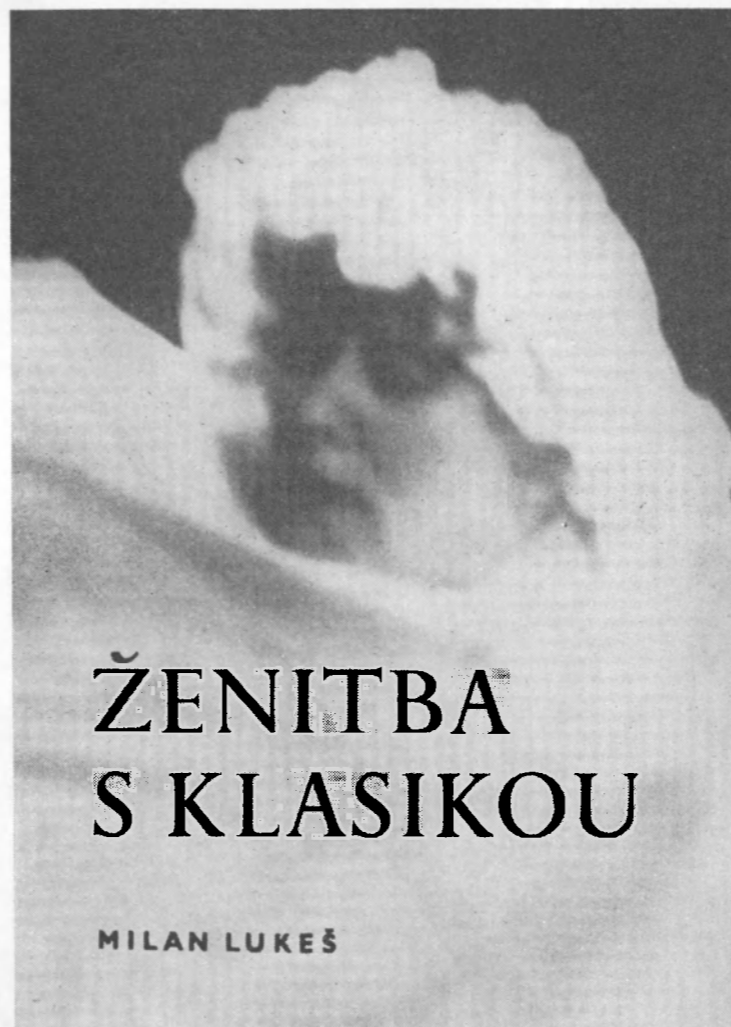


pů, zdá se vám, že tam žádní e se zabíjí, nelze být dlouho. šestnáctkrát vyměňují. Jedna e hra s krátkými akty a dlouhý- se chovat v entractech. Fronta da krátkých dějství s dlouhými most v očekávání. Nečinnost vanovo dětství jsou hrůzy stěs- rák je přestává pocítovat. Když , namaluje ji zeleně. Vedle ze- ovat zelené zeleně a zlaté zlatě

nůž existovat román. Nevěřilo řed se nevěří televizi. Nedávno napíná luk o hostině u Penelopy. a se stane ženou jednoho z nich. a hostině muži — múzy. Odys- přichází poslední. Ve slovanské / sedí v popelu. Je to Popelka. napnout tuhý luk a zabíjí hosty ize, která nejenže sedí v popelu, ná, a která nechápe, co vlastně ivadlem, pokouší se být kinem, je informace a umožňuje pocit to rozbíjení hranic pocitu, to je myslet. Pamatuji se, jak se lidé ní filmy. Lev Tolstoj například oval jej a byl inspirován filmem, Apollón, bůh umění, potřebuje í být pohromadě. Společně vy- ení.



Unisono superlativů, které přednesl sbor pražských kritiků na počest Radokovy inscenace Gogolovy *Zenitby* v Komorním divadle, vydalo svědectví nejen o jednom zdařilém představení, ale naznačilo možnost širších, obecnějších závěrů. Předně potvrdilo, že mezi divadelní praxí a divadelní teorií v nejširším a nejhrubším smyslu slova je komunikace možná: fakt, který při této příležitosti zní samozřejmě, ale o němž se při jiných příležitostech vážně pochybuje s poukazem na protichůdný ohlas jednotlivých představení. Chyba hledá se obvykle na straně kritiky, a zapomíná se, že kontroverzní ohlas může bezděky jenom odrážet kontroverzní charakter kritizovaného objektu; řekněme jeho spornou hodnotu.

