

těný monolog. Musí ji doslovit jeho divně nerudný, krivě tragický hlas.

Je to také můj první Romeo, který nerozdává smrt jako majestát a nástroj osudu, ale jako člověk nebo spíš chlapec, který se zhrozí, že zabil.

Ještě Ti, pane režisére, zapadne do Tvé vize *Romea a Julie* Mercuriovo vypravování o královně Mab – snuje ho jemně po rubu svého drzého fanfarónství, které ho bude stát život – a dál celá, do fází rozložená scéna tragicky veselého Mercuriova umírání, byť ovšem velice inspirovaná – od Cyrana po Zeffirelliho atd.

* * *

Jenže dál už se Ti, milý Tomáši, nevejde do Tvého bravurního vynálezu nic. Jako by Ti šlo o lacinou symetrii: po řemeslnicky odbytém drobně žánrovém začátku Ti celý závěr představení znovu odehraje manýra až po strop: celý ten dělaně udýchaný shon kolem svatby, smrti, kuchyně, etikety, pohřbu a kolotání anemického Parise s kyticí. K tomu páni rodiče, tu s profesionálně zvládnutým konvenčním předstíráním, tu s tlačným krevnatým tremolem!

Ten správně napjatý tah v Tobě, milý Tomáši Töpfere, najednou povolil. Nedovedl jsi ani něco vymyslet pro Parise (co má taky chudák s tou rolí dělat?), nedovedl jsi ozvláštnit ani sebe v roli Knížete, ani jinak nadějně zahraného Lorenza.

Nebudiž Ti to závěrečné balancování na hranici manýry a jakžtakž snesitelného kýče odpuštěno. Srdece představení si to nezasloužilo.

Tvůj Sergej Machonin

1994

FENOMÉN LÁZEŇSKÉ SEZÓNY

(Záznamy k tématu)

Karlu Krausovi k narozeninám

Obličej Máši stojící na rampě je předjeviště před jevištěm připraveným zahrát *Racka*. Ta dušinka Medveděnko je za burana a vařbuchtou, přitrouble ze sebe hrká sociální repliky jako argumenty lásky a rozehlé divadlo Mášiny tváře pod kokrhelem hraje pantomimu z Frankensteinina: nasvícená mimika se posmívá chudáku učitelkovi, oči jsou střílny pohrdání a štítivosti, lícní svalstvo vyrábí sardonické škleby, zuby za poroztaženými rty prorokují vražedné manželství. Všechno, co říká a bude dál říkat po celé představení hlas té toužící, romantické, neuskutečněné ženy – to všechno toto cynické divadlo tváře předem usvědčuje ze lži.

Nina Zarečná do Čechova na Zábradlí právě dorazila z tundry: těžkou liščí chlupatinu na hlavě jako velkovezír, holiny, džíny a zálesácký svetr do mrazu. Sibiřské psí spřežení odpočívá v zákulisí.

Na Treplevově improvizovaném jevišti pak sedí rozprostřená při vršku velké boule z plastiku jako kuňka blatnice, oči veliké, zřítelnice se snívou mžurkou, a vybublává slavný monolog o parohatých jelenech a zkáze veškerenstva se snaživou výslovností a „nevzdělaným“ breptáním ze školní besídky.

Její uzel s buchtami vypůjčený od Hloupého Honzy má v několika pasážích inscenace různě významné funkce – nejhezčí: když jím třískne v sekvenci ideově-milostných různic Trepleva do pupíku a přehopsává s ním pak vrabčími skoky nebe–peklo–ráj – kdysi se podobně hopsal refrén Teď se bude žrát v E. F. Burianově inscenaci *Každý něco pro vlast*. Po vaudevillu pak Nina vystoupí jako Pickfordová v *Malém lordu*, jako slečna z Chaplinových grotesek, jako třesťivka nepřetržitých taškařic v dalším průběhu před-

stavení. Nakonec, v tragických koncích hry, jakýmsi nedopatřením, v chvatném, obyčejně lidském záskoku za pimprlici Zarečnou z předchozích tří čtvrtin hry.

