příkladem z divadelních jevišť se projevila negativně na kvalitě překotně vznikajících nových původních her. Požadavek všeobecné srozumitelnosti a přístupnosti sice přiváděl autory k vyjadřovacím prostředkům, schopným skutečnost vyjádřit přímo, avšak snaha propagovat hodnoty nového, teprve se utvářejícího socialistického společenství se projevovala na straně druhé snahou zobrazovat v dramatických dílech nejen to, co v dané chvíli v českém životě existovalo, nýbrž i to, co v něm existovat může. Tendence směřující k bezprostřednímu zrcadlení některých otázek životní pravdy se uplatňovala v symbióse s postupy idealizačními, a to zejména tehdy, když dramatik narazil v životě na problém, jehož připomenutím - jak se zdálo - by byla mohla být socialistická věc poškozena /tzv. teorie bez - konfliktnosti/.

Ve hrách, zobrazujících soudobého českého pracujícího člověka, podleho české divadlo mylnému dojmu, že lze ignorovat řadu v reálném životě se velmi závažně projevujících konfliktů a že k vystižení této problematiky stačí zobrazit střetnutí dvou generací, staré konservativní a mladé obecně pokrokové /Káňa: Parta brusiče Karhana, 1949, a další variace tohoto "pracovního konfliktu" ve hrách jiných autorů/.

Vesnické drama, snažící se pomocí přerodu soukromě hospodářského rolníka v družstevníka, zužovalo neméně složitou realitu do dvou plochých typových linií: jedna vycházela ze současnosti, byť hodně zjednodušené /zuřivý kulak, kolísající střední či drobný rolník, rozšafný dělnický funkcionář z patronátního závodu/ a druhá čerpala ze starších zásob kritickorealistického vesnického dramatu konce 19. století /vesnické klepny, moudří dědečkové, milenci z různě znepřátelených rodin aj./ Problémy, kterými

poulnorová česká vesnice žila velmi intenzívně a dramaticky, byly zjednodušovány a i zkreslovány použitím veseloherní formy /Zrotal: Slepice a kostelník, 1949 aj./.

Hry s tzv. mezinárodní tematikou měly posloužit propagaci též, že jen v socialistické společnosti lze žít svobodně. Čeští dramatici však neznali a neuměli si představit reálné podmínky života a politického boje v podmínkách kapitalismu. Neuměli se vmyslet do duše lidí jiného světa a nedokázali tak vytvořit plastický obraz složitých lidských osudů. Výsledky byly tézovité, ilustrativní a konvečně konstruované. V této kategorii her se velmi výrazně projevila závislost na sovětských soudobých vzorech.

Autoři her s historickou tematikou měli za úkol zobrazovat dějiny tak, aby bylo zřejmé, že jejich jediným tvůrcem je lid. Hry se však změnily v oživené obrazy, z nichž vymizel konkrétní člověk /M.Fábera -J.Mareš: Dukla, 1949, aj./. Kult osobnosti pak přispěl k negativní proměně tzv. biografického žánru v součet velkých výjevů a reprezentivních scén ze života historického hrdiny, jehož vlastnosti se prostě předkládaly k věření /Rachlík: Žižka, 1949 aj./. I v těchto hrách převládly základní schematické typy, vyrůstající ze stejných základů jako zjednodušeně pojímané postavy her jiných kategorií: nesmiřitelní nepřátelé pokroku, nositelé v budoucnu zvítězí pravdy, kteří neodvolávali ani těsně před ~~smrtí~~ svou smrtí, karierističtí zrádci aj. Neexistovaly postavy, které by prožívaly složitý vnitřní zápas, které by si kladly otázky související se střetáváním protichůdných názorů. Stehlíkova hra Mordová rokle, která ukázala jako jedna z prvních, že cesty k hrdinskému činu jsou velmi různé, neboť ústí z různých zážitků, že jsou křiveny či dokonce přerušovány různými schopnostmi a možnostmi jednotlivých hrdinů, byla ve své době vzácnou výjimkou a jako každá výjimka narážela na četná neporozumění a překážky. Nevyhovovala totiž oficiálně proklamovanému pocitu optimistické víry v dokonalost socialistického člověka.

Z původních her, které měly být nejen novými základními kameny socialistické dramaturgie, ale i tím nejúčinnějším prostředkem k dosažení ideologického vítězství nad dosud přežívajícím myšlením světa poražené buržoasie, vymizel vypjatý ~~dramatický~~ konflikt, emoce a životní pravda. České drama a s ním i československé divadlo se začalo vzdalovat od "problémů, kterými společnost žila a které nebyly ventilovány" /František Černý/.

Požadavek, že divadlo má být školou myšlení lidových mas byl však prosazován stále silněji a dramaturgie divadel mu vyhovovaly bez ohledu na klesající zájem diváků, neboť spoléhaly na slib odpovědných orgánů, že se budou "odpovědní činitelé zabývat otázkou, jak nahradit divadlu to, co ztratilo hospodářsky na neúspěšné původní hře". Divadla tedy snaživě naplňovala jim uloženou společenskou funkci, ale v závislosti na zúžené koncepci pounprové generální dramaturgické linie, proměňující divadlo v politické školení, dosahovala u diváků pravého opaku.

Dramaturg Divadla Zdenka Nejedlého v Opavě shrnul své poznatky ze sezóny 1952/53 takto: "Zodpovědný dramaturg nemůže se nezmínit o velmi špatném postoji obecnstva k soudobému pokrokovému repertoáru/.../ V loňské sezóně bylo totiž uvedeno několik her zdánlivě odlišné tematiky, které však měly společné jádro: vidění současného člověka v nejrozličnějších životních a zeměpisných podmínkách. A byť to byly i hry umělecky hodnotné /.../ žádná z nich nevzbudila ani dost žádoucí zájem obecnstva, jaká je to hra, co ta hra řeší. Obecnstvo tyto hry šmahem zamítlo jako p o l i t i c k é."

Diváci dávali přednost inscenacím domácím i světové klasiky, neboť v nich nacházeli kvality, které postrádali u her ze současnosti: konflikt, dramatickou zápletku, životné charaktery postav a v neposlední řadě i humor. Shakespearovy, Moliérové a Goldoniho veselohry a komedie byly totiž jednou z mála možností, jak dosáhnout smíchu v hledišti. Nečetné původní veselohry, psané v duchu výroku Jana Kopeckého, že "není třeba se jen mračit, že se mnoho vážných věcí dá řešit s usměvavou tváří", neboť "Zachmuřená tvář nehodí se do téhle doby, nehodí se k socialismu", totiž bagatelisovaly mnoho ve skutečnosti velmi vážných problémů. Diváci, mající vlastní zkušenosti, takovému divadlu prostě nevěřili.

Divadelní teoretik a kritik Jiří Hájek, který se v letech 1945-1953 velmi aktivně podílel na realizaci tzv. tématického přelomu československé divadelní dramaturgie, po letech dospěl k poznání, že zásadní příčinou přerušení dialogu mezi hledištěm a jevištěm v prvních pounorových sezónách bylo popření jednoho ze základních rozměrů života - tragiky. "Pro nás všechny, kdo jsme tehdy psali, pro spisovatele i kritiky, platilo jako hlavní kritérium stranickosti právě důrazné popření životní tragiky. /.../ Vyhráli jsme revoluci a měli jsme pocit, že od zítřka opravdu vypukne ona utopie naší touhy a našich snů, pro niž nebylo nemožné obětovat, kterou jsme chtěli, po níž jsme toužili. Neudržitelná a absurdní se však stala tato a n t i t r a g i c k á pozice v období politických procesů začátkem padesátých let: tehdy ji už bylo nutno udržovat při životě mocenskými injekcemi."

Ani neustávající administrativní tlak divadla nadřazených stranických a státních orgánů však nemohl zastavit nástup síly, která vystupovala zprvu skrytě, v roce 1953 však již zcela otevřeně proti extrémní koncepci, zužující poslání divadla pouze do sféry agitací a propagandistické a nerespektující zákonitosti vlastní divadla jako jednoho z druhů umění. Divadelníci si stále jasněji uvědomovali, že "obsah je sice v umění určující, avšak jen forma dělá z výsledků práce umělecké dílo" /Alchaj Kusák/. Započatý zápas o sloučení obsahu, daného společenskou skutečností, a formy, vycházející z tvůrčího přístupu k životu, byl současně zápasem o obnovení přerušeného dialogu divadla s jeho diváky. Divadlo tak po pěti letech samo našlo smysl svého poslání: pomáhat způsobem sobě vlastním československé společnosti, procházející složitým procesem proměny, v hledání nových etických i estetických hodnot.

jap

Jiří SUCHÝ - Jiří ŠLITR

T i n g l - t a n g l

Studio -d- Západočeského divadla
CHEB
29.12.1977

Ú,R : M.Krobot
Pohyb.spolupráce : A.Smolík

Činnost Západočeského divadla v Chebu stojí už dost dlouho za pozornost. V posledních sezónách pak to není jen tvorbou na vlastním jevišti, ale také tzv. Studiem -d-, které už několik let úspěšně působí v klubu ZDČ a patří mezi nejlepší laboratorní scénky oficiálních divadel u nás. Skupina mladých členů, která studio založila a velmi dobrou úroveň pořadů probojovala jeho existenci, se už dávno rozešla do jiných angažmá, její nástupci však dnes sklízají plody této práce a nadšení a se zdarem pokračují stejně kvalitně v započatém díle.

