Jan Grossman

BRNĚNSKÉ ZÁPISKY

Divadlo je svou povahou neklidný, lávovitě se pohybující útvar. Desítky různých umělců a protichůdných temperamentů, hodiny duševní energie i důkladně hmotné práce jsou namířeny, aby se setkaly v jediném průsečíku omezeného prostoru a času, v efemérních dvou hodinách večerního představení. Tak vzniká neodmyslitelná součást divadelní tvorby, zvláštní dynamika, která se rozprostírá od nejzazšího kouta zákulisí až po výstup primadony na jeviště. Dojem nerozborné jednoty velkých divadel minulosti získáváme pohledem z odstupu: ve skutečnosti se tato jednota tvořila stálým vykupováním rozporů a novým obnovováním vždycky znovu porušované rovnováhy. A rozhodující divadelní výboje klíčily a dozrávaly často právě uprostřed těchto konfliktů a jimi.

Ohlédneme-li se na uplynulých deset třináct let brněnské Mahenovy činohry, povšimneme si zvláštního rysu jejích dějin. Třebaže bylo toto divadlo dějištěm neustálých vnitřních rozporů, přesunů, zvratů a důležitých personálních změn — v jeho tváři, tak jak ji viděl divák, se nic z této dynamiky neobráželo. Byla postupem let víc a více nehybná, ztrácela přitažlivost a živé rysy. Na přelomu roku 1957 a 1958 vyprovokovala rostoucí stagnace divadla několikaměsíční diskusi v brněnském tisku. Činohře (mluvilo se ovšem i o jiných divadlech a tělesech) se vytýkala improvizovaná a odvozená dramaturgie, konvenční, šedivá jevištní práce, odtržení dramaturgie od inscenačních možností, špatná ansámblová politika, pro kterou soubor ztratil cenné herce atd. Diskuse svědčila o povaze činoherní krize nejenom tím, co o ní řekla, ale také tím, co o ní neřekla. Probíráte-li se jí dnes, s odstupem, vidíte, že byla sice ostrá, ale svým způsobem bezobsažná: zůstala ryze praktikistická a místní, nedobrala se závěrů, které by bylo možno zobecnit; nebyla umělecky určitá, nepřerostla v střetnutí vyhraněných názorů, koncepcí a stylů. Svědčí tento fakt o nedostatečnosti kritiků nebo diskutujících divadelníků? Nemyslím. Svědčí především o tom, že pro takovou zásadní diskusi činohra neposkytla žádný anebo jen velmi skromný materiál. Není to ovšem pouze vina tehdejší správy nebo dramaturgie: jim začalo padat na hlavu stavení už dlouho ledabyle vyspravované.

Netroufneme si než poukázat na některé hlavní příčiny. Vzpomeňme, jak křivolaká by byla procházka galerií nejvýznamnějších umělců, kteří po válce vedli činohru. Roku 1945 E. F. Burian, který vyhlašuje reorganizační plán a v duchu první etapy své poválečné práce dává podnět k mnohozvučné tvorbě. Jeho práce však bohužel pouhým podnětem zůstává; ovlivňuje režiséry a zhruba trvá ještě za druhého ředitele, Zítka. Ale brzy přichází výbušný a autoritativní Aleš Podhorský, důsledný oponent avantgardistického formalismu, jak se tehdy říkalo, tedy také oponent Burianových metod. Vede činohru pevnou rukou k tradičnímu psychologickému realismu, který přes svou výraznost zůstává u popisu. Hned v druhé sezóně se však Podhorský zřekne plánů na přebudování činohry, odchází do Prahy a je vystřídán méně zkušeným Míkou. Ten uvolní sice krátké otěže, na nichž Podhorský vedl soubor, ale s nimi i kázeň a technickou přesnost jevištní tvorby, kterou jeho předchůdce tvrdě vyžadoval; brzy pak vystaví činohru dvěma po sobě následujícím nárazům: V několika inscenacích se dogmaticky prosazuje schematický výklad Stanislavského. Neúspěch chce Míka léčit rozvinutím spontánního realismu starší herecké školy, v níž vidí náhradu za režiséry. Ale herecká režie, omezující se na úlohu zkušeného rádce kolegovi, vede jen k uvolnění zásobníku šablon v souboru a k další improvizaci. Ještě za Míky se pak do Brna opět vrací ve vedoucí režisérské roli Podhorský, aby brzy odešel podruhé do Prahy.

Ocitáme se zhruba v období zmíněné diskuse; v období, které končí mdlým bezvládím.