Sorin je za štrapatého Krakonoše s pačesy a fousy nabarvenými černým viksem na boty a má halekavou dikci roztomilého obecního blba. Inscenace s ním zachází jako s permanentně stěhovaným nábytkem, který nelze podezřívát ani z tragické neuskutečenosti, ani z inteligence.

Trigorin, tentokrát v provedení režiséra kusu, funguje jako názorná pomůcka, jak dospět dle Craiga od živého aktéra k loutce: ještě ne zcela dřevěný paňáca s muškou pod bradičkou úsporně tahá sám sebe za špagátky. Pronáší znavená slova.

Arkadinová je v tomto hereckém podání u tohoto režiséra tradičně za krotitelku s bájným ptačím okřídlením, kombinovanou s teatrální hokyní pateticky intonující faleš, a za heroinu s agresivním pohlavím.

Treplev není ani ryba, ani rak. Co neodryčí, to odhýká, co neodmele, to odšaškuje, dobře mu jde Sioux s péry a Brežněv se Sorinem. Bezradnost ho pak přepadne, když má v závěru přece jenom zahrát člověka, kterému se zhroutil svět. Na to nemají jeho varhany ani šlapadla, ani klávesy.

Jakov se vyjímá stejně pěkně jako námořník v tričku s heavy-metalovým culíkem i jako černý jáhen, vedoucí úderky symbolizující odvěké pravoslaví.

Pavčina se vymykala, byla nemožně lidská, kazila jim to jemnou tragikomikou pohybu, mimiky i dlouhým smutkem v hlase.

Šamrajev měl modrý pod očima, nepochybně žaludeční vředy a nevhodně, nešafářsky civilně, podehrával jako Jiří Ornest ve svých režiiích. Taky jim to kazil.

Dorn byl za Suchařípu.

Spustilo se to celé jako kompletní rambajs na pouťové střešnici brokem do terčíku. Na běžícím pásu, který v zadním plánu jeviště přivážel postavy v podobě živých obrazů, citelně chyběla Babička se Sultánem a Tyrlem, krásný vznos antických sloupů se dobře doplňoval s turbomotorovým kvilem ničivého stroju z kosmické civilizace *Návštěvníků*.

* * *

Pozoruju se zájmem to vyvrhování útrob Čechovových hrdinů, ty číré radosti z blbnutí a vystrkování holého zadku na každou posvátnost, to autodafé a gilotinování klasiky za spokojeného vrnění hlediště. Pozoruju se stejným zájmem, jak se má nevole měnit ve věcné konstatování, že na co se teď dívám v jednom pražském divadelním krcálku, je zároveň Léblův *Racek*, a zároveň ještě něco jiného: jeden z mnoha návratů k normalnosti do života a kultury obnovované demokracie v Čechách. Legitimitnost všech kravalistů, experimentátorů, jakýchkoli představ o divadle, jakýchkoli objevů i efemér je dána podobou společnosti, která je pokládá za samozřejmé a zároveň je potřebuje jako příznak pohybu života, jako jeden z extrémních způsobů sebeuvědomění. Do toho patří stejně tak spokojené hlediště, jako má nespokojenost.

* * *

Na přelomu století se razila Nietzschem inspirovaná estetika divadla, jejíž paradigma přísahalo na ducha hudby, v dvacátých a třicátých letech zavrhovali stoupence velkolepých divadelních mašinerií stoupenci holého jeviště, naturalistické divadlo se vyhánělo divadlem totálních stylizací, autoři divadelních her se vyhazovali z balónů stoupajících k výšinám režiséřských fantazií jako zbytečná přítěž, odpoutané divadlo potřebovalo hru jen jako záminku k odpoutanosti od textu hry a nastolení divadelnosti jako prostoru k suverénnímu sebeděni hrou. Divadlo nadloutky se vylučovalo s divadlem totálního herce, iluzionistické divadlo se vymítalo řevem dada a surrealismu, moderna se kajícně vracela k pradivadelnosti mýtu a rituálu. Symbolické divadlo zástupů. Vypjatě individualistické divadlo l'art pour l'artismu. Epické divadlo jako ideologický nástroj politické proměny světa atd. atd., až po dnešní trsy nových věrouk a nové svaté.