Nejúspěšnějším programem poslední doby je Ting-tangl, volná úprava Jonáše a tingl-tanglu z pražského Semaforu blahé paměti. Nejklasičtější z pořadů Suchého a Šlitra má už dnes své nevyvratitelné místo v historii českého divadla. Stejně však jako je pevně svázán s ústřední autorsko-představitelskou dvojicí, patří také k jejím scénicky nejnosnějším a tudíž nejprezositelnějším textům. Právě proto po něm chebský režisér M. Krobot sáhl. Ostatně, nesetkal se s pořadem pražského Semaforu takto po prvé; už jednou z jeho absolventských prací na brněnské JAMU byla adaptace Člověka z půdy. Nyní Jonášovo putování metropolemi celého světa v nejružnějších okamžicích posledního půlstoletí upravil do rámce, v němž dvě dvojice kabaretérů marně celý večer čekají na Jonáše jako hlavního účinkujícího a zimprovizují publiku v náhradu vzpomínání, kde všude bylo možno se s Jonášem setkat /samozřejmě, že včetně Semaforu roku 1962/.

Tíhu večera nesou dialogy mužské dvojice kabaretního kvarteta. V Chebu pro ni mají vyborné představitele. Skutečnou osou pořadu je Jan Gross, přesně a civilně hrající pol moudrého, obstaralého klunství s milou neohrabaností či spíše neochoťou k větší pohybové exhibici, s nádhernou schopností chytře odhazovat repliky, lehce a nenásilně prodávat vtipy a trpět před diváky nedovtipností svého partnera. Tím je zákonitě klaun mladší, a tedy fyzicky hbitější, ale také méně zkušený a méně chápavý. Jaroslav Vlach v této poloze znamenitě Janu Grossovi sekunduje a odevzdává výkon tak uvolněný a spontánní jako snad nikdy dosud. Party ženské dvojice nejsou rozsahem a vědeckostí textu tak výrazné; asi proto dovedly někdy Irenu Chalupovou a Hanu Doulovou k nahrávání srdečnosti a bezprostřednosti. Hana Doulová ovšem v Sansonu o zlé neděli připravila divákům nejpůsobivější místo celého večera a to především proto, že se mohla soustředit pouze na zpěv a sdělení myšlenky textu. V jiných

písňích jakoby režisér nedůvěřoval jejich sdělnosti a působivosti, takže sáhl k zbytečnému rozehrávání, ba ilustrování /např. klementajn/, čímž jejich vyznění oslabil. Všeobecně se dá říci, že nejúspěšnějšími momenty večera jsou sekvence, hrané v původním semaforiském znění, zatímco v místech přepsaných a upravených to občas zaskřípe. Nejproblematictější je z tohoto hlediska vyprávění o německém parašutistovi, kadeřníku Kurtovi, který se na padáku snáší do Ruska; sugestivní sevrženost je roztržena dělením do hlasů, ilustrativním hraním a necitlivým vložením blues Naraž si bouřku ještě více do čela, které se málokam hodí tak málo jako sem. Ale to je snad jediná podstatná výhrada, kterou lze proti pořadu vznést.

Jinak každého, kdo se rozhodne strávit na chebském Tingl-tanglu večer, čeká opravdu milý zážitek. Pokud bude divák patřit k nejmladší generaci, bude překvapen svěžestí Suchého textů a Šlitrových melodií, pokud bude patřit k pamětníkům zlatého věku Semaforu, připomene si jej se stejnou chutí, s jakou chebští svůj večer zjevně připravili.

DENIS DIDEROT, JEAN GRUAULT

J e p t i š k a

Divadlo S.K.Neumanna, Praha

17.února 1978

P : A.Kožíková

R : K.Pokorný

S : J.Vališ

K : M.Franková

H : P.Mandel

Pohyb.spol.: L.Janečková

Ne, opravdu nelze říci, že by naší dobou hýbaly problémy jako je násilné vstupování mladých lidí do mnišských řádů, nepravosti a neřesti páchané v klášterních zdech, sexuální nesvoboda nebo konflikty mezi právem církevním a světským. A tak, když po Českých Budějovicích a Brně vstupuje dramaturgie Diderotovy Jeptišky i na pražské jeviště, naskytá se otázka, jaký bude důvod jejího uvedení, jak bude vyložena, jakými problémy promluví k divákovi roku 1978. Možnost odpovědi lze najít už v samotné románové předloze; zotročování ducha, svár mezi dogmatismem a volností myšlení i překážky ve svobodném rozhodování jedince o své životní pouti, to nejsou jevy lidstvu neznámé bohužel ani po více než 200 letech od zrodu Diderotovy knihy. Kromě toho fakt, že Jeptiška původně vznikala z dopisů, které za ubohou fiktivní novicku psal markýzovi de Croismar spisovatel se svými přáteli pro zábavu, skýtá pro scénický přepis možnost posílení díla metodou odiluzivnění na úkor romantického příběhu.

Gruaultova dramaturgie se však vydala cestou opačnou. Škoda. Vznikla v souvislosti se scénářem známého Rivettova filmového přepisu a nese v sobě pečeť okolností svého původu nejen ve formě krátkých stříhových obrazů, ale také v popisném realismu kostýmní podívané z doby francouzského osvícenství, vhodném pro kameru. Režisér pražské inscenace Karel Pokorný si zřejmě toto úskalí uvědomil a snažil se z něj vyprostit, zůstal však někde v půli cesty. Před neutrální jevištní prostor, na němž se náznakem mohou střídat různá dějiště, postavil výtvarník Josef Vališ režisérovi jako protipól klekátka, vypíchnutého pro významné intimní dialogy děje, realisticky pojednané zákoutí cely. Zde Zuzana píše markýzovi dopisy, v nichž prosí o pomoc a líčí svůj životní příběh. Režisér tak celou hru rámuje a neus-

tále prolíná, aby rozrušil původně přímý a jednoduchý tok Gruaultova textu. Navíc v některých situacích používá zdvojení titulní hrdinky dublem, zastupujícím ji na scéně v dějových momentech, které ona ve své cele znovu prožívá i se vstupováním^{co} dialogů. Nad tímto principem si znovu vzpomeneme na někdejší pozoruhodnou Pokorného inscenaci Věci Makropulos, zde, v Libni.

V případě Jeptišky se však v tomto epizujícím rámci odehrává vlastní příběh Zuzanin stále v mezích Gruaultova melodramaticky zpracovaného textu, který se daří režii překročit jen vzácně. Mříž klášterní hovorny, vytvořená pouze zastupem jeptišek s kamenně nezučastněnými tvářemi, anebo dveře ložnic, před kterými marně buší představená ze Saint-Eutrope, naznačené svisle před těly držnými prostěradly, nad nimiž tekají oči dívek, to jsou působivé scénické metafory, jdoucí nad popisnost dramatizace a korespondující s úpravou rámce hry. Jinde však režie podléhá charakteru Gruaultova přepisu a uchyluje se k velkooperně drastickým efektům /výstup s rakví a svícemi, nakupení všech fyzických i psychických malformací na postavu sestry Jany, skupinové povalování se neukojených jeptišek po těle Ukřižovaného atp./ anebo k nic nevyjadřující obecnosti /s detailním naturalismem kontrastuje směšně markýrované bičování, s individualizací sester z Longchamp houf anonymních mnišek ze Saint-Eutrope, naznačujících veselost chichotáním a pobíháním/. Vysloveně mylně je pak režii vyložena důležitá scéna Zuzanina rozhovoru s představenou de Moni. Tato postava ztělesňuje protipól jak sestry Kristýny, tak abatyše ze Saint-Eutrope; na hrdinku dila přenáší své přesvědčení a současně je sama ztrácí, na což také hyne /Diderot tak dokázal vyjádřit i svůj nesouhlas s vírou této veskrze kladné postavy/. Pokorný však obklopil dialog obou žen mizanscénou, vyjadřující bezesné noci jeptišek, převalujících se v opuštění na loži, ukolébávajících pomyslné děti, umrtvujících se bičem i nekonečnými modlitbami. Matka de Moni bere pak v potaz okolí, překřikuje vzdechy a steny, o nichž ví, vědomě tedy Zuzaně od počátku lže, ba strhuje ji k extatickému Otčenáši, jen aby to vše přehlušila, a ne, aby dívka otevřela cestu k víře a klidu a sama pak poznala její iluzornost. Tato de Moni vlastně nemá nač hynout, protože nikdy neměla jistoty, které by mohla ztratit.

Hereckou stránku představení je však nutno režisérovi přičíst jen ke cti. Už dlouho se libeňským nepovedla inscenace tak interpretačně vyrovnaná. Titulní roli vytváří Slávka Špánková se zdarem o to větším, že se jí podařilo udržet zvolený značně expresivní výraz po celou dobu hry, ve které prakticky nezmizí ze scény. Mezi představiteli ostatních významnějších rolí /Pavla Maršálková, Zdena Hadrboľcová, Milan Riehs, Ladislav Frej aj./ upoutala Marie Drahokoupilová, která ve spolupráci s režisérem zcela mimo rozsah role vykreslila v sestře Cecilii samostatný příběh lidského osudu.