Kdybychom tento náčrt rozhojnili o podrobnosti vývoje ostatních režisérů, dramaturgie a jejích nedůsledností i rozporů, získali bychom obraz plastičtější; na jeho základním charakteru by se však téměř nic nezměnilo. Všecky programy nových šéfů — zpravidla z gruntu radikální — především neměly kdy se rozvinout a uplatnit; za druhé nevycházely dostatečně z vnitřního seskupení souboru a z poměru jeho sil; přitom však — za třetí — byly uplatňovány velmi autoritativně a naráz. Brněnská činohra jako by neprocházela vlastními vývojovými procesy, ale neustále se zmítala v protichůdných vlivech a tlacích.

Tak také soubor prodělával všechny etapy tehdejšího vývoje celého českého divadelnictví. Budeme se jistě lišit v názorech na práci Realistického divadla těch let, na význam různých etap Národního divadla či na prudké zvraty Divadla D nebo na úlohu mladých kolektivů, jakým byla třeba gottwaldovská scéna. Ale důležité fáze těchto divadel pokaždé znamenaly dovršení velmi určitého a vyhraněného úsilí tím nebo oním směrem; a nejsou-li dnes živým příkladem, znamenal jejich krajní dramaturgicko-inscenační program důležitý poznatek, který bylo možno zobecnit. Brněnská činohra, jejímuž hereckému a scénotechnickému potenciálu se vyrovnává málo divadel, zůstala přes dynamiku svých vnitřních dějin stranou takového vývoje. Nemá krajní výkyvy a experimentující výboje s jasnými, byť jednostrannými výsledky; neuchovává si jako celek ani akademickou strnulost velkého profesionálního ústavu, který se vyhýbá prudkým proudům; prodělává procesy i nemoci spíš jako trpný partner své doby; bez zvláštních úspěchů a bez zvláštních neúspěchů upadá do své dobré tradiční konvence.

V této situaci prožívá Brno i v nových společenských poměrech svou starou problematiku „druhého" města a „druhého" divadla. Burian

jí otevřeně připomenul roku 1945. „Brno vždycky rádo obdivovalo všechno, co přicházelo odjinud." Ale byl tu i rub téhož: pocit nedocenění, izolovanosti a snaha odlišovat se stůj co stůj. Chaotické střídání vedoucích umělců, kteří přicházeli z Prahy a při první příležitosti se tam vraceli, jenom oživovalo toto ambivalentní určení Prahou, a z vědomého i povědomého měření sil bezmála vytvořilo hlavní měřítko vývoje, zatlačujíc do pozadí zdravou schopnost žít zcela samozřejmě vlastním životem a stát na vlastních nohou. Ve vůli po nezávislosti jako by pořád cukala zvláštní křeč, kterou vyciťujeme i v seismografickém divadelníku brněnské minulosti, v Jiřím Mahenovi. Ale rozporuplnost tohoto umělce, jeho sršatá polarita, invektivnost a nervózní neschopnost pevného tvaru jako by dnes už žila bez oné mahenovské sociální aktivity, bez osvětové, pedagogické a pokusnické vervy.

A přece působilo v brněnské činohře těch let mnoho velkých a výrazných umělců, zejména mezi herci a herečkami nejrůznějších generací. Říkalo se, právem: V Brně jsou skvělí herci, ale špatné divadlo.

II Současný stav činohry vypadá jako zauzlení starých i nových tendencí. Za ředitele Zejdy pracují noví lidé činohry, šéf Miloš Hynšt a dramaturg Bořivoj Srba, teprve rok a jsou autory jenom zlomku hraného repertoáru. Jako diváci posuzujeme přítomnou tvář činohry v celku; ale z hlediska vývoje musíme hledat i novou kapitolu, z níž jsme zatím přečetli jen několik odstavců, jejíž budoucí osnovu však zhruba známe.

Vedení činohry je vyzbrojeno znalostí historie divadla a chce navazovat na pokrokové fáze jeho minulosti. Ale současně si uvědomuje — a to je důležité — že cestu k maximálnímu zesoučasnění divadla neprorazí jenom ideová směrnice, všeobecné rozhodnutí a dobrá vůle, ale i zcela konkrétní dramaturgicko-inscenační řešení. Tak se činohra zřejmě míní dramaturgicky odvracet od onoho typu her, jehož ideálem je iluzívní, jednotným příběhem a psychologickou věrohodností skloubený obraz ze života, a prosazovat proti němu dramatický typ volný; tedy spíše typ epický, který se méně omezuje pozitivistickým požadavkem vnější reálnosti, má větší skladebné možnosti, disponuje širšími plány a plochami, je ohebnější a pojme víc materiálu psychologického, myšlenkového i emotivního. Je to zřetelně a nezastíraně orientace, inspirovaná Brechtem. „Páteří repertoáru," říká dramaturg Srba, „mají být takové hry, v nichž je dostatek myšlenkového, a tedy i dramatického prostoru, aby do nich mohl vstoupit dramaturg, režisér a herec." Zdá se mi, že je to dobrá formulace. Ukazuje především obsahové příčiny stále se opakující přitažlivosti volných forem, které oslabují reprodukční funkci divadla a uvolňují jeho energii apelativní a přímočaře zobrazující: při nezbytné atraktivnosti vybavují tedy volné formy divadlo velkými silami intelektuálními, které jsou schopny společenského působení.