Právě organizovaný nájezd italského futurismu do Prahy mi připomněl pár zásad Marinettiho Varieté: *Drastické karikatury* –

Propasti směšnosti – Zášlehy cynismu – Celá škála hlouposti, blbosti a absurdity popuzující k zešilení – Matoucí symboly atd.

Racku, Racku, všechno už tu bylo – a hle, je to krásně znovu a zbrusu staré.

* * *

Fenomén sezóny je titul Hořínkova článku v Národní 9 o Petru Léblovi. Naskočil mi zvuk podobného sousloví – *Fantóm opery*. Ovšem nenáležitě, leda snad vzhledem k tomu sladkému a hrůzoplnému uhranutí, které čtu v Českém deníku z extatického spisování zábradlovské dramaturgyně paní Smolákové o Léblově kosmickém nadumělectví.

Léblův štíčí fenomén stojí Hořínkovi v příkrém protikladu k beznadějně ospalému rybníku dnešního divadelního života, v kterém, jak vyrozumívám, se v bahně u dna převalují dramaturgové, herci, záměry, vzněty: celé dnešní divadelní myšlení a umění rozprostřené od Krejčí, Krause, Glancové po Kačera, od Kříže, Burešové a Labyrintu po Provázek s Oslzlým, Tálskou, Scherhaferem, od Špalka, Dočekala a Kašpara po Rajmonta a Kolowrat, od Krofty a Draka po Hadivadlo, od Turby po Hybnera a Polívku, od Kracíka a Palmovku po Vinohrady, od obou Krobotů po Strniska, od Vyskočila a Smočka po Menzela, od Goldflama po Pitínského, od Korčáka po Poláka, od Archy po Plzeň, Olomouc, Zlín a právě vyhořelý Šumperk s Vosáhlovým navrácením Topola atd. atd. Samá chabá umělecká mentalita a emocionalita, jak píše Hořínek o tom rybníku, samý zřejmě rachitický umělecký temperament a nulová umělecká odvaha. Samí vlažní kapři a mřenky na umření u dna pod Léblem, tou štikou královskou s laserovým trpytem „bezohledných krajností“ v šupinách. Klekněme. Modleme se.

* * *

Obě slova, fenomén i sezóna, když už je Hořínek tak nahrál, se dobře hodí k úvahám o divadle jako slova dnes nově a zvláště zajímavá.

Vnucuje se mi, když například pomyslím na slovo sezóna, kromě jiných, vlídnějších, i jedna neblahá obrazná paralela k lázeňské sezóně v Hubalkově *Antigoně*. Kdysi ji právě na jevišti Divadla Na zábradlí nastudoval Krejča – možná jen ta vnější souvislost mi ji přivolala.

Tragický příběh Antigony se v té hře odehraje v moderní verzi. Celé město v ní kdysi ze zbabělého strachu a ze sobectví spoluzařinilo smrt cizích dělníků a nemůže teď jinak než odstraněním odvážného svědka pravdy zachránit právě zahajovanou lázeňskou sezónu, začátek nového rozkvětu lázní i města. Hra končí: den je krásný, lázeňská hudba vyhrává, všude nádherné záhony květín a pod záhony zavraždění lidé, masový hrob.

Končící infernální a tragické dvacáté století – zdálo se chvíli snad všude po světě – už už věští konečně úlevu, už už se protrhlo do naděje a konečně slibuje lázeňskou sezónu! Svobodnou lázeňskou sezónu. Přímo triumfální u nás, v zemi jen tragicky přervaných humanistických tradic a kultivované střeoevropské civilizace.

Ale jen u nás to slibování podalo malíček, už mu rvou celou ruku až po kloub, až po maso, až po žebra. Řinčí orchestriony a vyhrávají lázeňské kutálky. Raduj se a urvi, co můžeš, buď svobodný a skoč po všem, sežer a ukradni, co můžeš, buď demokrat a zakousni, koho můžeš.

Svět rychle přestal slibovat, otevřela se nová inferna a lezou z hlíny ta stará, zakopaná pod záhony růží. Co s tím?