Libeňští si jistě mohou inscenaci Jeptišky připsat ke kladům letošní sezóny. Přesto však nezodpověděli, proč právě dnes toto dalo na jevišti uvádět a proč právě v této scénaristické podobě. A tak se nabízí dotaz, zda by nebylo bývalo lepší pořídit pro Pokorného novou, původní dramati- zaci, která by dala otázce smyslu inscenování Jeptišky od- pověd jednoznačnější.

-vš-

V + W

T ě ž k á B a r b o r a

Jihočeské divadlo
19.4.1978 /28.4.1978/

R : St.Kopecký
S : J.Brehms
K : O.Friedrichová

Přiznám se, že netuším, proč vlastně v Budějovicích Léta Páně 1978 Těžkou Barboru hrají. Jako politickou satiru ji hrát nemohou. K tomu chybí klima oné příslovečné špatné demokracie, v níž je možno špatnost kritizovat. Jako satiru pro domo sua ji hrát asi nechtěli / i když, bylo by, přátelé, o čem : na očepeném budějovickém náměstí čekajícím Vladimíra Remka visí v místní knize nápis "První Jihočeši ve vesmíru"/. Mohli ji hrát jako příležitost nebo záminku k rozpoutání pravé divadelní srandy. K tomu jim zase chybí síly.

Představení sleduje V+W až pietně, jakoby se inscenátoři báli vzdálit se kodifikovaného textu. Na n kterých místech dokonce herecká akce přímo toporně ilustruje scénické poznámky originálu. Předscény zbavené z větší části ostnů realizuje dvojice žoldnéřů ve stylu televizních estrád. Zatímco první /intelektuálnější a trochu uvolněnější I.Klička/ trousí svá moudra, druhý /statičtější J.Bulík/ napjatě čeká jen na svůj šlágrvort. Když se pak dočkají pracně vyvolané odezvy, snaží se tu překérni chvíli, kdy zazní smích, nebo dokonce potlesk, překonat rozpačitým a příčinlivým úsměvem. Vděčné obecenstvo oceňuje každý vtip i každou hereckou invenci /překvapující byla pro mne Elizabeth J.Vasmutové - omezená a vládychtivá manželka okresního funkcionáře/. Současně dává najevo, že to, co se hraje, patří k domácímu niveau.

A přece je tu cosi, co mne oslovilo. Uprostřed té legracky postrádající přesné zacílení i očekávaný ohňostroj humoru, hraje P.Hanus svého Gustava Harmonidesa jakoby mu v každé chvíli šlo o život. V první půlímá postava syté kontury. Harmonidesovská potrhlost, podlézavost i ustrašenost je přímo karikována moliérovským kostýmem, padajícími brýlemi, topornými gesty i pěveckou produkcí, která se pohybuje od školního kantorského drilu po velkooperní manýru. Když vnější charakteristiku spolu s brýlemi v druhé půli odloží, zůstane v něm přesto cosi z bezbranného a ušlápnutého českého kantora všech dob, který k činu musí zmobilizovat všechnu svou odvalu. Jeho volání "Nebuďte, lidi, hlouší a nastavte uši" zní pak zoufale naléhavě, osobně a adresně. Přičteme-li k tomu, že hra končí písní "My co nic nemáme" /z Robina Hooda/, není člověku při závěrečném "Sejdeme se v lepších časech" zrovna moc do smíchu. Že by přece jen ?

es

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

K o u z e l n ý s t r o m

Disk Praha

20.4.1978

L : Zbyšek Malý /s použitím
motivů pův. libreta/

Hud. úprava : Josef Staněk

D : Rudolf Krečmer

R : Eva Charvátová j.h.

S : Oldřich Schüller, DAMU

K : Eva Rudas, DAMU

CH : Jan Pirner j.h.

BOHUSLAV MARTINŮ

V e s e l o h r a n a m o s t ě

L : podle hry V.K.Klicpery

D : Jiří Malát

R : pov.prof. Milan Macků

S a K : Agnes Szabó, DAMU

Operní studio AMU vyprodukuje každou sezónu s téměř železnou pravidelností jedinou premiéru, složenou obvykle ze dvou aktovek, aby se v jednom večeru vystříдалo co nejvíce účinkujících - od dirigentů po zpěváky i výtvarníky. Důvodem pro tuto miniprodukcí je mimo jiné i hostování v Disku, který je mateřskou scénou DAMU a pochopitelně dává přednost činohrám, v nichž hrají jejich vlastní posluchači. Situace je tedy pro operní část HAMU téměř neudržitelná. Dirigenti absolvují ~~její~~ běžně jedinou jednoaktovkou, zpěváci podobně. Vskutku bohatá jevištní praxe.

Pro tento školní rok vybrala dramaturgie dva objevené tituly - Gluckovu aktovku Čínanky a Slzy nože Bohuslava Martinů. Dramaturgie minula, devízy měnily. Z Čínanek se stal Kouzelný strom a Slzy nože se proměnily ve Veselohru na mostě.

Gluckův Kouzelný strom je silně poznamenán naivností libreta a režie se z tohoto problému vyhlala pomoví balletních vsuvek, které nedůsledně oživovaly jednotlivé scény. Pěvci se pohybovali v rámci zaběhaného operního klíše /Dagmar Hájková-Mašková, Aleha Tichá, Alfréd Hampel j.h., Jaroslav Mrázek/ a dokonce ani talentovaný Luděk Golat v roli starého Tomáše se nevyhnul šarži. Veselohra na mostě je dokonalým dílkem /původně ovšem určeným pro rozhlas, proto má zjevně nejevištní podobu, byť v sobě nese možnost scénické interpretace/, které "hraje samo". Při mladém obsazení rolí nebylo co ztratit. Výprava plná jásavých barev, ale s poněkud nedomyšleným půdorysem /divák stěží odhadoval, kudy vlastně řeka teče/, dosti násilným horizontálním řešením i neorganickou podobou "mostního zábradlí" a vojenských strážnic nepomohla skloubit jednoaktovku, v níž hrozí nebezpečí z přílišné naivity interpretace. Mladí pěvci byli odkázáni

na svou vlastní přičinlivost i chuť do hry, k níž jim však režisér neposkytl příliš mnoho prostoru. Největší devízou Veselohry zůstala hudební složka /zřejmě zásluha dirigenta Jiřího Maláta/. Podstatnou roli v tomto úspěchu sehrál "orchestr Operního studia AMU", který ve svém mladém složení konečně podal výkon adekvátní snaze mladých pěvců na jevišti /nahradil hostující orchestr Národního divadla/. Zvláště po pěvecké stránce dominovala Veselohře na mostě Popelka v podání Václavy Sejpalové. Herecká složka této role i role chmelaře Bedroně byla však stylově nejasná a kolísala od hledané naivity přes měkce lidský prožitek až téměř k běžné operní "hře". Půvabnou postavu učitele odvedl Jaroslav Mrázek v typicky bufózních prostředcích, avšak s mírou a vkusem. Celému představení chyběla důslednější režijní koncepce, která by byla jednotlivé výkony stmelila v konečnou významovou syntézu. Tento zjev je však u nás na operním jevišti natolik vzácný, že bychom byli příliš neskromní, kdybychom tuto Veselohru na mostě nepovažovali za úspěch Operního studia.

bt

Mrozek Na Zábradlí

Sławomir Mrozek : Emigranti
 Divadlo Na Zábradlí 27.4.L978
 P : E.Sojka
 R : J.Chundela
 V : J.Dušek

Dva muži - emigranti - kdesi na Západě, na prahu jednoho z nekonečné řady prázdných podvečerů, jímž začíná opět další, k nepřecházení dlouhá, zlá noc. V přízračném sklepení, protkaném sítí stoupaček, vodovodních trubek, odpadního potrubí, v onom podzemí civilizace žijí společně emigrantský život, poutáni až jenom k sobě, závislostí o to silnější, že ani jeden z nich nebyl schopen, neuměl či nemohl vstoupit do života okolního světa, stát se součástí života té cizí země, v níž žije. Jejich podzemní kobka je osamocenější než nejpustší ostrov, a oni osamělí cizinci uprostřed cizího, lhostejného davu.

Zde začíná Mrozkovo drama o tragice lidské existence, vyrvané z kořenů, zbavené souvislostí vnitřní a vnější totality lidského bytí, pro něž je situace emigrace obrazem i mezní situací, v níž se odhaluje zoufalství a děs člověka, vytrženého z vlastního - mají ještě vůbec nějaký vlastní svět, drama lidí, kteří po ztrátách posledních iluzí stojí před propastí nicoty a prázdna.