Tento nový směr je v Brně načrtnut především třemi inscenacemi, jejichž nestejná úroveň je především dána nestejnou úrovní textů.

Daňkův Pohled do očí režíroval Miloš Hynšt; výtvarníkem byl Miloš Tomek.

Polyekran se stal tak rychle módou, že je už modernější vytýkat divadelníkům jeho použití, než ho používat. Je-li však sdělná a výrazová schopnost systému tak přesvědčivá, nelze se ho zříkat jen proto, že se začal hojně zařazovat do mnoha divadel. Hynšt a Tomek zcela ve shodě se záměry činohry rozklenuli nad intimním interiérem soustavu projekčních pláten, kterou vznikl dobrý předpoklad pro interpretaci Daňkovy metody střídavé montáže, vyslovující hlavní téma hry: srovnání přítomnosti mladé generace s minulostí komunisty bojovníka. Realizace zůstala však napůl cesty. Polyekran plnil především funkci ilustrativní, neujal se ve „srovnávacím" vývoji hry iniciativnější role, nerozvinul se v bohatší kombinaci divadla s filmem nebo s kinetickou projekcí. A přece i tady byla vrátka, kterými měl a zřejmě také chtěl do „prostoru" hry daleko rozhodněji „vstoupit" dramaturg i režisér, aby překonali evidentní nedostatky autora zejména v psychologii a využili textu jako námětu velkého společensky dokumentárního představení. Hynšt odkryl slabiny hry, která tak povrchně vidí u mládeže jenom povrch a slabošsky kreslí její slabost, a nechopil se pevnější rukou otevřených možností. Ve výsledku inscenace dobré úrovně a vyrovnaných hereckých výkonů — ale bez strhující síly.

I druhého dramatického polotvaru, Nezvalovy Atlantidy, se ujal Miloš Hynšt s výtvarníkem Tomkem. Zbytečně se z této hry a z jejích kritik stala kardinální otázka. Je to přece na prvý pohled práce, jakých je v celém Nezvalově díle nemálo. Genius spontaneity a plodnosti, básník, který jako Vrchlický bude příště čten ve výborech, vydával po celý život knihy, jejichž kvalitativní křivka se podobala oscilografickému záznamu vzrušeného projevu. V jedné a téže poloze, v knihách s náměty jemně intimními, právě tak jako v dílech myšlenkově závažných, tam i onde, psal věci velmi různorodé co do hodnoty. Atlantida patří k těm, jejichž skicovitost Nezval sám buď nepoznal, nebo nebyl schopen napravit. Stalo se to ke škodě českého dramatu v okamžiku, kdy Nezval sáhl po dramaticky a politicky velké látce. Rozpor probíhá uvnitř díla: s pozoruhodným záměrem — drama, vzrušující vědeckou fantasknosti, ponořené na jedné straně do mýtu a na druhé do sociální utopie — kontrastuje ochablý a plytký text, pokleslá obrazivost a dialog hluboko pod úrovní nezvalovských měřítek. Hlavním nedostatkem hry je ovšem její schematičnost, přes kterou je toliko jako draperie přehozena námětová exotika a verš. Ale žádný kolorit a barevný přísvit nezakryje fakt, že postavy a příběhy velkého námětu jsou viděny jen v čítankových obrysech, které podtrhává nudně okázalá nadsázka „odhalování" příliš všeobecného konfliktu a mdlých postav. Je jasné, že Nezvalova síla by nikdy nebyla v analýze; ale nedostatky analýzy na sebe tak vyzývavě upozorňují proto, že i ve směru symbolicko-alegorického

podobenství — tam asi Nezval nejspíše mířil — zůstala hra nedoslovena. Hynšt se při inscenaci zřekl všech vnějších efektů a vyrovnával se s předlohou řekl bych holýma rukama. Postavil však Atlantidu na rozměrném jevišti Janáčkova divadla a v Tomkově výpravě, která usiluje o monumentalitu a velkorysé pojednání prostoru. A tu nám pojednou schází soustavnější a pevnější stylizace jednotlivých hereckých výkonů i mizanscény. Dialogy nestačí zaplnit obrovský prostor; pohyby herců a dynamika aranžmá nesplňují všechno, co slibují malované opony, jimiž se odděluje svět Atlantidy od Athén; postava není tvůrcem a suverénem svého prostředí. Hynšt oddaně a zřejmě příliš zbytečně podléhá výkyvům textu: zůstane bezradný na mělčinách hry — třeba v obodřelém aktu sochařském — dosahuje působivosti ve scéně zasedání a podmaňuje v závěru, kde zazní tón ryzí poesie.