Přece dát s tím pokoj! Je definitivně lázeňská sezóna! Máme jen jeden život, jsme děti lázeňské sezóny. Máme život „Vychutnej svého kozla“, život jeden nádherný thriller, život vše je dovoleno, život „Zeptejte se peněz, co je to být na výsluní“, život vraždění jehňátek a podnikatelů, život klipové estetiky a už už konvertibilní koruny.

Běžíme, pádíme po zemi té lázeňské sezóny jako v *Sestře* ti Topolovi šedí karpatské vlci, vlk s vlčicí – pořád se mi ten obraz vrací – s hrůzou ze štvance v zádech a z černých vlků před sebou. Je to běh o duši, protože se zde neběží jenom nad vraždami těl, ale taky nad dušemi, které se daly ochotně zabíjet, ale přeživše, vrhly se po hlavě do lázeňské sezóny. Námět na malou povídku.

V předposledním čísle Revolver Revue je rozhovor Františka Stárka s Janem Lopatkou a v jedné z Lopatkových odpovědí úvaha o digestu jako o nepravé výpovědi o díle: „*Digest se tváří jako dílo a přitom je vlastně informací o díle a poctivě nepřiznává, jakou informací je.*“

Za digest zde Lopatka pokládá ukázkou z rozsáhlého díla, z níž podle jeho názoru nelze soudit o jeho celku: každá sebemenší vynechávka v složité struktuře díla, i kdyby mělo jít jen o slovo nebo o cokoli jiného narušujícího například rytmus prózy, mu znamená posun v jeho tvaru, výpovědi i smyslu.

Režisér *Racka* tyto obavy o úplnost textu zřejmě sdílí, aspoň na poslech a na dodatečné přečtení hry se zdá, že se zachoval k Čechovovi téměř pietně – škrty nebo dnes běžné „úpravy“ by se daly zjistit jen srovnáním s originálem.

Slovo digest ve vžitém, méně jemném smyslu, než v jakém ho v rozhovoru používá Lopatka, se ovšem ani zdaleka netváří, že je něco jiného než pouhá informace o díle. Naopak, demonstračně to inzeruje, pokládá to za svou přednost a službu přetížnému štvanci moderní civilizace. Celý obrovský průmysl a obchod digestuje jedna taková služba konzumentovi příjemného životního slohu. Digest například z tlustého, namáhavého a ke všemu tragického románu Lva Tolstého začíná větou: Anna Kareninová byla známá petrohradská fešanda. Přečte se za večer a podporuje v prvotním významu slova digest trávení a dobré zažití.

Léblův digest z Čechovova *Racka* nevynechává ze struktury textu. Vynechává jako chirurg–patolog: amputuje, odtíná, vytrhává a rve z těla, masa a ducha postav. Nebo, mám-li použít méně řeznického přirovnání: s profesionalitou odborníků z cizí galaxie vah, myšlenek, názorů a složitostí duše, a při zachování jejich vnější podoby je změni ve figury a figuríny jakkoli použitelné pro režijní záměr a ochotně se manipulaci podrobující: řídí je vladařská cizí vůle poté, co jim jejich vlastní odňala.

Lze proti tomu něco namítat? Nelze. Klasické i neklasické divadelní hry se dožívaly a budou vždycky dožívat nových inter-

pretací. Nové doby, nové společnosti, noví umělci je budou číst a inscenovat po svém: pietně, kacířsky, zvrhle, naruby. Budou je ironizovat, vysmívat se jim a komolit je, jak bude potřebovat jejich vidění světa, v kterém žijí. Proč ne *takový Léblův Racek*? Dá se vykládat jako cirkusově komediální čtení Čechova, který si přece tak přál, aby inscenátoři nezapomínali pro samé tragické psychologizování na přímo matečnou komediálnost jeho her. Dá se vykládat jako odpoutané orgie podle režisérovy vlastních originálních zásad: s rozepsanými party dynamicko-hravých estetických skopičin pro herce v zájmu předvádění symfonie znaků a nezávislé divadelnosti. Nebo jako obnažování staromódním psychologizováním zastírané pravé podstaty charakterů. V tomto smyslu přímo jako Brechtův *Lehrstück*, groteskně parodicky zjednodušený sociální vzorek ochablé společnosti v předvečer revoluce. Nebo jako zrůdné panoptikum. Nebo prostě jako režisérova libost ze ctěné libry Čechovova masa, jako jeho čirá hravá radost z variací pohybu a tvarů a přelévání lidské loutkokomédie, což je správně dózovaná a dobře stravitelná kombinace horroru s nezávaznou zábavou lázeňských sezón. Atd. atd. Pro konečně svobodné publikum lázeňských sezón, hladové ze všeho nejvíce po tříptu vabank oslnivé *zábavy* v duchu Vocilkova kupletu:

*Po vrchu se všechno leskne,
ale z vnitřku je to dým.*

* * *

Pro Lopatku je v tématu text–digest rozhodující, k čemu se text vztáhne: „*Otázka textu stojí v tom, jestli se k něčemu obecnému ten text přikloní – což je obecná otázka talentu –, nebo ne. Je velice málo témat literatury za čtyři tisíce let písemnictví, jak ho známe...*“

Týká se to odevždy i každého protitradičního reformátorství, každého výboje v umění, tedy i v divadle, v režii, v herectví, jevištním výtvarnictví a architektuře a v celém fenoménu divadla. Ve všech divadlech a divadelních hnutích, která dnes zahrnujeme pod nejrůznější pojmy – avantgarda, revolta, experiment, divadlo

budoucnosti, biomechanika, varieté, divadlo hrůz, naddrama atd., až po divadla mód, posledních výkřiků, efemér a jepičích provokací.

Jenže ze všech těch podob divadla a jejich revoltujících tvůrců, ze všech vizí těch divadel, z jejich estetik a filosofii zůstalo, a jakkoli časem opuštěno zůstává inspirativně dál jen to, co se vztáhlo k velkým tématům. K těm několika málo velkým tématům umění, byť se to tvářilo jakkoli provokativně, skandálně, nezávazně a uličnicky.

Velká témata se pak vztahovala k vyjevování světa a k vyjevování smyslu toho velkého, ale tak časného běhu o život, kterému říkáme život.

* * *

Lébl se vztahuje k vyjevování sebe, v klopě má narcis. Spíš než spříznění s postmodernou, kterou mu přišíváme, v něm dnes, na konci století, cítím blízkost k *dekadencím* konců století. Nemíním tím dekadenci ve vžitém významu úpadkových nálad, vadnoucích tuberóz a nvyých sebereflexí. Spíš ji vidím blízko k vypjatě individualistickým, koncem minulého století módním pseudonietzscheovským revoltám a k demonstracím wildeovského aristokratismu. A ovšem k dandyovské suverenitě a k marnivé absolutizaci básnického subjektu, znalecky milujícího des Esseintesovy syntézy exkluzivních parfémů z francipánu, maršálu, tonkinského pižma, merliku, mandlového květu a londýnské lilie (Huysmans). Vidím ji v originalitě za každou cenu a v chorobné potřebě výlučnosti – charakteristikách, které měla, jako výraz kritického opovrhování veškerým uměním minulosti, realismem a parnasismem zejména, u nás ve štítě Moderní revue a v různých odstínech celé světové symbolistně dekadentní hnutí minulého století.

Lébl je režisér představení jako extravagantně ohromujícího tvaru. Text hry je mu materiál k prokládání, protínání, přizdívání, obtáčení, obklíčování a hlavně převálcování textu tvarem. Režie je mu autorství tvaru, jeho bizarní, extatická a groteskní drůza se skládá stejně z výtvarnosti výpravy jako z tvaru herecova těla, z tvaru jeho hlasu a pohybu a z tvaru herecké stylizace.

Je nadán neukázněnou fantazií a precizním konstruktérstvím soustrojí, které uvádí v chod. Miluje herce jako talentem obdařeného vykonavatele své kategorické vůle a jako skvělou, poslušnou postavu–figurku ve své šachové partii, jejímž je vždy vítězným králem.

Karajan, dověděl jsem se nedávno z televizního pořadu o slavných dirigentech, miloval takto své vykonavatele v orchestru. A nemiloval prý už ani tolik tu hudbu, jako své vladařství nad ní.