Iluze o svobodě, kterou si na svou cestu do emigrace nese AA, intelektuál, kterému "dělalo potíže vyslovit slovo antagonistický", právě tak jako iluze o snadném získání balíku tvrdých valut, s níž přichází do emigrace druhý z emigrantů XX, obyčejný venkovan, právě tak, jako jeho iluze o návratu domů v konfrontaci s realitou mizí a oběma zůstává jenom vědomí marnosti, zbytečnosti vlastního života, osudový omyl volby, kterou sami vybrali. Motiv vnější emigrace se stává obrazem vnitřní emigrace člověka, od sebe samého k hodnotám mimo sebe, lhostejno zda vulgárně přízemním, či duchovním. Pokus o hledání smyslu vně vlastního bytí, po ztrátě sebe samého, své vnitřní celistvosti nutně končí fiaskem.

Drama dvou jednajících postav, mentálních i intelektuálních antipodů, emigranta AA a XX, kteří jsou však o b a pouze extrémními, hraničními polohami téhož problému, rubem a lícem téže otázky, je ve vzájemném poznávání a odhalování jejich myšlení a jejich prožívání základní existenciální situace. Proces tohoto poznávání se děje diskusí, dialogem,

prolínajícími liniemi filosoficky zobecňující, reflektující, s linií akčně provokační, kde diskuse ústí do vyhroceného střetu, posouvajícího kvalitativně vztah jednajících postav, v němž se odhalují zasuté vrstvy jejich osobnosti a dosud nepřiznané aspekty osobního problému. V této linii vede autor postavy až na samu mez konfliktu, kdy jeden druhého téměř dožene k sebevraždě a druhý prvního téměř zabije. Tato dramatická linie umožňuje dokonalý průnik do vnitřního života postav, které se tak stávají nejen nositeli filosoficko-antropologického problému, ale živými, vnitřně jedinečnými a pravdivými aktéry tohoto problému. Drama lidského bytí a zároveň filosofická výpověď o tomto dramatu, které se podařilo Mrozkovi sloučit v jednotu jeho hry *Emigranti*, je jedno z mála děl, která nás oslovují v tom, co je podstatou problému moderní lidské existence.

Z výše napsaného je patrné, že v souřadnicích dramaturgie českého současného divadla je uvedení tohoto Mrozkova díla v Divadle Na Zábřehách činem, který nemá obdoby v několika minulých letech /o to výjimečnějším, že Mrozek en blok byl po léta ~~xxkx~~ pro české divadlo tabu/. Návrat Mrozka na pražskou scénu, který se děje jeho nejlepším dílem je rozhodně víc než potěšující skutečnost. Krakovská inscenace A. Wajdy, která intenzitou svého působení nutí porovnat Chundelovo úsilí v inscenaci pražské se nejvýrazněji odlišovala v přístupu ke ztvárnění postav, v metodě herecké práce. V pražském představení hraje AA Ladislav Mrkvička a XX Karel Augusta. U obou představitelů těžší režisér maximálně z osobnostního hereckého typu; Augusta už svým vzezřením budí dojem nekomplikovaného prostáčka, jehož obzor vymezují prachy, ženské a povrchní blábol. S tímto vybavením do inscenace vstupuje a jako typ je vynikající. Dokáže se však dobírat dalších významů postavy, v věrohodnou topornost se jeho XX dobírá k pochopení a vyslovení složitých problémů. Dětská bezelstnost, prostáčkovská naivnost kontrastují s elementární pudovou touhou přežít a vymanit se z tohoto světa. Výbuchy vzteku, když nestačí na svého intelektuálního partnera mají dravost člověka, který jedná podle nekomplikovaných zákonitostí své psychy. Zpočátku budí soucit a pohrdání a postupně přesvědčuje diváka o tragice svého života. Podobně typově vstupuje i Mrkvičkův intelektuál, který s sebou nese suverenitu

intelektuálního vědomí a poznání. Mrkvička postavu ztvárňuje především demonstrativním způsobem, jeho promluvy nabývají zobecnujícího charakteru stylem mluvního přednesu, který se opíjí myšlenkami a slovy; sděluje především filosofický obsah promluv a filosofické jádro postavy více než J. Stuhr v polské inscenaci, který se nořil do nitra postavy a odhaloval její dimenze v hluboce niterně prožívaných stavech. Polský AA byl ve svém intelektualismu mnohem více neurotický, odhaloval úzkost a chaotičnost postavy - čímž se dobíral větší plasticity ve zlomech a zvratech jednání, než Mrkvička, který stavby své postavy demonstruje, soustřeďuje se více k postižení jednotlivých situací, než jejich zlomových momentů. Základní difference mezi polskou a českou inscenací / a to více u dvojice Mrkvička - Stuhr, než u dvojice Augusta - Binczycki / je v tom, že pražské představení je soustředěno k demonstraci dramatu postav a jejich situace, zatímco krakovská inscenace byla soustředěna k prožitku individuálního dramatu postav.

Jistý významový posun nastává i v klíčové scéně druhé poloviny dramatu, kdy dochází k oné poslední konfrontaci postav se sebou samými, ~~xxkx~~ při níž dojde k likvidaci posledních zbytků iluzí. Tuto scénu nechává Chundela rozehrát silně pod vlivem alkoholu; obě postavy, značně opilé se dobírají finálních zjištění. V polské inscenaci byla tato motivace citlivější, alkohol zafungoval pouze jako vedlejší impuls. Pražská inscenace tímto opileckým zářezem poněkud otupila otřesnost celé této scény a její vyznění. Přes tento posun a s jiným přístupem k herecké interpretaci postav se Chundelově inscenaci podařilo sdělit smysl "rozkovných Emigrantů a jak režisér tak oba protagonisté se vyrovnali na úrovni s tímto náročným textem.

Pozoruhodná je i scéna J. Duška, v níž skládka bezútěšného haraburdí tvoří prostor, který se z provizória stal tragickou konstantou. Odhalené provaziště se sítí vertikálních a horizontálních odpadních trub evokuje nekonečnost osamění a bezhraničnost prázdnoty, v níž se postavy nacházejí; polská scénografka K. Zachwatowicz naopak sevřela jejich bytí do nízkého, stísnujícího prostoru, v němž jsou hrdinové avíráni bez možnosti úniku, navozenou i v rámu portálu vypnutou tylovou průsvitnou oponou, oddělující svět postav dramatu od okolního prostoru. Docomponovala filosofii prostoru

i mimo rámec jeviště, ve foyeru divadla se povalovaly bedny od lahví s alkoholem, od cigaretových kartonů, evokující onu povrchní lákavou jevovou podobu západního životního stylu, na jejímž kontrastu se odehrávalo drama emigrantů.

Celek pražské inscenace ve srovnání s představením A.Wajdy obstál, ale důležitější je, že v kontextu současné české divadelní tvorby znamená výjimečný čin, významu nejen uměleckého. Platí-li logika vývoje, je to kvalitativně nový stupeň, který není možné nevzít na vědomí.

šrm

GORKIJ PO BECKETOVSKU

Maxim Gorkij: Na dně

Maxim Gorki Theater, Berlin
/in Divadlo na Vinohradech j.h.
13.3.1978/

V rámci březnových Dnů divadelního umění NDR v Československu hostoval u nás soubor Divadla Maxima Gorkého z Berlína, jehož historie se datuje od roku 1952. Dramaturgie zájezdu odpovídala zaměření této scény: soustřeďuje se především na původní domácí současnou dramatickou tvorbu a soustavně se vrací i k odkazu svého "patrona" M.Gorkého. Z původní tvorby NDR berlínští v Praze uvedli i u nás známou hru P.Hackse Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi /v Rokoku/ a komedii R.Strahla Arno, princ z Wolkensteinu /v Div.na Vinohradech/.

Vedle Hacksovy hry upoutala pozornost především inscenace Gorkého dramatu Na dně, nastudovaná šéfem divadla Albertem Hetterlem /premiéra v říjnu 1977/. Přijít v Gorkém s novým názorem není už právě snadné, ale berlínské představení prokázalo, že ani tragikomický rozměr není jedinou "metodou" jak současně přechystat tohoto klasika našeho století. Hra Na dně je ovšem v autorově dramatické tvorbě přece jen výlučným dílem, v němž se čechovovské ladění /u Gorkého ovšem vždy v součinnosti s dramaticky vyostřeným konfliktem především v zájmu ideového vyznění/ odsouvá mimo první plán a je nahrazeno sžíravým viděním psychofyzického bosáctví, hodné pera Dostojevského. Této vrstvy se též berlínští inscenátoři důsledně podrželi a usilovali o její myšlenkově moderní ztvárnění. Ne náhodou i u nás byly patrné tyto tendence v přístupu k dané hře, jednak u Miloše Pietora ještě v době jeho působení v Martině, ale také v Praze na počátku 70.let uvedl v témže roce /1971/ drama Na dně dvě scény: Činoherní klub /režie J.Kačer/ a Divadlo Na zábradlí /J.Gillar/, obě s obdobným záměrem. Berlínským se však tuto intenci podařilo dovést prakticky ve všech složkách díla, nezůstali pouze u proklamativních jednotlivostí jako pražské inscenace /platí to zejména o Gillarově/, které měly i zřetelně mimodivadelní, dobově aktuální pozadí.