Programové postavení Brechtovy hry Zadržitelný vzestup Artura Uie vedle Nezvalovy Atlantidy přímo vybízí k srovnání obou her jako dvou druhů básnického dramatu. Dvojnásob zřetelně se pak objeví, že Brecht nedosahuje básnického rozměru hry potlačením reálných dějů a procesů a jejich zjednodušením v symbolicko-alegorická schémata, tím méně pak jenom nadneseným gestem a verbalistním hýřením. Brechtova hra má složitou funkci: chce vysvětlit Hitlerovu kariéru tím, že ji parabolicky přenáší do prostředí kapitalistické Ameriky; klade si velmi věcné úkoly, „omezuje" se historickými podrobnostmi politického zákulisí Německa třicátých let. Ale oč je přitom ideově silnější a básnivější, dobrodružnější než nezvalovský mýtus! Kolik je v ní fantazie, humoru, lyriky, jakou škálu prostředků a žánrů rozvine od goethovsky hravé travestie až po monumentální závěr ženy, která vylézá z trosek Německa a obrací se k obecenstvu s plamennou výzvou! Považuji za důležité, že inscenace Evžena Sokolovského objevila jako nerozlučnou součást Brechtovy politočnosti jeho vynikající divadelnost, do podrobností tlumočenou výtečným pře-

Jana Kalášková jako Hanka a Bohumil Smutný jako Vlach v Hynštově inscenaci Pohledu do očí

kladem Ludvíka Kundery. Sokolovský také zachytil autenticky chuť, vůni, barvu i celou hmotnou strukturu Brechtovy obrazivosti: její drsné, ale výrazné a trochu dryáčnické plebejství; lotrovsko-villonovské příšeří bordelů a šibenic; smyslnou a expresívní metaforiku, která však vždycky dostává pevně ohraničený, často ironicky hutný tvar.

Tato atmosféra kusu je rozehrána s takovým gustem a sugestivitou, že někde potlačí zřetelnost fabule, zejména v prvé třetině hry. Potíž spočívá samozřejmě už v textu, který „demonstruje" děj příběhem ze světa, jehož mašinérie a „pravidla hry" budou zejména nejmladšímu obecenstvu velmi vzdálené. Otvírá se tu problém vysvětlující aktualizace hry: byl dobře, i když ne celistvě vyřešen dokumentárními snímky a maskováním herců, kteří se zevně podobají Hitlerovi a jeho nejbližším soukmenovcům. Obě dvě cesty nepodporují sice zobecňující záměr paraboly, která chce odhalovat v jedinečném příběhu jeho podstatné rysy; ale také tento záměr neruší a v daném okamžiku hru činí srozumitelnou.

Sokolovský je režisér s výrazným smyslem pro celistvost divadelního představení. Užívá scénicky jen těch prostředků, kterých může použít naplno a každému výstupu dává určitou a vyhraněnou podobu, promyšlenou od koncepce až po detail. Ovládá prostor. Expozice dějství, aktšlusy, aranžmá, vázání akce se sugestivní hudbou Jana Nováka — to všecko ukazuje na kultivovaného režiséra, který smysl pro jevištní atrakci řeší především v herci a hercem. Inscenace Brechta je v současném repertoáru nejdokonalejším náznakem herecky sladěného díla. Ve všech rolích — pochopitelně s velkými výkyvy v kvalitě — směřuje neúchylně ke hře výrazné, ale opřené o myšlenku a zbavující se podrobností. Škoda, že zůstává představení dlužno dokonalejší interpretaci typického Brechtova „vysokého stylu". Sokolovský nezdůraznil a nevypracoval dostatečně veršovou formu a tím se připravil o dramatický rozpor mezi obsahem sdělení a jeho způsobem; tento travestující princip je u Brechta významově rozhodující a Kunderův překlad ho přesně vystihuje.