Lébl dovede tímto způsobem hnětení a násilnění tvaru udělat účinná přestavení. Ale vždycky s digestovými vynechávkami, dráždidýlky pro lázeňskou sezónu.

Text Fernanda Krappa je telegraficky strohá, suše tragická zpráva. Představení je pateticky slavnostní orgie z totálně jiné vsi přimyšlených tvarů, architektury, efektů, symbolů, znaků a citací, nabitá vražedným napětím s precizními výkony herců, a to celé vezeno v kočáře garážujícím v Léblově hlavě a zavité do jiného smyslu a pointy, než má hra.

Kdyby byl Lébl, ovanut náhodou jiným rozmarem fantazie, použil v *Služkách* místo dvou kriminálních v base třeba dvojmotiv postav z *Vraždy v zastoupení* nebo z příručky *Komorník každým coulem*, dočkala by se inscenace stejně sofistikovaných výkladů, jimiž ji ozdobili divadelní učenci. (Divadelní učenci se tak rozto-mile vmlouvají do přízně bouřliváka doby s nadějí, ba jistotou, že ve shodě s obecným nadšením a v jeho čele vsadili do dějin na správného koně – i na trochu té své budoucí nesmrtnosti.)

Představení *Služek* je ovšem důmyslně sešroubované, má neustále nebezpečnou atmosféru a září v něm Marie Málková. Mezi připsanými postavami mi chyběl domácí skřítek.

Surová přisnost a přesně slyšená pokleslost textu v *Pokojičku* je jedna z rozhodujících vlastností Pitínského psaní. Pokaždé v jiné variantě. Vyschlost, odřená obyčejnost slov, vět a replik mu s jemnou stylizační důsledností staví postupně věcnou stavbu zlé a vražedné cizoty světa hry. Režisérská pompéznost, vzdutost asambláží, orgie výtvarna v kostýmech, mlokoještěři, akvárium, saxofon, samopal, konfety atd., symboly symbolů a znaky znaků, motorka spouštěná z nebe, makabrální svícení atd. atd., rozehrá-

vaný pohyb až po akrobatické veverčí lezení do provaziště a zpět – všechno je to jedno ornamentální znehodnocení slohu a záměru hry. Představení ji odtahuje od něčeho, co by se mohlo blížit velkému tématu, kdyby byl ovšem i Pitínský dotáhl hru mnohem dál, než se mu podařilo.

Naši Naši furianti se nosného velkého národního tématu skoro dotkli. Je na co se dívat a co připouštět – kromě legitimní historické ironie jako legitimní i kdejakou koninu a kontrapunkticky nesmyslnou bizarnost. Verunka, žena nepochybně v plnosti erotického rozpuku, není například tak docela bez šancí se svým šestiletým šamstrem – klasik Neff píše v *Srpnovských pánech*: „*Odolen ve dvanácti obtěžkal žnečku*“! Nakonec je ovšem volba fantazií, parazitujících na čemkoli, tak plná svévole, že si lze představit cokoli ještě kratochvilnějšího za předvedená kratochvilná znesvěcení klasiky. Proč ne třeba hejno Disneyových trpaslíků místo hejna vodníčat atd.?

V *Rackovi* pak už jde zřetelně o nekonečně a často lacině asociativní fantazii, jak ji nápad nebo podnápad přinese, amatérská neschopnost vzdávat se nápadů, kudrlinek a filigránů z kočičího zlata, jakési obžerné výroby blbůstek, račte zkrátka snést cokoli, co Její Výsost má fantazie ucvrkné – a račte mě za to obdivovat. Tuhněte z mé hroznější sugesce, králičí!

* * *

K hercům:

Čtu v Divadelních novinách, jak planou pro svého principála. Nepochybně právem z úcty k režisérovi schopnému nabít zkoušky energií a nadehnout herce k veselicím a stylizacím pro *Léblovo sebe- a sobědivadlo*. Vydařily se z toho v mnoha představeních i mimořádné výkony.