Jeviště před začátkem představení zakrývá špinavě patinovaná šedá plachta, která se na počátku hry vysouvá, aby odhalila stejně umolousaný betonově odosobněný výsek sklepa a zůstala nad ním viset a svíráte uzavírala tento bezvýchodný prostor bídy a zoufalství. Scéně odpovídají i kostýmy /výprava: Henning Schaller/. Jsou jen vzdáleně historizující /nejzřetelněji pokud jde o Vasilisu/, jinak špína a odosobňující šed jakoby prostupovala i obličeje a nabývá až přízračné sošnosti /Baron, Herec/. Pouze v 3.dějství se zadní prostor prosceniového sklepa odkrývá a za ním se vytváří

další - vyvýšený - hrací prostor. Je ostře nasvícený, zářivě oslepující a kontrastující tak bezprostředně s tmavým prosceniem. Když odtud vystoupí na boží světlo tito ztroskotanci života, působí bizarně, děsivě, ještě ubožeji, mátožně, jako mury oslepené prudkým světelným zdrojem. Tady si tragigroteskně svěřují své sny, tady, když opustili šedé, špinavé doupe, mohou brát na vědomí utěšná slova Luky, nabízející krásnou přitažlivou, ale svou nereálností trýznící naději. Po tomto přepychu - představě o jiném, lepším a čistém světě - musí zalézt opět do svého sklepení, dál žijí svými atavismy, nenávisťmi, opilstvím, nemocemi a životní marností. Ti slabí ještě oslabení marným snem, vrhající se ještě hlouběji na dno jejich životů, ti silní /spíše ten silný, respektive odolný - Satin/ s probouzejícím se úsilím o reálnou vzpouru, o čin, který by překonal a povýšil, co Luka dokáže nanejvýš označit slovy.

Luka i Satin jsou u Gorkého klíčovými postavami, zásluhou režiséra je, že se nepokouší napětí mezi nimi, jejich stanovisky, zjednodušovat. /Například Gillar si do Luky ob-
sádl Josefa Chvalinu, jenž ho hrál až v komické poloze navi-
ce senilního rétora-božího člověka./ Jochen Thomas je až
uhraňčivě spalující ve svém soustředění, umí volit naprosto
správná slova na tělo každému, je pozorný i taktní. Má moc
uvolnit v každém už polozasuté vrstvy hřejivé člověčiny.
Roznáší náказu dobrého slova a lásky k bližnímu, ale vzápě-
tí mizí a nechává své zmatené ovečky, chystající se na ces-
tu do "ráje" opuštěné a bez potravy. Satin /Jörg Gudzuhn/
je ožrala, bosák tělem i duší. Umí žít v krutém světě, kte-
rý ho obklopuje, vyznává především praktické náboženství
přežití. I on je celistvý a proto ho Luka neoslní, spíš ho
dráždí. A přesto je to nakonec přirozeně právě on, kdo od
něho převzal "štafetu", koho zpětně oslovil nejučinněji a
kdo patrně dokáže překročit jeho lidský sen činem. Oba her-
ci s režisérem vykonali kus přesné práce nejen evokační,
bezprostředně herecké, ale i ve vědomém zacílení naxsmysl
hry. Svět Luky a Satina zde nestál proti sobě v příkrém roz-
poru, tvořil naopak svou ambivalencí významově ucelenou,
vzájemně se prostupující kvařitu.

V inscenaci je i řádka dalších zajímavých výkonů: Nasta
/Ursula Wernerová/ jakoby střižená z ordinárně bolavých typů
Toulouse-Lautreca, hřecky prozářená ve své velké scéně ve
3. dějství vnitřní touhou a zasutými zbytky na povrch se de-
roucí citové čistoty; sošný Baron /Eberhard Prüter/ z popel-
nicově prkenné škrobenosti, zcela pohlcený špinou a odosob-
něnou prázdnotou. Typově přesný je Vaska Uwe Kockische, dan-
dy periferie s banálně lacinou přitažlivostí, upravenými
hadry a vyzývavou chůzí - péče o zevnějšek je zcela koncen-
trovaná do napamádovaných vlasů, pečlivě načesaných a stále
kontrolovaných. /Scéna Vasky s Vasilisou se jediná vymyká
stylu představení, na vině je zřejmě trochu z jiného světa
laděný, až melodramaticky vedený projev Moniky Hetterleové,
typově až salónně mondénní./ Nataša S. Schönfeldové je dívka,

v níž se prudce střetává trpnost s vnitřní energií a rozhodnou silou, podvědomý řád, pokora i vzpoura.

Absurdní a přesto palčivě reálný svět, který v Gorkého hře přesně odhalil režisér Hetterle, má tedy oproti besketovskému "čekání na Godota" šanci, nabízí se alespoň těm silným. Nechává je vnitřně přežít, bohaté o vnitřní procitnutí, že i na dně stoky lze objevit lidskou dimenzi, která může probudit úctu k životu, k člověku i sobě samému. Gorkij věří, že Satin je ten, který se půjde ve jménu tohoto poznání prát /alespoň se to učíme z učebnic/, Hetterle učinil maximum, když dal jemu - ožralovi a silnému mezi bosáky tuto pravdu nazřít. Dál nechal jeho čin i okolní svět moudře otevřený. Becketovský svět nalezený v Gorkém má tedy svou naději - spočívá jen a jen v síle, vnitřní energii a vůli. A jeho trýzeň je spíše duchovního než materiálního charakteru.

kn

SLOVO KE KRITICE

Jednou z četných cen, jíž u nás může být herec obšťastněn, je televizní Zlatý krokodýl, udílený každoročně v Brně těm, kdož se v uplynulém roce na televizní obrazovce obzvláště zapsali do vědomí diváků. Nic proti tomu, i ústřední ředitel Čs. televize dr. Jan Zelenka při vyhlášení letošních cen řekl, že když mohou mít v USA Oscara, proč bychom u nás nemohli mít Zlatého krokodýla...

Jednou z letošních laureátek byla zasloužilá umělkyně Jiřina Švorcová, předsedkyně Svazu českých dramatických umělců, za roli Anny Holubové v televizním seriálu Žena za pultem scénaristy Jaroslava Dietla a režiséra Jaroslava Dudka. Úroveň díla byla natolik nízká, že i větší část kritiky - včetně té obezřetné, opatrné a přitakávající - se shodla na výtkách, jež byly formulované buď s otevřeností /např. v Tvorbě, Mladé frontě/ nebo alespoň naznačené v podtextu. V rozhovoru při udílení cen však J. Švorcová prohlásila, jak o kritice /rozuměj: té otevřeně negativní/ vypovídá skutečnost, že se její soud tak rozchází s vkusem množství diváků, kteří umělkyni /nebo televizi/ obdařili lichotivými dopisy. Argumentovala i úspěchem seriálu v televizi NDR /ovšem nízkou úroveň tamních seriálů dostatečně manifestují uvedení mnohých z nich u nás/.

V této chvíli však nejde tolik o to, že se herečka chce zalíbit nebo vlichotit divákovi tím, že se bude podbízet i jeho nízkému vkusu. /Konečně "červená knihovna" také byla a mnohde ještě zůstává oblíbeným čtivem a z tohoto soudu je i Žena za pultem, ovšem který sebekritický autor bude ochoten touto laťkou obhajovat své nezdařené dílko?/ V případě Jiřiny Švorcové je však obdobná argumentace dovolávající se lidového diváka nebezpečná tím, že jejím hlasem nepromlouvala pouze herečka pokoušející se nešťastně o průhlednou apologetiku, ale i funkcionář, který má vliv na vytváření hodnotících kritérií. A v takovém případě pak může subjektivismus tohoto druhu způsobit povážlivé škody.

kn

K v ě t e n

5	Státní divadlo BRNO	L.J.F.HÉROLD - J.LANCHBERRY	Marná opatrnost
6	Divadlo pracujících GOTTWALLOV	T.WILLIAMS	Sestup Orfeův
7	Státní divadlo OSTRAVA	L.JANÁČEK	Rákos Rákoszy Sárka
	Státní divadlo O.Stibora OLOMOUC	B.BARTÓK R.K.SCEDRIN	Podivuhodný mandarin Carmen
	Státní divadlo Z.Nejedlého OPAVA	G.GORIN	Pravda barona Prášila
11	RDZN	J.ŠOTOLA	Cesta Karla IV. do Francie a zpět
	Jihočeské divadlo /Studio JN/	N.MACHIAVELLI	Mandragora
12	DPB OSTRAVA	J.M.SYNGE	Hrdina západu
13	Divadlo F.Š.ŠALDY LIBEREC	W.A.MOZART	Don Giovanni
	Divadlo V.Nezvala KARLOVY VARY	W.Shakespeare	Zkrocení zlé ženy
	Západočeské divadlo CHEB	T.Stoppard	Jsem volný jak ten pták
	Slovácké divadlo UHERSKÉ HRADIŠTĚ	V.NEZVAL	Manon Lescaut

16	Krušnohorské divadlo TEPLICE	R.STOLZ	Popina
18/19	Národní divadlo PRAHA /Smetanovo/	Večer L.JANÁČKA	
18	Satirické divadlo Večerní BRNO	S.STRAŽEV	Semišové sako
19	Státní divadlo BRNO	F.LEHÁR	Země úsměvů
	Krajské divadlo KOLÍN	V.K.KLICPERA	Zlý jelen
20	Divadlo J.K.TYLA, PLZEŇ	LÓPE DE VEGA	Dívka se džbánem
	Severomoravské divadlo SUMPERK	G.CORIN	Thyl Ulenspiegel
21	Těšínské divadlo	R.LAWLER	Léto sedmnácté panenky
26	SKN	V.PETROV	Tři mušketýři po 30 letech aneb Čestné mušketýřské
27	Státní divadlo OSTRAVA	H.KANDER - J.MASTERHOFF - F.EBB	Kabaret
	Divadlo F.X.ŠALDY LIBEREC	G.FEYDEAU	Brouk v hlavě
28	Divadlo O.Stibora OLOMOUC	J.VRCHLICKÝ	Noc na Karlštejně
	Slezské divadlo ZN CPAVA	B.SMETANA	Tajemství
31	MDP - Rokoko	F.KTATOCHVÍL - V.CABALKA	Kabinet anatomie

P ř í l o h a

7.ledna 1977 zemřel v Larianu italský humorista Achille Campanile, který se po své sedmdesátce dočkal nové vlny zájmu o celoživotní dílo, které bylo z velké části zasuto na stránkách starých časopisů.