Sokolovský se jako svérázný režisér projevuje i v inscenaci Klicperova Lháře, který se hraje jenom s malými retušemi nebo snad dokonce vůbec bez nich; rozhodně není dotčena podstata klicperovského slovníku a květnatá a propletající se skladba klicperovské věty. Patina textu se ovšem stala samostatným estetickým činitelem — a právě na něm Sokolovský založil představení. Archaicky pociťovaný text vypracovali herci v jeho režii s takovým půvabem a intonační čistotou, že doslova překvapuje svou divadelností, a jako atmosféra zahaluje autorovy slabiny. Představení se pohybuje na dráždivém rozhraní mezi idylickou poesií a humorem; blíží-li se k parodii, nikdy do ní nesklouzne tak recesně a vulgárně, jako se to stalo u mnoha klicperovských inscenací, které v uplynulých letech navazovaly na Honzlovu a Burianovu tradici — včetně vlastní Burianovy režie Každý něco pro vlast.

Nezval, Daněk a Brecht jsou dramaturgicky programové části dnešní činohry. I v tom je patrna protikladná situace Mahenova divadla, která je ostatně příznačná pro většinu našich divadel. Atlantida i Pohled do očí jsou hry slabé; ale uprostřed možného výběru a v dané situaci sehrály svou roli a vytyčují směr činohry ideově, a svým úsilím o rozložitou, vrstevnatou formu i umělecky. Má-li jít divadlo jejich směrem, musí je jako konkrétní umělecké hodnoty opustit a překonat.

III Ze starších inscenací je dosud na repertoáru Podhorského režie Takové lásky Pavla Kohouta. Prostě řešené představení sleduje civilní polohu Kohoutova textu a především se snaží vymodelovat co nejplastičtěji všechny role. S velkou pravdivostí a bez křeče Aleš Podhorský rozvíjí i psychologickou kresbu postav a překonává některá jenom načrtnutá místa textu. Herecké fondy divadla se tu v několika postavách objeví naplno — ale představení schází pevný a vzrušující záměr, schází mu

Josef Srch (Sochař), Jarmila Urbánková (Sochařova žena) a Míla Myslíková (Pradlena) v Hynštově inscenaci Nezvalovy hry Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou

Na protější straně
Rudolf Krátký
jako Athéňan

interpretace soudního procesu, rytmus a temperament hledání viny a viníka.