Sám fakt jednomyslnosti pak potvrzuje, že i v moderním umění, a na půdě tak vratké, tak podléhající závanům nálad a otřesům hysterií, jako je divadlo, mohou vzniknout taková díla — a ne-tradiční v samé své podstatě — o jejichž objektivní hodnotě nemůže být pochyb, o nichž lze dosáhnout naprosté dohody, a to ihned a bez očekávání takzvaného rozsudku budoucnosti, který — při omezeném trvání jevištního díla — ostatně nikdy nemůže být vyřčen. Jinými slovy, vyvrací se domněnka, že moderní umělecké dílo, je-li novátorské, musí být kontroverzní.

Tento názor, ačkoli nebývá zastáván v obecné podobě, je mimoděk o to častěji aplikován v publicistické praxi. Taková je jeho nejčastější podoba: recenzent, který vychválí určité dílo s příslušným osobním zaujetím, dodá nakonec — a to i když mu žádný protichůdný názor není přímo znám — že řečené dílo vzbudí značný polemický ohlas, což zajisté už samo o sobě jen potvrzuje jeho kvalitu: na polemické — česky řečeno sporné — hodnoty díla hledí se tedy jako na kvalitativní plus. Ale stačí právě jenom použít českého překladu, aby se taková implikace diskreditovala; neboť míra hodnoty zajisté nestoupá s její sporností. Připouštějíce velkomyslně polemičnost řekněme režijní koncepce (jakože právě ta nejčastěji bývá předmětem sporu), ve skutečnosti malomyslně přiznáváme našemu postoji a hodnocení jen subjektivní platnost; dáváme na srozuměnou, že kritika může být jen výrazem individuálních sklonů, zálib a vkusu, a doufáme, že pravda bude nalezena v diskusi, k níž obvykle tak jako tak nedojde — hodnotu nejen cizího, ale i vlastního díla (to jest kritiky) ve skutečnosti tedy jenom snižujeme.

S čím obvykle souvisí takový dovětek o polemičnosti? Obvykle s jednostranností, kterou jsme zjistili, akceptovali a ozdobili třeba těmi nejlichotivějšími epitety — ale kterou přesto pocítujeme v jejích mezích, v její problematičnosti, takže v dovětku dáváme jenom průchod vlastním pochybnostem. Jestliže nad Radokovou inscenací *Zenitby* bylo dosaženo naprosté shody a o polemičnosti nepadla ani zmínka — na rozdíl od jiných špičkových inscenací uplynulého roku



Rudolf Deyl (Podkolesin) a Josef Kemr (Ževakin)
v Radokově inscenaci Gogolovy Ženitby



Rudolf Deyl (Podkolesin) a Josef Kemr (Ževakin)
v Radokově inscenaci Gogolovy Ženitby



Josef Kemr a Josef Bek (Kožkarev)
v Radokově inscenaci



Josef Kemr a Ludmila Píchová (Agata Tichonova)