Narodil se roku 1900 v Římě. Psal do různých časopisů, od roku 1938 vydával společně s C.Zavattinim humoristický časopis *Il Settebello* a v posledních letech psal neobyčejně vtipné kritiky televizních programů. Divadelní texty publikoval od r. 1924, jeho první aktovky uváděl A. G.Bragaglia v Teatro degli Indipendenti a v posledních letech se hrdě hlásil k tomu, že je v Itálii nejčastěji vypískaným autorem. Když se ve třicátých letech hrála jeho komedie *Z lásky se dělá všelicos*, vyvolala tolik skandálů, že nemohla být nikdy dohrána do konce. Na jedno představení se přišli podívat Niccodemi a Pirandello. Když je diváci zahlédli v lóži, začali jim manifestačně tleskat. Campanile neohroženě vystoupil před oponu a obecnostvo oslovil: "Ale vy se pletete, tuhle komedii nenapsali oni, tu jsem napsal já."

V roce 1971 vzbudil v Itálii značnou pozornost výbor Campanileho aktovek a divadelních her, jakýsi průřez jeho dramatikou, vydaný pod titulem *Vy nálezce koně* /aktovka je z r.1925/. V té době se jeho komedie hrály už zcela ojediněle, spíše na studentských scénách a jeho starší práce si kritici pamatovali jako literární kuriozity, těžko zařaditelné do vývojových souvislostí italské literatury; považovali je za poslední odnož futuristických extravagancí. Jenže po *Vynálezci koně*, přib nové četbě starších, pozapomenutých a rozptýlených textů, vnucovalo se srovnání s Ionescem a s jinými tvůrci moderní komedie. Podobnost některých nápadů je skutečně zřejmá, Campanileho texty jsou ovšem obvykle o několik desetiletí starší. A tak si Campanile vysloužil označení Ionescova předchůdce, které sice není přesné, ale dalo podnět k oživení zájmu o jeho dílo. Po *Vynálezci koně* vyšel znovu jeho román *Nebožtík Piero*, soubory povídek *Rukověť konverzace*, *Asparágus* a *nesmrtelnost duše* a další a další.

Z jeho divadelních textů jsou bezpochyby nejosobitější "tragédie o dvou replikách", kterých prý napsal několik set, ukázky v nových vydáních jsou však většinou zcela nepřeložitelné. V aktovkách obvykle naznačí konvenční situaci /kon-

doleční návštěva, manželská hádka, čekání u zubaře, vědecká přednáška / a vzápětí ji demoluje dialogem, v němž dovádí do absurdních důsledků vžitá společenská fráze, stereotypy chování, otřepané sentence. Ve většině svých celovečerních komedií převezme typický fundus situací a figur nějakého zkonvenčnělého divadelního či literárního žánru /sentimentální román, detektivka, fraška/ a excentrickou motivací jednání postav obnažuje jeho mechanismus. Není to ovšem literární parodie, či není to jenom parodie. Autor si zálibně pohrává s vypůjčeným literárním haraburdím jako s kostkami dětské stavebnice a provádí s ním uličnické kousky. Podobně je to i s jeho příbuzenstvím a futurismem. Ve statí Jak jsem vyřešil divadelní krizi opakuje některé myšlenky futuristických manifestů, které sám na divadle realizoval, ale nebere je vážně, spíše je obrací ve vtip.

Za vší tou bezuzdnou legrací co chvíli zazní teskná nota. Od narození do smrti jsme obklopeni konvencemi a frázemi, které provázejí Nebožtíka Piera z jeho románu až do hrobu. Antonio od benzínové pumpy z Celestinovy cesty říká o tom světě : Dvacáté století není nic jiného, než poslední výkřik století devatenáctého.

Achille Campanile

Vynálezce koně

Hra o jednom dějství

/

Profesor Bolibine, vynálezce koně

President Akademie

Doživotní sekretář

Slečna Yvonna La Vallière, encyklopedička a polyglotka

Slovutný a trpce želený Francesco Ilario Rossi, lékařská kapacita

Prokletý básník

Profesor Poziakoff, vědec

Sluha

Fotograf

Ministr osvěty

Ministrova choť

Akademikové

Akademie nesmrtelných, knihy a prach. V pozadí zavřené okno.

Premiéra : Teatro degli Indipendenti, Řím, režie A.G. Bragaglia

Přeložil : Zdeněk D i g r i n

President, Encyklopedička, F.I.Rossi, Vědec, Básník a ostatní Akademici zaujímají místa na svých stolicích. Ihned vchází Doživotní sekretář, podpíraný sluhou, který se prohýbá pod tíhou fasciklů s protokoly.

I.

President Akademie, Encyklopedička, F.I.Rossi, Poziakoff, Sluha a ostatní Akademici.

President /Zazvoní na zvonec/ Pane Doživotní sekretáři, přečtěte program dnešního zasedání.

Sekretář /zaujme místo a čte záhrobním hlasem/ Program mimořádného shromáždění Akademie Věd a Umění: Přijetí profesora Bolibina, vynálezce koně a jeho jmenování čestným členem Akademie. Profesor Bolibine bude představen členům Akademie a prosloví názornou přednášku o vynálezu koně.

President /zvoní/ Slovatné shromáždění. Za několik okamžiků vstoupí do našich řad věhlasný učenec profesor Bolibine, jenž svým jedinečným vynálezem zahájil novou kapitolu v dějinách kulturního světa a poskytl neocenitelnou službu věci pokroku, jíž my všichni oddaně sloužíme. /Projevy souhlasu/ Pomyslete : konečně byl vynalezen kůň. Živočich tak užitečný a ušlechtilý. Nebudeme váhat a prohlásíme, že profesor Bolibine se tak zasloužil o celé lidstvo. /Projevy souhlasu/ Zajisté vás nemusím nabádat.../Strne s otevřenými ústy a nemůže pokračovat/
/Všichni se kolem něho seběhnou a tlučou ho do zad/

Sekretář Co se vám stalo ? Udělalo se vám špatně ?

Yvonne Nelekejte nás, pane presidente.

/President si ukazuje do úst/

Sluha /přispěchá/ To nic není. Vzpříčil se mu chrup. Jednu mu vrazit a bude to. /Upraví mu chrup ranou pěstí/

President /pokračuje/ Zajisté, jak jsem právě řekl, vás nemusím nabádat, abyste slovutného vynálezce koně přijali s náležitými poctami, jež mu právem náleží. /Pauza. Vezme se stolu dopis/ Zatím sděluji shromáždění, že náš slovutný kolega profesor Boltke, který před dlouhým časem ochořel, je už zcela zotaven a zítra se vrátí do našeho středu. /Projevy všeobecného uspokojení/

Poziakoff /hluchý jako pařez sledoval presidentův projev
s dální za uchem; hovoří dutým hlasem/ Žádám o
slovo.

President Slovo má profesor Poziakoff.
/Zvýšená pozornost shromáždění/

Poziakoff/povstane, vytáhne z kapsy zápisník a čte/ Bolestná
zpráva o smrti našeho slovutného kolegy, profesora
Boltkeho.../Sousedé ho tahají za rukáv, ale on
pokračuje/...naplnila mě hlubokým žalem.Odchází
s ním osobnost...

Yvonne /nahlas, Pozoakoffovi do ucha/ Ale on není mrtev!

Poziakoff Cože ?

Yvonne Uzdravil se, není mrtev.

Poziakoff Aha!/S naprostým klidem strčí zápisník do kapsy
a znovu usedne/

/Občas vejde sluha a odevzdá Presidentovi jeden či
dva telegramy/

President /zvoní/ Udělejme tečku za tím incidentem.Stále nám
docházejí blahopřejné telegramy pro vynálezce
koně. A protože do jeho příjezdu nám ještě chybí...
/Dívá se na hodinky, zarazí se/

Yvonne Co je ? Zase vzpříčený chrup ?