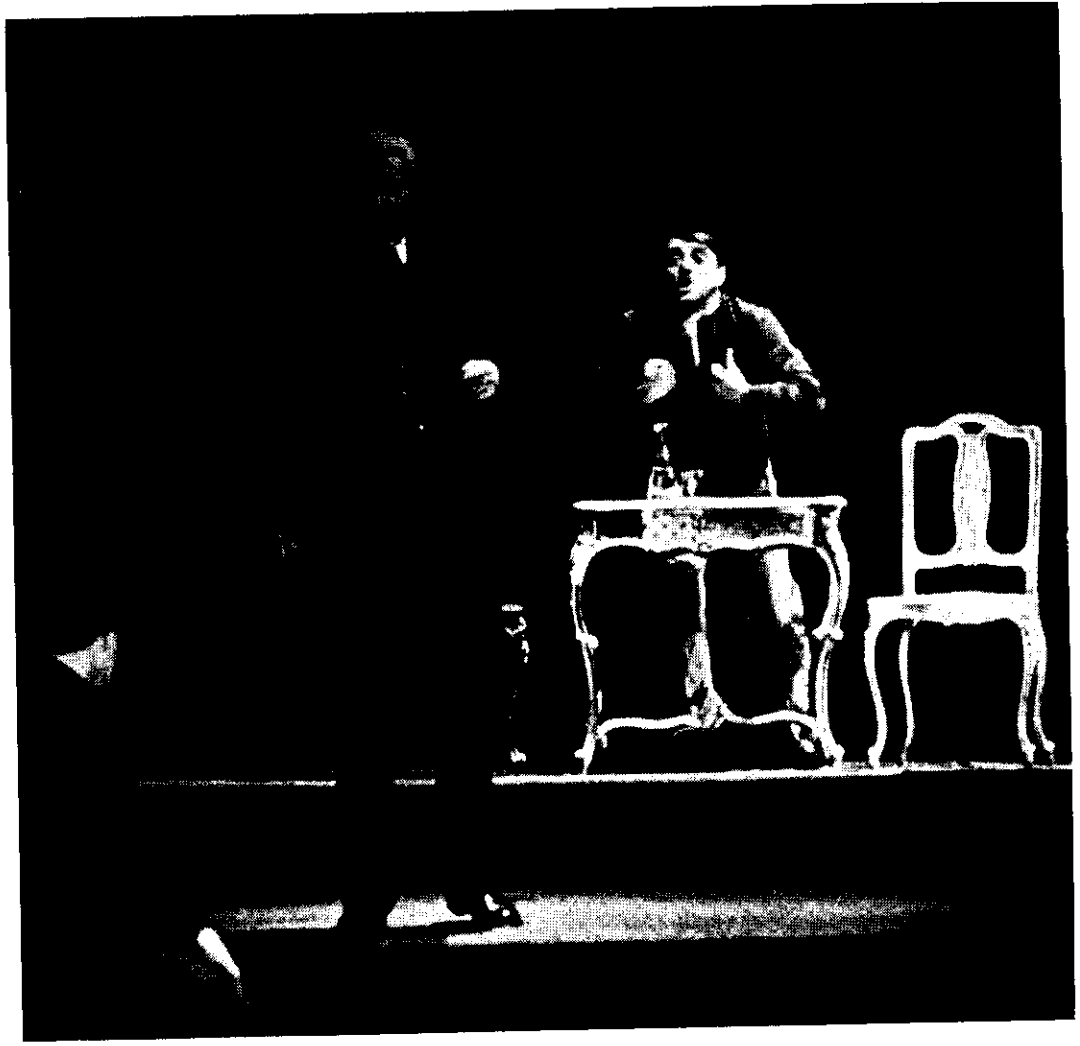
Miroslav Seemann, který pro nemoc delší dobu v činohře nepracoval, režíroval Pogodinovy Aristokraty. Volným podáním, střízlivostí vnějších i vnitřních prostředků se blíží tato inscenace ke stylu předešlé inscenace Podhorského. Seemann tak jako Podhorský staví hru na širokém, zjednodušeném jevišti (výtvarníkem je tu A. Vobejda), které je protaženo daleko na předscénu a má hlavní nástup z hloubky po šikmě, spuštěné do orchestřiště. Tím, i prostými přestavbami bez opon, na poloosvětlené scéně, směřuje představení částečně k „estrádní" formě, která situuje děj do těsné blízkosti diváka. Představení zapůsobí syrovou atmosférou a zajímavými figurami na počátku, kde i text poutá svou látkou. Jakmile drama dospívá do fází, kdy se z odpozorovaných figur mají stát opravdové dramatické postavy, kdy namísto detailních postřehů a snesené empirie má vystoupit a angažovat se lidský charakter, vtažený do procesu — inscenace slábne. Jinak řečeno: slábne tam, kde slábne i dramatikův text. Seemann se zřekl režijního dotváření textu v duchu klasické Ochlopkovovy inscenace, která v Pogodinovi našla spíš scénář k osobité divadelní kompozici, a zůstal více oddaným a pasivním tlumočníkem autora. Nenalezl však nikde, ani v hercích tu charakterizační sílu, která by byla s to dotvořit letmo naskicované scénky v opravdové drama složitých lidských přerodů.

Dvě starší režie znamenitého představitele Artura Uie, herce Rudolfa Jurdy, tvoří zvláštní kapitolu brněnské činohry. Vznikly zřejmě jako polemická, takřka vášnivě zaujatá opozice proti konvencím popisně psychologickému realismu. Kdo pozná Jurdu jako herce, pochopí, že tato opozice byla jistě inspirována mnoha režijními vzory, ale že nutně vyrůstala z podstaty