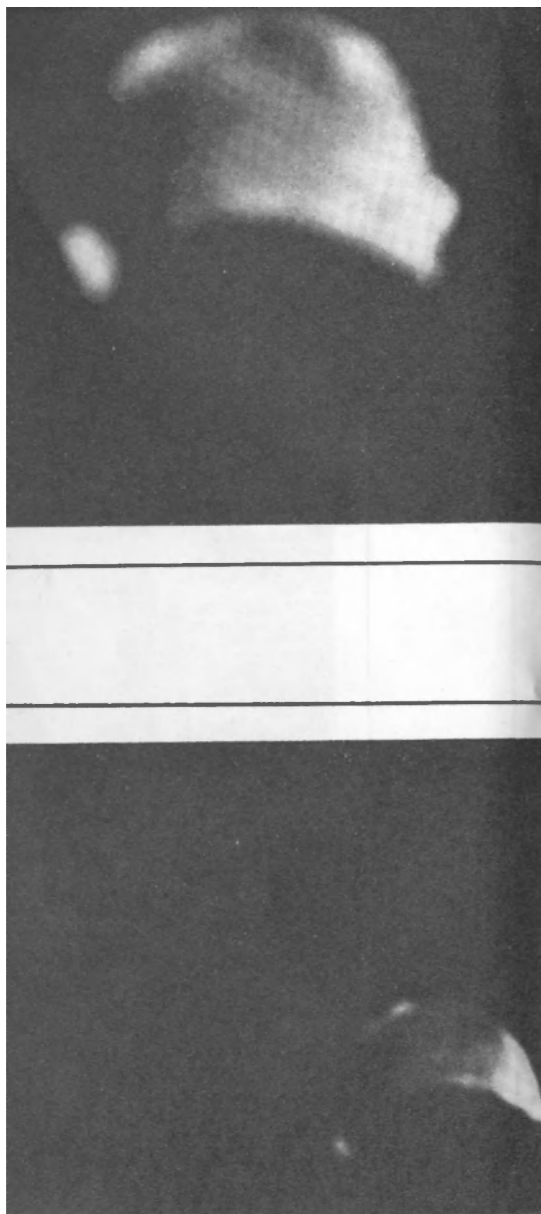
Rudolf Deyl a Ludmila Píchová



— potvrzuje se tím jenom, jaksi zpřesněně. Zůstaňme však u problému u problému režijního výkladu klasiky. V podobě bonmotů, jako že klasika je bezpočtu faset, který se v průběhu ploškov, slycháme často názor, že losťi určitých děl je v jejich nepo nás odzbrojuje; předem se zřikáme



tujeme právem pootočit dýmant t padl na jednu či několik málo jeho pravých. Pokládáme za vyloučeno a děláme ctnost z partikulární zau ným vyzdvižením jedněch rysů, a jiných. Je jisté, že integrální divadelní inteku pomyslná: nelze si představit



— potvrzuje se tím jenom, jaksi zpětně, její jedinečné postavení a význam. Zůstaňme však u problému režijního výkladu, a ještě přesněji u problému režijního výkladu klasického dramatu. V podobě bonmotů, jako že klasické dílo je dýmánek vybroušený do bezpočtu faset, který se v průběhu věků obrací k nám vždy různou ploškou, slyšíme často názor, že tajemství klasičnosti, to jest trvalosti určitých děl je v jejich nepostižitelné pluralitě. Tato pluralita nás odzbrojuje; předem se zříkáme snahy se s ní vyrovnat, argumen-



tujeme právem pootočit dýmánek tak, aby paprsek našeho výkladu padl na jednu či několik málo jeho plošek — po našem soudu těch pravých. Pokládáme za vyloučeno interpretovat klasické dílo in toto a děláme ctnost z partikulární zaujatosti, kterou projevujeme nápadným vyzdvížením jedněch rysů, a stejně nápadným potlačením rysů jiných.

Je jisté, že integrální divadelní interpretace jednou provždy je vskutku pomyslná: nelze si představit inscenaci kteréhokoli dramatu,

nejzdařilejší ze všech možných, která by se mohla stát klasickou v tom smyslu, jako je klasickým drama: dříve nebo později stane se archivním dokumentem nebo překonaným vývojovým článkem. Životnost jevištního díla je omezená; a nářikat nad tím je neúčelné. I Radokovo představení, které nám dnes připadá „klasickým“, může být po letech — najde-li se umělec Radokova formátu — vystřídáno jiným a zcela odlišným, jehož sugesci podlehneme stejně.