President Zastavily se mi hodinky.
/Pohnutí v sále.President třepe hodinkami a přiloží
si je k uchu/

Sekretář Možná, že se pokazila spirála. /Vezme hodinky a
prohlíží je/

Yvonne /vezme hodinky/ Myslím, že bude třeba spravit nepokoj.

Básník /vezme hodinky/ Nebo se musí vyměnit pero.

/Hodinky jdou z ruky do ruky.Pesimistická gesta/

Sluha /ostýchavě/ Možná, že potřebujou natáhnout.

President Zkusme to. /Natáhne je.Hodinky se roztikají/ Jdou!
/Pohnutí v sále. Sluha odejde/

Všichni Och !

President Musím je nařídít. Kolik je hodin ?

Básník /vytáhne své hodinky/ Půlnoc.

Všichni Cože ?

Básník /ponuře/ Půlnoc. /Ukazuje hodinky užaslým kolegům/

President Jakž to ; že jsme se tak zdrželi ?

Yvonne Panebože, ten čas letí !

Básník /který se upřeně díval na hodinky se praští pěstí do čela/
Idiot !

Všichni /se dotčeně otočí/ E ? Kdože ?

Básník To byl omyl : není půlnoc, je poledne.

Všichni /s úlevou/ Ách !

President /zvoní na zvonec/ Udělejme tečku za tím incidentem.

Ale vážení kolegové ! Uklidněte se, prosím .A Z
zařvete tam ty dveře. Pardon, chtěl jsem říci za-
dveřte. A protože do příjezdu slavného vynález-
ce koně nám zbývá ještě několik chvil, můžeme
je plodně využít. Franci!

Rossi Já tě slyším.

President Což kdybychom si prohodili nějakou tu myšlenku?

Rossi Bude mi potěšením.

President Nuže, tedy začneme hned. Pane Doživotní sekretáři,
protokol musí být naprosto přesný. /Přemýšlí, pak/
Co máš radši, léto nebo zimu ?

Rossi /mlčí, jako by se soustředil, pak zamyšleně/ To víš, zima
je zima a teplo je teplo.

President /skoro sám pro sebe/ Teď jsi řekl hlubokou pravdu.

Rossi /najednou zvýší hlas / Pokud jde o bohatství, nelze je
ze všech hledisek považovat za dobrodiní. /Projevy
souhlasu/

President /s pohledem upřeným do prázdna/ Veliká pravda.

Rossi Víš, kdo je šťasten ? /Profesor na něho pohlédne
vyhaslým zrakem/ Kdo nic nemá. Už tolik milionářů
skončilo sebevraždou. Proč ?

President Když ty sám neznáš odpověď, jak se můžeš ptát mne?

Rossi Protože ač žili v bohatství a v blahobytu, nedos-
távalo se jim štěstí a trampadadam , trampadadam.
/ Potlesk, gratulace/

Hlasy Výborně !
/President zvoní/

Rossi /K Presidentovi/ A co ty máš radši, zimu či léto ?

President Já si na teplo nenaříkám, jsem totiž myslitel.

Rossi A myslitelé netrpí vedrem ?

President /dotčeně/ Žádám tě, abys mě nepřerušoval. Dobytku.

Rossi Hade.

President Upíre. Nuže, tvrdím, že si nenaříkám na horko,
protože jsem myslitel. A co jsem měl na mysli ?

Rossi Starou belu.

President /probodne očima F.I.Rossiho, pak pokračuje zvýšeným
hlasem a s očima upřenými na Rossiho/ A co jsem
měl na mysli ? Měl jsem na mysli, že v zimě lidé

touží po létu a v létě po zimě.

Rossi x To je objev !

President /vybudhne/ Tak dost, Franci ! Přestaneš mě provokovat!
/vrazí mu ránu pěstí/

Rossi Pěst je poslední argument.

President Já už víckrát nic neřeknu.

Rossi Pro tentokrát se tedy smiřme.

President /se uklidní/ Kde jsem to zůstal ? /Opakuje spěšně/
Já si nenaříkám na horko, protože jsem myslitel a
co jsem měl na mysli, měl jsem na mysli, že v zimě
se toužím po létu x v létě po zimě. /Podívá se výhrůžně
na Rossiho/ Nuže, já si v zimě řeknu, že máme léto
a v létě si představuji, že je zima. Takže se moje
léto vyznačuje chladem a naopak - moje zima se mi
vůbec nezdá drsná.

/Bouřlivý potlesk/

President /zazvoní a otře si pot, pak dá znamení, že chce pro-
mluvit/ Franci.

Rossi Já tě slyším.

President Zapomněl jsem ti říci, že jaro i podzim ponechávám
beze změny./ Zavře oči a sesuje se do svého křesla,
jakoby spal/

/Akademici po sobě házejí papírové kuličky/

Yvonne /zatahá Presidenta za rukáv/ Pane Presidente, co děláte
zajímavého ? Spíte ?

President /otevře oči/ Jako obvykle. Přemýšlím.

Yvonne A o čem jste přemýšlel právě teď, jestli nejsem in-
diskrétní ?

President Teď zrovna myslím na to, že chamtivost je průvod-
ním znakem hojnosti.

Yvonne /dělá si poznámky/ Opravdu pozoruhodné. /Znovu zatahá
Presidenta za rukáv, aby otevřel oči/ Pane presi-
dente ! A na co myslíte teď ?

President /vážně/ Teď si myslím svoje. /Polyglotka si dělá
poznámky/

Poziakoff Presidente, vidíte, co dělá Prokletý básník ? Hází
na mě kuličky !

President /přísně/ Aleale, Prokletý básníku! /zvoní/ Franci !

Rossi Já tě slyším.

President Což kdybychom si prohodili zase nějakou myšlenku ?

Rossi Bude mi ctí. Začni.

President /přemýšlí, pak vážně/ Dnes máme krásný den !

Rossi Ano, je poněkud horko, použijeme-li toho výrazu.

President To je pravda, ale nelze vyloučit, že se k večeru ochladí.

Rossi Doufejme.

Sekretář /který zapisuje/ Cože ? Jak to bylo ?

President /napovídá/ Doufejme. /Pak k Rossimu/ Jak je to dlouho, co nepršelo ?

Rossi To už bude skoro rok.

President Přeháníš ! Nebudou to ani tři měsíce.

Rossi Máš pravdu, Člověk zrovna cítí, jak bychom potřebovali nějaký takový několikahodinový liják, třeba jako byl včera.

President Ten především byl ještě silnější a trval šest hodin. Pamatuješ ?

Rossi Abych se nepamatoval ! A ten předpředevčím...
/Zatím Akademici hlučí jako školáci/

Sluha /vejde/ Pan President k telefonu.

President Promiňte. /Odejde/

II.

Předešli bez Presidenta a Sluhy.

Poziakoff A co bychom využili Presidentovy nepřítomnosti a zatančili sitarantelu ?

Básník No to je idea !

/Vytáhnou potřebné nástroje : bubínky, tahací harmoniky, vozembouchy, klapačky atd., opustí svá křesla, tančí s velkým zápalem - vousy a redingoty jim vlají ve vzduchu - neapolitánskou tarantelu/

III.

Předešli, President, pak Sluha.

President /se vrací, když jsou v nejlepším/ To je výborné, obrovské. /Všichni se vracejí na svá místa v rozpacích a zahanbeně/ Toho jsem se dočkal !
Fuj ! A to jsou učenci ! Výkvět vědy !

Sluha /vejde/ Profesor Bolibine, vynálezce koně.

IV.

Předešlí a Profesor Bolibine, vynálezce koně, Fotograf, pak Ministr osvěty s chotí.

/Všichni se zvednou, aby uvítali věhlasného hosta. Sluha ustoupí a nechá vstoupit Vynálezce, který přichází následován Fotografem, jenž nese aparát se stojanem/

Bolibine Vážení kolegové, jsem vskutku dojat, že je mi dopřáno vstoupit na půdu této svatyně vědy.
 President Dovoluji si vaším jménem uvítat v našem středu věhlasného vědce, jemuž jsme zavázáni vděčností za významný vynález koně.

/Vzájemné úklony/

Sluha /ohlašuje a uvolňuje vchod/ Jeho Excelence pan ministr osvěty.

Ministr /v cylindru vejde se svou chotí, spěchá, aby všem stiskl ruku/ Pane Presidente, my už jsme se někde setkali. Nevzpomínám si, při jaké příležitosti.

President Patrně u příležitosti Vševědeckého kongresu.

Ministr To je docela dobře možné. Ačkoliv já jsem se toho kongresu nezúčastnil.

President A co má být ? Já jsem tam přece také nebyl.

Ministr Tak tím se to všechno vysvětluje : setkali jsme se, protože žádný z nás na tom kongresu nebyl.

President To je přece jasné, že kdyby tam jeden z dvou byl přítomen, ten druhý, který by byl nepřítomen, by se s ním při té příležitosti absolutně nemohl setkat.

Fotograf /pod černým plátnem/ Nehýbat se ! /Všichni strhou v různých postojích, jakoby zkameněli/ Musíte mi poshovět, bude to trvat trochu déle, je tu málo světla. Jestli račte, můžete mluvit. Jen když se mi nepohnete.