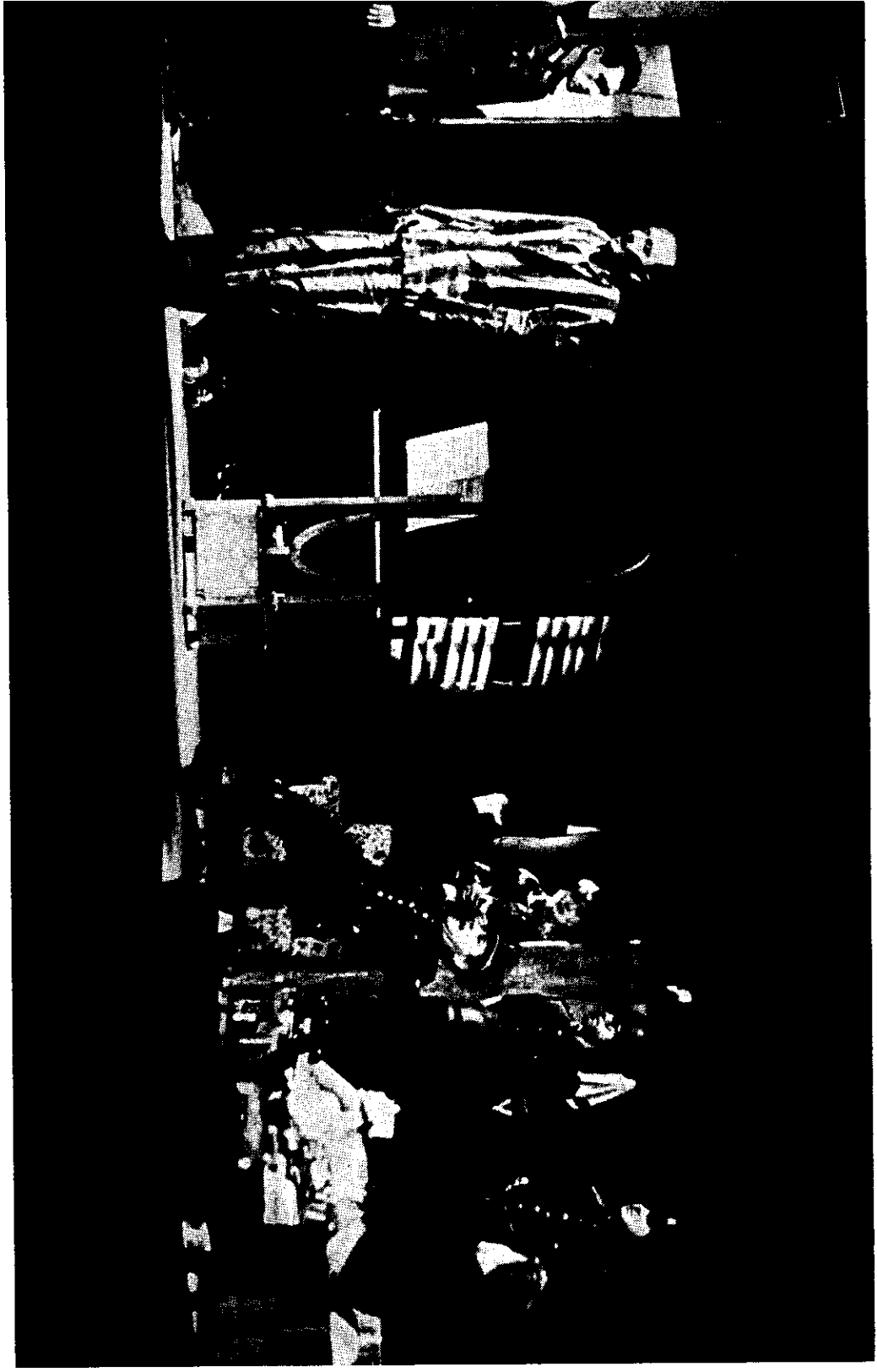
František Šlégr jako Herec a Rudolf Jurda jako Arturo Ui v Sokolovského inscenaci Brechtovy hry Zadržitelný vzestup Artura Uie

umělcova rukopisu. Remarqueovo Poslední dějství, ale ještě spíše Makbeth ukazují, oč Jurdovi šlo: proti žánrovému drobnopisu staví v herecké výkonu i v pojetí scény zjednodušený výraz, smysl pro ohraničený tvar, kontrast, expresívnost až křečovitou. Nedojímá diváka, ale útočí na jeho představivost; nevzrušuje rétorickou nadsázkou, ale napětím mezi vnější nehybností postavy a jejím vnitřním přetlakem. V Makbethovi Jurda tento styl s úctyhodnou tvrdošíjností vyzkoušel: Nevyšlo to. Je tu několik zajímavých pasáží a scén, okamžiky vzácného souladu herce se světelnou režií a průbojně pojatou scénickou hudbou Václava Noska. Ale základní interpretační problém shakespearovské šířky a významového kontrapunktu všech dějových pásem tu vyřešen nebyl. Shakespeare se stylu vzepřel: je pro něj příliš ariosní, francouzsky klasicistní, a až obřadně sošný. Také hercům styl doslova „nesedí"; jsou do něho oblečeni jako do cizího kabátu. Remarqueovo rutinované, ale přes všechnu chladnou vypočítavost ryze divadelní dílko, bylo pro Jurdu mnohem podnětnější. Režisérovo stylové úsilí zůstává v trvalém sepětí s látkou; a dokonce právě tady, kde je neustále v kontaktu s velmi hmotně a syrově prociťovanými reáliemi, s postavami a ději sice efektařícími, ale přece jen plnými hrůzy válečných zážitků, ukazují se jeho možnosti. Vojtěch Štolfa navrhl výpravu, která používá elementárních scénografických prostředků. Prostory domu a příchody z exteriéru jsou spíše jen myšleny a ohraničeny výraznými náznaky, které jednotlivé části oddělují, ale současně spojují v jeden prostor základní. Vzniká tak scéna, která reálně i symbolicky vystihuje německý osud posledních hodin války.