A přece, první naše instinktivní námitka bude směřovat vůči svévolnému voluntarismu takového postupu, který na totální interpretaci předem rezignuje: i když volbu těch rysů, které si inscenátor zvolil, sebeochotněji podepisujeme, kdo nám zaručí, že jiné rysy — o jejichž existenci víme, nebo které tušíme — nebyly stejně či možná ještě více hodny jeho pozornosti? Stojíme vskutku před nelitostným dilematem „buď — anebo“, když se na druhé straně tak často zaklínáme komplexností, to jest složitou dialektickou protikladností klasických dramát jako zdrojem jejich stálé vzrušivosti? Musí se snad klasické drama proměnit v současnou hru tak, že se stane současně schematickým?

Proto si nás nepodrobí inscenace, na jejímž počátku je úvaha, že není jiného východiska než v částečnosti, které si je od samého počátku vědoma a bere na sebe riziko její sporné hodnoty, ale taková inscenace, která nám v dané chvíli vsugeruje dojem totální interpretace a nedovolí pomyslet natož si přát jinou alternativu.

Radokova inscenace *Zenitby* vylučuje alternativní představu; nezanedbává pocit nezužitkovaného přebytku, ale naopak působí dojmem — a je to oprávněný dojem — tak intenzivního využití materiálu, že autonomní jevištní podoba díla zmnožuje, činí je složitějším a bohatším.

Odborná kritika už zaznamenala, že Radok přísně vychází z materiálu hry, tak jak jej důvěrně známe. „K znovuobjevení starého textu,“ napsala v *Divadelních novinách* Alena Stránská, „nepotřeboval Radok ani nový překlad, ani dalekosáhlé změny v textu, ani převratný výklad postav nebo alespoň jedné postavy, k níž je pak nutno, třeba za cenu násilí, přitesat všechno ostatní v textu. Úplnost koncepce není dosažena vykonstruovaným diktátem, ale jaksi samozřejmě, plynule, přirozeně.“ „Radok připsal pár vět, trochu škrtnal, jinak na textu nic nezměnil,“ dosvědčuje Sergej Machonin v *Literárních novinách*. Radok, dodejme k tomu, kondenzoval — na jedné straně drobnými škrty, na druhé straně, kupodivu, refrény. „To je zvláštní člověk,“ opakuje si několikrát na konci prvního dějství *Podkolesin* o Kočkarevovi, a v konci hry zcela zpitomělý Kočkarev, který si až dosud věděl se vším rady, slyší najednou sama sebe vydávat touž větu na adresu *Podkolesina*. O refrény je rozšířena zejména postava Ževakina, který s vojenskou knížkou v ruce v posledním výstupu přivrávorá na scénu, aby nakonec zaujal místo (jenomže v obrácené pozici) na téže po-

hově, na které si počátkem komedie hověl Podkolesin, a znenadání uzavře hru týmiž slovy, jakými ji Podkolesin otvíral: „Když to člověk v klidu a sám vezme kolem dokola, vidí, že se bude musit konečně oženit. No a ne?“

Ževakin se stává Podkolesinem; koncová situace je obtiskem situace výchozí; hra nekončí tam, kde se příběh vyčerpá, ale tam, kde začal, a tak ho vlastně neguje. Stopa této inscenace uzavírá kruh, v němž začátek je totožný s koncem, takže není vlastně konce a není začátku; nic nikam nevedlo, takže by se mohlo začít znova a pokračovat ad infinitum jako v písničce o psovi a jitrnici.

Je to velmi zábavné, ale také velmi úděsné: budí to ambivalentní pocity; postavy vzbuzují v nás opovržení i soucit; odpuzují nás i přitahují zároveň; jsou směšné i dojemné: lidské i hmyzí.

Je to *Zenitba*, ale je v tom i „cosi z jiného Gogola, z Gogola Nosu, *Pláště a Mrtvých duší*“ (Machonin). Je to Gogol, ale také Beckett. Je to inscenace jedinečné hry, ale také průhled do autorova díla jako celku; průhled do epochy, která nestvořila jen krásnou literaturu; a krivě zrcadlo nastavené do hlediště, v němž ke svému zděšení a i ke své zábavě rozpoznáváme vlastní rysy.