President Nuže, můžeme se oficiálně představit. Toto zde jsou členové Akademie. Profesor Poziakoff, dobrodinec lidstva : vynalezl systém, který umožňuje v letních měsících proměnit buřinku ve slamák.

Poziakoff /k Vynálezci, který mu podává ruku/ Není to nejhorší, díky, a co vy ?

neduhy za blahodárné dobrodiní, protože po nich se jedinec uzdravuje, pokud ovšem nenásleduje smrt. Jestliže se ho dotazují na stav těžce nemocného pacienta, odpovídá : "Je mu blaze, předpokládám, že mu podávají kyslík".

Bolibine To je výborné.

President Jestliže pak zjistí, že pacient má duši na jazyku, řekne; "Zdá se, že je blahem bez sebe. Zavolejte kněze." Jen to zkuste, zeptejte se ho.

Bolibine S radostí. / K Rossimu / Jak se vám daří?

Rossi Není to nejlepší, díky. Mívám takové blažené stavy, blaho středního ucha, k tomu se ještě přidalo zářnétlivé blaho ledvin. Už je toho blaha na mě moc, zdá se, že mě sklátí do hrobu. To víte. Je mi čím dál tím líp.

Bolibine Jen odvahu! Každé blaho nemusí mít tragické následky.

Rossi Ostatně. Člověk je strůjcem svého blaha a může si naříkat vždycky jenom sám nasebe.

Bolibine Jen na to nemyslete a bude vám blaze, totiž, chtěl jsem...

President /ho přeruší/ A konečně, dovolte, abych vám představil našeho velkého básníka ! Prokletého básníka.

Básník Ano, jsem zoufalý básník.

Bolibine Zoufalý ? A proč ?

Básník /chmurně/ Protože nedovedu dělat rýmy.

Bolibine To není tak hrozné neštěstí. Piště volné verše.

Básník Nedovedu psát ani volné verše.

Bolibine To nevádí. Když máte poetické představy, můžete psát i básně v próze.

Básník /stále chmurněji/ Bohužel, nemám ani poetické představy. /Všeobecný údiv. Rozpačky/

Bolibine Kdyby vám to nebylo proti mysli, rád bych si poslechl nějakou tu vaši věcičku.

Básník Ale rád. Přednesu : L á s k a.

/Zaujme pózu a deklamuje s výrazem/

Bràbora berbera berdentráám

duzká oura tralalá.

Bolibine Pěkné !

President /stranou k Bolibinovi/ Deklamuje vždycky jednu a tutéž báseň.

- Básník Ratata, ratata, natotam
parapá, parapá, parapá.
- Bolibine Výborně. To by snad pro dnešek stačilo.
- Básník /s výrazem/ Kokoce, kokoce, kokodák,
enyky benyky ~~kyryká~~ kykyraká...
- Bolibine Kykyraká ?
- Básník To je místo kykyryký : básnická licence. /Dekla-
muje/
Kokoce, kokoce, kokodák,
enyky benyky kykyraká...,
klikva cvakva vrapa kvak,
parapá, parapá, parapá.
- Všichni Opravdu pěkné ./Potlesk/
- Prezident /zazvoní a rozhostí se ticho/ A nyní, vážený pro-
fesor Bolibine k nám krátce promluví o svém
vynálezu.
- Ministr Ale jak jste vůbec dostal ten zvláštní nápad, vyna-
lézt takové podivné zvíře ?
- Bolibine Ani vám nepovím. Přišlo to na mě, přímo mě to
posedlo uprostřed usilovného studia.
- Ministr Prostě intuíce ! A jak vlastně vypadá kůň?
- Bolibine Jak vidím, přejete si skutečně detailní výklad.
Budiž. /Vytáhne zápisník/ Mám tu několik poz-
námk a názorné pomůcky. /Odkášle si/ Slovnití
kolegové, můj vynález je prostý, a s hrdostí
mohu říci, zdařilý. Vysoký, ušlechtilý, prak-
tický a ekonomický, hle - kůň. /Vytáhne první
roli s nákresem koně a ukazovátkem tluče do koně/
/Všeobecný obdiv/
- Všichni Och !
- Bolibine Jak se pánové mohou přesvědčit na tomto názorném
nákrese, na který si dovolím obrátit vaši po-
zornost, rozdělil jsem koně na tři části : Hlava,
tělo, končetiny. Udělal jsem mu čtyři nohy, přidal
jsem ocas. /ukazuje/ Nohy, ocas. Od svého prv-
ního koně /rozvine druhou roli s ohavným, neforem-
ným koněm/ - jak vidíte, ještě zcela rudimen-
tálního - k poslednímu /ukazuje prvního/ urazil
jsem veliký kus cesty. Ale mám v úmyslu svůj vy-
nález neustále zdokonalovat vhodnými modifikace-
mi. Například : až dosud jsem se omezil na pro-

dukci koní v barvě bílé, černé, šedivé a hnědé. V další fázi mám v úmyslu dosáhnout větší barevné pestrosti a přikročit i k produkci koní tyrkysové zelených a čerpených. /Ukazuje třetí obraz/ Ti budou zajisté velice efektní a vhodní zejména ke svátečním příležitostem. Co se tkne praktické aplikace mého vynálezu, jak si každý může snadno představit, skýtá nám zcela nevyčerpatelné možnosti. Především, koně lze zapřáhnout do vozů, kočárů, bryček. Bude dokonce možno zřídit koňskou dráhu / Kůň může totiž tahat. Ale to není vše ; může se na něm velice dobře jezdit. Kluše a cválá. A v cirkusu na něm budeme provádět mnoho půvabných cviků. Jak vidíte, vynalezené zvíře je vskutku všestranně použitelné.

Yvonne
Polibine

Promiňte, pane profesore. K čemu slouží ocas? Tu otázku jsem očekával. Ocas jsem mu dal jednak jako okrasný element, zčásti ovšem také proto, aby jím odháněl mouchy. Ale v další fázi mám v úmyslu od ocasu upustit. Můj vynález je totiž schopný dalšího zdokonalování za účelem zvýšení jeho užitečnosti. Například ; dosud kope. Rozhodl jsem se, tento nedostatek odstranit. Snažím se prostě dospět k novému typu koně. Kůň budoucnosti bude jednoduchý, ekonomický, každému dostupný. Některý náčrt můžete vidět na čtvrtém názorném vyobrazení. /Rozvine čtvrtý náčrt, na němž je nakreslen hrůzný kůň, který má jenom dvě nohy, je bez ocasu, bez uší atd./

Všichni

Bravo ! Výborně ! /Potlesk a nadšené výkřiky, stisky rukou/

Ministr /připíná na vynálezcovu hrud' medaili/ Jménem celého národa... a jménem vlády... jsem rád, že mohu připojit slova obdivu k vědci, jemuž... toto slavné shromáždění... vynálezci koně... /na rozpacích, neví, jak skončit/... s přáním mnoha let plodné práce, kulturních výtěžků, nesmrtelné slávy a svobody! /Potlesk. Sluha vejde s insigniemi na polštáři. President slavnostně ozdobí neoakademika a pak ho obejmě, jak rituál velí. Lokaj nese veliký vavřínový věnec, který odevzdá vynálezci. Akademici se rozptýlí, zkoumají nákresy a

živě diskutují/

Yvonne Obrovský vynález !

Rossi To je hlava !

Fotograf /který se neustále vynořoval a mizel pod černým plátnem, pokaždé s delším a bělejším vousem/ Nehýbat se
/Všichni utvoří skupinku s vynálezcem uprostřed. Zdaálky zazní pochod granátníků, zprvu tiše, pak stále silněji.
Neklid ve skupině Akademiků/

Sekretář Och ! To jsou vojáci! Honem, ať se můžeme podívat!

President Otevřte okna Akademie ! /Sluha pracně otevírá okna, skřípot zrezivělých pantů. Všichni, kromě Ministra a Vynálezce se vyklánějí z okna/ Och, granátníci... To je pěchota...a...a...ale co je to támhle ?

/Hudba zní stále silněji/

Yvonne Jezdecký pluk /

/Senzace. Vynálezce se zmocňuje zděšení/

Poziakoff Pluk ?

Básník Na koních.

President To ovšem znamená, že kůň už existoval ? /Vynálezce se hroutí. Všichni se na něho dívají s opovržením/ Podvodníku !

Yvonne Šejdíři !

President Vraťte mi řetěz !

Básník Iháři !

Ministr Vraťte mi medaili ! /k choči/ Jdeme ! /Odcházejí /

Choť Vraťte mi kytici.

Sekretář Půjďme.

President /strhne insignie vynálezci, který je víc mrtvý než živý/ Hanebnost!

/Všichni pobouřeně odcházejí. Vojenská hudba hraje fortissimo přímo pod okny, cvakají koňská kopyta. Vynálezce pomalu vytáhne revolver a chystá se spáchat sebevraždu/

Fotograf Nehýbat se, Okamžik, buďte tak laskav. /Vynálezce strne s revolverem ~~xxxxxxx~~ na spánku/ Usmívejte se !
/Vynálezce se usmívá/

Fotograf Hotovo.

Bolibine Už můžu ?

Fotograf Ano.

Bolibine Děkuji. /Vystřelí a zemře/