Rejžek zaznamenává ovšem v rozhovoru s Petrem Čepkem jeho větu: „*Herec není hrací skříň*.“

Pokud je herec hercem skutečně živého a zpytavého nadání, je velká rozloha duše, spoluautor postav představení a autor *zvláštností svého herectví* v dlouhém sledu rolí. Je sepětí příběhu své

mysli a svého života s příběhem myslí a života postav, je hučící úl tajemství, která zná jen on. A je samá touha, potřeba a hlavně umění sdělovat *nepřetržitost a úděl postavy*. Je zasažen postavami, které hraje, jako nemocí. Co s tím v digestech, byť sebesugestivnějších?

Vlastimil Bedrna vystavěl na jevišti Palmovky v Pinterově *Návratu domů* z dlouhého sledu groteskních sekvencí, nostalgického snění, výbuchů nekontrolovatelných řeznických vzteků, přisprostlé falešné noblesy a sklerotické idiocie celý monument lidské podlosti – a zároveň ubohou a tragickou banalitu jedné lidské existence. Jako velkovrhem vodníčat požeňaná selka Fialová ve *Furiantech* je hrací skříň.

Barbara Hrzánová, ve všech rolích, které jsem viděl, od *Nebezpečných známostí* po včerejšího Šamberka, je velké umění herecké, neustálé rozvíjení a variace jejího příběhu tím eruptivním talentem a tmavým hlasem.

Totéž zase ve svých danostech Hrušínský, z něhož se, jak se dívám, vzdouvá talent od role k roli jako těsto z díže. Pro mě viditelně v rolích, které nejsou hrací skříň. Totéž samozřejmě Hadrboľcová, už dlouho herečka osobitě a mimořádně tvárné herecké inteligence, totéž Kotrboľová, Ornest, Málková, Radek Holub v *Cyrani*, musel bych vypsat skoro všechny.

Jestli v nich někdy nepláče nostalgie.

SERGEJ MACHONIN ŠANCE DIVADLA

Edice České divadlo

Řada Eseje, kritiky, analýzy

Svazek čtvrtý

Výbor uspořádaly, ediční poznámku napsaly a bibliografii sestavily Terezie Pokorná a Barbara Topolová

Komentáře napsala Barbara Topolová

Doslov napsala Terezie Pokorná

Obálka a grafická úprava Václav Sokol

s použitím reprodukce kresby Jitky Válové Kumpáni (1980)

Redaktor Michael Špirit

Jmenný rejstřík sestavil Vít Mrázek

Vydal Divadelní ústav v Praze, Celetná 17, jako svou 545. publikaci

Vydání první

Praha 2005

Sazba Robert Konopásek – Nakladatelství AMU v Praze

Tisk ERMAT Praha

Doporučená cena 320,- Kč

ISBN 80-7008-186-4



19. 12. 1918, Moskva – 24. 11. 1995,

po ruském režimním gymnáziu v Mo-

skvě (1930–1931), od roku 1931 na Zemské

škole, od 1934 na Filosofické fakul-

ty Moskvě. V letech 1939–1942 byl za

světových válek věněn v koncentračním

lagru, poté až do konce války prac-

oval v Praštině, 1944–1945 i jako redaktor

časopisu v Trebošovicích pod Orebem.

Učedoví správníci slovanské literatury

redaktorem nakladatelství Mladá fronta

členem odboru pro kulturní styky s ci-

zímstvím informací (1947–1951) a drama-

tem filmového studia (1948–1949), 1950–1953 pů-

soval v redakci Realistického divadla, 1954–1969

redaktorem Literárních novin (resp. Literárních listů

1969) a redaktorem Divadelních novin

po období tzv. normalizace se někdejší člen

Řádu umělců a představitel oficiální kultury stal disiden-

tem, hledeč v Národní galerii (1970–1973),

žijící pod cizími jmény a soukromou

práci jako jeden z prvních podepsal Chartu 77

proti normalizačním aktivitám, byl mimo jiné

redaktorem časopisu O divadle (1986–1989).

Od 1989 se vrátil k redakční práci v obno-

vených novinách (1990–1993) a vydal též

knihu Příběh se závorkami (1995). Těžištěm

byla ustavně kritická a publicistická činnost,

obdobně se zabýval překlady (z ruštiny, francouzštiny,

španělštiny, bulharštiny a slovenštiny), podstatně

byla i jeho redaktorská a dramaturgická.