Je možno namítnout, že pokud jde o toto představení, Radokova pozice byla usnadněna tím, že nemusel překonávat ustálenou inscenační tradici zvoleného dramatu. V poslední době vůbec začíná patřit k dobrému tónu hovořit o jakémsi hrdinském překonávání inscenační tradice, a to kdekoli se nové nastudování vymyká z bedničkového průměru a zaběhané konvence. Ale co se vlastně rozumí pod tím pojmem — kromě silnější dramaturgické frekvence, jejíž výpověď je po výtce statistická? Není vlastně iluzorní, ba protismyslný předpoklad, že vzdor pověstně omezeným možnostem zachytit jevištní dílo se určité jeho podoby zafixují tak pevně a že budou do sebe zapadat tak soudržně, až vytvoří řetězec návazné inscenační tradice? A u kolika dramát z našeho repertoáru — ať cizího, ať domácího původu — lze vůbec takto uvažovat? Spočítala by se, bezpochyby, na prstech — a ještě se v těchto vzácných případech střetneme buď s přístupy tak odlišnými, že „inscenační tradici“ tvoří leda jako sérii vzájemně polemických replik, anebo ovšem s konvencí, která se — s laskavým přispěním všech prostředků masového ovlivňování estetického vnímání — udržuje značně houževnatě. Avšak původ této konvence není v inscenační tradici; naopak ona — psána v uvozovkách — je jejím odrazem, či spíše souhrnným výrazem konvenčních představ o určitém díle.

Přebírat se samozřejmě mohou — většinou k neprospěchu — určité konkrétní postupy; pokud jsou literárně nebo jinak zachyceny anebo pokud paměť k nim sahá: pro takovou návaznost máme ovšem jiné názvosloví. Avšak vymknutí z tak zvané inscenační tradice v tom smyslu, jak se o něm pochvalně hovoří, to jest vymknutí z konvence

by mělo být u tvůrčích osobností samozřejmé: paradoxně právě to, co inscenační tradici narušuje, ji vytváří; inscenační tradice se formuje popíráním.

Ve vztahu k publiku — zvláště pokud jde o činoherní oblast — je existence inscenační tradice, pevně zachycené v divákově vědomí, zvláště problematická. A konvenční představy jsou naštěstí tak všeobecné, tak subjektivní a rozličné ve své konkrétní aplikaci, že důsledný „nepolemický“ jevištní čin je musí jednou ranou rozbít na padrť. Jedním z průvodních zjevů inscenační konvence je, že snižuje hodnoty díla v očích publika. Jsou dramata, u kterých si to netroufneme přiznat, i když v duchu podezíráme, že jejich autoři byli nudní patroni. Jsou jiná díla, kde to přiznáme nahlas — buď proto, že jejich autoři nepatří do první garnitury slovných celebrit, anebo proto, že je máme katalogizována jako relativně slabší. Podléhající konvenci podléháme únavě z klasičnosti.

Časem dějí se pokusy tu únavu setřást. Čas od času rozčeří tu bezbřehou hladinu klasičnosti inscenátor, který svrhne sochu z piedestalu a na uprázdňený sokl vysadí současníka v civilním oděvu, více či méně podobného svému kamennému předchůdci. Bývá to velmi pracné, velmi efektní i riskantní a neobejde se to zpravidla bez kraválu, který spustí dobrovolní spolupracovníci památkářské péče. Avšak ještě obtížnější je sochu oživit: ještěže bohové, od časů Pygmaliona, čas od času jdou umělcům na ruku. V takové vzácné chvíli nepolemizujeme, zda živý současník je soše podobný či nikoliv; není o čem se dohadovat; že Galatea ožila, je příliš zázračné i příliš očividné.

Oživení zdánlivě zmrtnělé litery je destrukcí přehradu pseudokonkrétnosti, která stojí mezi dílem a námi. Klasické dílo — a to zejména v době, kdy obecnost je náchylné vnímat drama jako sled narážek — připadá nám jako struktura situací, vtípů, reflexí, jako série citátů, které jsme si odvykli vnímat jako časovou výpověď o určitém systému lidských vztahů a formách lidské existence, které jsme autonomizovali a učinili formálními a abstraktními. Nejčastěji se nám nezdá účelné obnovit vnitřní vazbu v její původní podobě — vrátit se ad fontes; raději ji nahrazujeme vazbou novou, to jest co nejkratším a přímým spojením se současným systémem lidských vztahů a formami lidské existence. Takový aktualizací postup je nutně redukcionistický: bude pracovat s dílem jako se strukturou, kterou lze libovolně přeskupit a v níž je možno libovolně eliminovat a libovolně akcentovat.

Jiný přístup, který bere klasické dílo v podvojnosti zvláštního a univerzálního, časového a „nadčasového“, nevytváří analogie přímo, to jest nerealizuje je na scéně, nepředkládá k věření a nucené konzumaci jako hotové rezultáty, ale nechává na divákovi, aby si je svobodně tvořil. Analogie, rozumí se, lze v takovém případě hledat jenom mezi

dvojím konkrétnem: jedno je dáno na jevišti. Z jejich interakce se rodí Ale oč nám vlastně jde? O historii hry, jejímž cílem není nic jiného než že nikoli. Pochybujeme jenom o vztahu takového počínání, které vytrhne z rických vazeb. Lidského zobecnění konkrétní materiál, který je zobecnění akcidentální: mění se jen venku hrazuje jiným. Naopak, účast aktiv historické klima klasické hry nezpětné perspektivy, je spontánní než je úzce a spekulativně vymezí klasického textu v jeho integritě orem, narušený šumy vytržených, Kromobyčejná pozornost, kterou ho „bytu“, vrátila na jeviště *Zenit*. Vezměme například scénografii té vovou pozornost, že její vnější podoba zachyceny.

Gogol je na popis scény skoupý: pokoj“ a poznamenat, že Podkolesin Když později přijde na scénu Kočl jak že to u něho vypadá — „Tuhle na stole je hromada tabáku, a ty s bříše.“ Je to jediné vodítko k před: „mládenecký pokoj“, a ještě se zdá karev může přehánět. A přece se inscenace: respektive vnější podobě vazná není věrnost detailu — ostat dičně na divanu fajfku nekouří, ale je hrábne rukou do kádě pro kyselou ginativní organizace. Takto je mo: kolesinově „mládeneckém pokoji“ Tichonovny“ visely v těsné blízkosti lustry jako monstrózní fetiše, které hodnou logiku existence dvou pokojů ve dvou nepatrně odlišných Vychodil názorně scénicky aplikováním dějství předkládá záběr jednoho nápadně podobného interiéru, a v provedeno to, co bylo od počátku oba záběry se prolínají, přesněji i Zdánlivě statická scéna skrývá v se gie, která se na závěr uvolňuje, aby s

samozejmé: paradoxně právě to, tváří; inscenační tradice se formu-

okud jde o činoherní oblast — je ně zachycené v divákově vědomí, i představy jsou naštěstí tak vše-: své konkrétní aplikaci, že důsled- musí jednou ranou rozbit na padrť. ační konvence je, že snižuje hod- mata, u kterých si to netroufáme ;, že jejich autoři byli nudní patro- ve nahlas — buď proto, že jejich ovutných celebrit, anebo proto, že ivně slabší. Podléhajíc konvenci

řást. Čas od času rozčeří tu bezbře- , který svrhne sochu z piedestalu časnika v civilním oděvu, více či ěmu předchůdci. Bývá to velmi a neobejde se to zpravidla bez olupracovníci památkářské péče. vnit: ještěže bohové, od času Pyg- n na ruku. V takové vzácné chvíli ik je soše podobný či nikoliv; není ožila, je příliš zázračné i příliš

e destrukcí přehradu pseudokon- rami. Klasické dílo — a to zejména é vnímat drama jako sled nárazek ací, vtipů, reflexí, jako série citátů, asovou výpověď o určitém systému existence, které jsme autonomizo- ktními. Nejčastěji se nám nezdá jí původní podobě — vrátit se ad bou novou, to jest co nejkratším . systémem lidských vztahů a for- ualizační postup je nutně redukci- o se strukturou, kterou lze libo- o libovolně eliminovat a libovolně

ilo v podvojnosti zvláštního a uni- šho“, nevytváří analogie přímo, to kládá k věření a nucené konzumaci á na divákoví, aby si je svobodně akovém případě hledat jenom mezi

dvojím konkrétnem: jedno je dáno divákovou empirií, druhé se tvoří na jevišti. Z jejich interakce se rodí tertium aliquid.

Ale oč nám vlastně jde? O historicky akurátní rekonstrukci klasické hry, jejímž cílem není nic jiného než právě ona rekonstrukce? Zajisté že nikoli. Pochybujeme jenom o vhodnosti transplantace, o vhodnosti takového počínání, které vytrhne umělecký organismus z jeho histo- rických vazeb. Lidského zobecnění se nedosáhne, neboť se redukuje konkrétní materiál, který je zobecnění schopný; aktualizace je výluč- ně akcidentální: mění se jen venkovní indicie, jeden případek se na- hrazuje jiným. Naopak, účast aktivního a cílevědomého tvůrce, který historické klima klasické hry nerekonstruuje, ale tvoří z dnešní zpětné perspektivy, je spontánní zárukou aktuality — aktuality širší, než je úzce a spekulativně vymezený záměr či pojetí. Interpretace klasického textu v jeho integritě obnovuje „informační styk“ s auto- rem, narušený šumy vytržených, papírových citátů.

Kromobyčejná pozornost, kterou Radok věnoval detailům pověstné- ho „bytu“, vrátila na jeviště Ženitbu v její historické konkrétnosti. Vezměme například scénografii této inscenace, která upoutala tako- vou pozornost, že její vnější podoby byly v kritikách dosti plasticky zachyceny.

Gogol je na popis scény skoupý: stačí mu předepsat „mládenecký pokoj“ a poznamenat, že Podkolesin „leží na divanu s dýmkou“. Když později přijde na scénu Kočkarev, rozkřikne se na Podkolesina, jak že to u něho vypadá — „Tuhle máš špinavé boty, tuhle lavor, tady na stole je hromada tabáku, a ty sám se váliš jako syse celý den na břiše.“ Je to jediné vodítko k představě, jaký vlastně je Podkolesinův „mládenecký pokoj“, a ještě se zdá, že je není třeba brát vážně: Koč- karev může přehánět. A přece se při této příležitosti volí tvář celé inscenace: respektive vnější podoba, která vyjeví její podstatu. Zá- vazná není věrnost detailu — ostatně Deylův Podkolesin zcela netra- dičně na divanu fajfku nekouří, ale jenom pohybuje prsty u nohy a občas hrábne rukou do kádě pro kyselou okurku — důležitá je jejich ima- ginativní organizace. Takto je možné, dokonce důležité, aby v Pod- kolesinově „mládeneckém pokoji“ jakož i v pokoji „v domě Agaty Tichonovny“ visely v těsné blízkosti, nad sebou a vedle sebe, dva lustry jako monstrózní fetiše, které nás později upomenou na podivu- hodnou logiku existence dvou pokojů v jediném, či naopak jednoho pokoje ve dvou nepatrně odlišných variantách. Výtvarník Ladislav Vychodil názorně scénicky aplikoval techniku dvojexpozice; v prv- ním dějství předkládá záběr jednoho, v druhém dějství záběr jiného, nápadně podobného interiéru, a v závěru třetího dějství je totálně provedeno to, co bylo od počátku naznačeno zdvojeným lustrem: oba záběry se prolínají, přesněji řečeno jsou smontovány v jeden. Zdánlivě statická scéna skrývá v sobě velký potenciál kinetické ener- gie, která se na závěr uvolňuje, aby polyslovila myšlenku inscenace.

Metoda — dokonce technika — organizace historických či pseudo- historických konkrétních detailů, které byly už popsány jinde, je tedy očividně současná a v naprostém souladu s „kruhovým“ režij- ním půdorysem.

Konkrétnost je ve Vychodilově scéně jakož i v neméně vynikajících kostýmech Adolfa Weniga imperativní: jako scéna musí být nedeko- rativně „opotřebená“ do té míry, že nevydává už svědectví o lid- ském obydlí, ale o skladišti harampádí, jehož inventárními čísly jsou i sami lidé; stejně kostýmy musí být obnošené a opotřebené — ne že tak velí logika naturalismu (ostatně, podle této logiky měla by být většina postav většinou ustrojena do svátečních šatů), ale zase, že takto svědčí o svých majitelích: věci, kterými se obklopují, volí si lidé ke svému obrazu.

Imperativ konkrétnosti se ovšem nejvíce prosazuje v systému jevišt- niho jednání. Podobně jako ve *Zlodějce z města Londýna* setkáváme se i zde na významných místech s „obřady“ provedenými tak, aby rozbíjely divákovu pocitovou konvenci, současně se na ni odvolá- vajíce. Je tu obřad oblékání k návštěvě nevěsty, který je jakousi kome- diální replikou obřadu oblékání papeže v berlínském provedení Brechtova *Života Galileiho*; je tu obřad přijímání nápadníků; obřad přípravy zasnub a zasnub samotných apod.: jejich provedení je ve- směs detailizováno jako ve zpomalených záběrech filmové kamery. Ironický rozkmit mezi vnější vážností, se kterou jsou naoko dodržo- vána pravidla obřadu, a vnitřním vědomím jejich prázdnoty zajišťuje herci velmi konkrétní a spolehlivá východiska k tvorbě. Osud této inscenace je ostatně především v rukou herců; a na skvělých výko- nech Ludmily Píchové, Rudolfa Deyla, Josefa Beka, Stelly Zázvor- kové, Josefa Kemra, Otty Budína je rovnocenně znát, že jej nesou s lehkostí a osobním zaujetím pro věc: režisérův podíl ztratil se v nich — podle oblíbeného přirovnání Viktora Šklovského — jako se cukr rozpouští v čaji. Herecké kreace vrývají se do paměti břit- kostí kresby, která je ovšem na hony vzdálená schématu, neboť slu- čují v dokonalé dialektické jednotě charakterovou neopakovatelnost s obecnější lidskou apelativností.

Právě tato skvělá dialektická jednota zaručuje Radokovu představení výjimečné místo mezi našimi současnými inscenacemi klasické dra- matiky. Ačkoli v teorii se vesměs shodujeme na správnosti poučky „partikularitou k univerzalitě“, inscenační praxe bývá výrazem našich pochyb. Pod heslem oproštění od podružných historických detailů užíváme všemožných prostředků, abychom vyprostili klasické dílo z jeho živné půdy, a s vynaložením velkého úsilí podnikáme nejmě- lejší šlechtitelské pokusy; v obavě, že náš aktualizací záměr zůstane nepochopen, redukuje složitě struktury na přehledná schémata, ještě k tomu tlustě podtržená. V této situaci má Radokova inscenace Gogolovy Ženitby vskutku principiální význam.



OBSAH

Viktor Šklovskij	Apollón potřebuje harém	1
Milan Lukeš	Ženitba s klasikou	7
Theodor Wiesengrund Adorno	O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu	16
Vladimír Vašut	Šmok	22
Ljubomír Oliva	Wellesův Občan Kane	30
Jan Kopecký	Gotzovy monografie	43
Eva Uhlířová	K autorské metodě Havlovy Zahradní slavnosti	46
AF Jean Cocteau		52
Friedrich Durrenmatt	NOČNÍ ROZHOVOR	58
Ludmila Kopáčova	Chůva	64
Antonín Dvořák	Divadlo je hlediště	69
Sylva Marešová	Svobodovský monolog	73
Jana Patočková	Pětku má papoušek	77
Bernard Orna	Shakespearovské jubileum v Británii	78
ab	Dvě knížky o Karlu Čapkovi	79

Ladislav Smoček

PIKNIK

Na první straně obálky fotografie Josefa Koudelky. Na druhé a čtvrté straně obálky a na první straně textu záběry z Cocteauova filmu Krev básníka.

LEDEN

1964

Autoři ostatních fotografií: Caltová (29), Kokštajn (26, 27), Koudelka (7—13, 64—67), Krasl (25—27), Kubala (23), Peterka (4)



Knihovna JAMU



322600052153