Poměrně osamoceně stojí v repertoární linii jediná práce hostujícího Jiřího Jaroše, Holbergova komedie Nemám čas. Režisér se tu nejprve proměnil v pilného a pronikavého upra-



Arnošt Navrátil jako Starý Dogsborough a Rudolf Jurda v téže inscenaci



Záběr z Jurdovy inscenace Remarqueovy hry Poslední dějství

Karel Meister jako Makbeth

vovatele předlohy, která by bez dramaturgických zásahů zřejmě vůbec už neobstála. Jaroš ponechal celý dějový půdorys molièrovské satiry, ale uvnitř zápletky a v duchu tradic parodistického a operetního divadla text aktualizoval, bez obav z anachronismů a jiných nedůsledností — které jsou tu naopak zdrojem komiky. Vyšla z toho vtipná a úsměvná satira na byrokracii, ale v nejlepších místech dokonce i náběh na ostřejší zpodobení dnešního lidského typu. Toto představení je tak říkajíc lehčí zboží — ale v dobrém smyslu slova. Nejde nad standardní možnosti souboru, ale rozhodně prozrazuje režiséra citlivého, s komediální náturou a recesním humorem.

IV V tomto článku jsme rozebrali několik základních problémů brněnské činohry; v příštím čísle budeme mít příležitost konkretizovat rozbor v některých podrobnostech — a především mluvit o hereckém souboru.

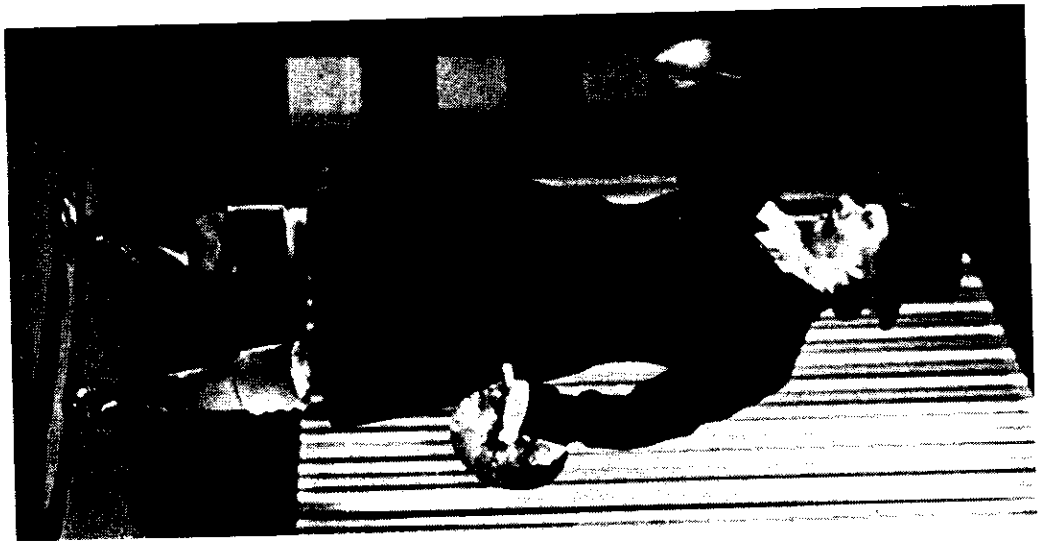
Nejdůležitějším dnešním problémem činohry je problém její konsolidace. Hlavní představení repertoáru ukazují — ať už ve výsledku nebo jen jako ukazatel směru — že Hynšt kolem sebe dovede soustřeďovat lidi, schopné utvořit jádro dramaturgicko-inscenační jednoty tělesa. Tato jednota má svou ideovou páteř a slib umělecké určitosti, i dostatečnou šíři, aby pojala odlišné režisérské a herecké rukopisy. Ať vstupuje do života divadla raději méně okázale než programy předešlých šéfů, ale o to konkrétněji a soustavně. Konsolidace a výstavba divadla nekončí několika zdařilými inscenacemi, jimi často teprve začíná.

Z posledního představení jsem se vracel na nádraží taxikem. Tu mi padl do očí lístek, zastrčený u řidičova volantu. Byl tam napsán nejdůležitější bod brněnského divadelního programu. Zněl: „To chce klid.“ Takový klid ovšem, který by rozhýbal jeviště opravdově tvůrčí dynamikou. Proč to tak jednou nezkusit? Zatím se to zkoušelo opačně — totiž s takovou zákulisní a konferenční dynamikou, že po ní jeviště obrůstalo mechem nudy.

Helena Kružíková jako Lady Makbethová

J. Kurandová jako Zuzana a R. Chromek jako Tadyáš Pravdomluva z Klicperova Lháře

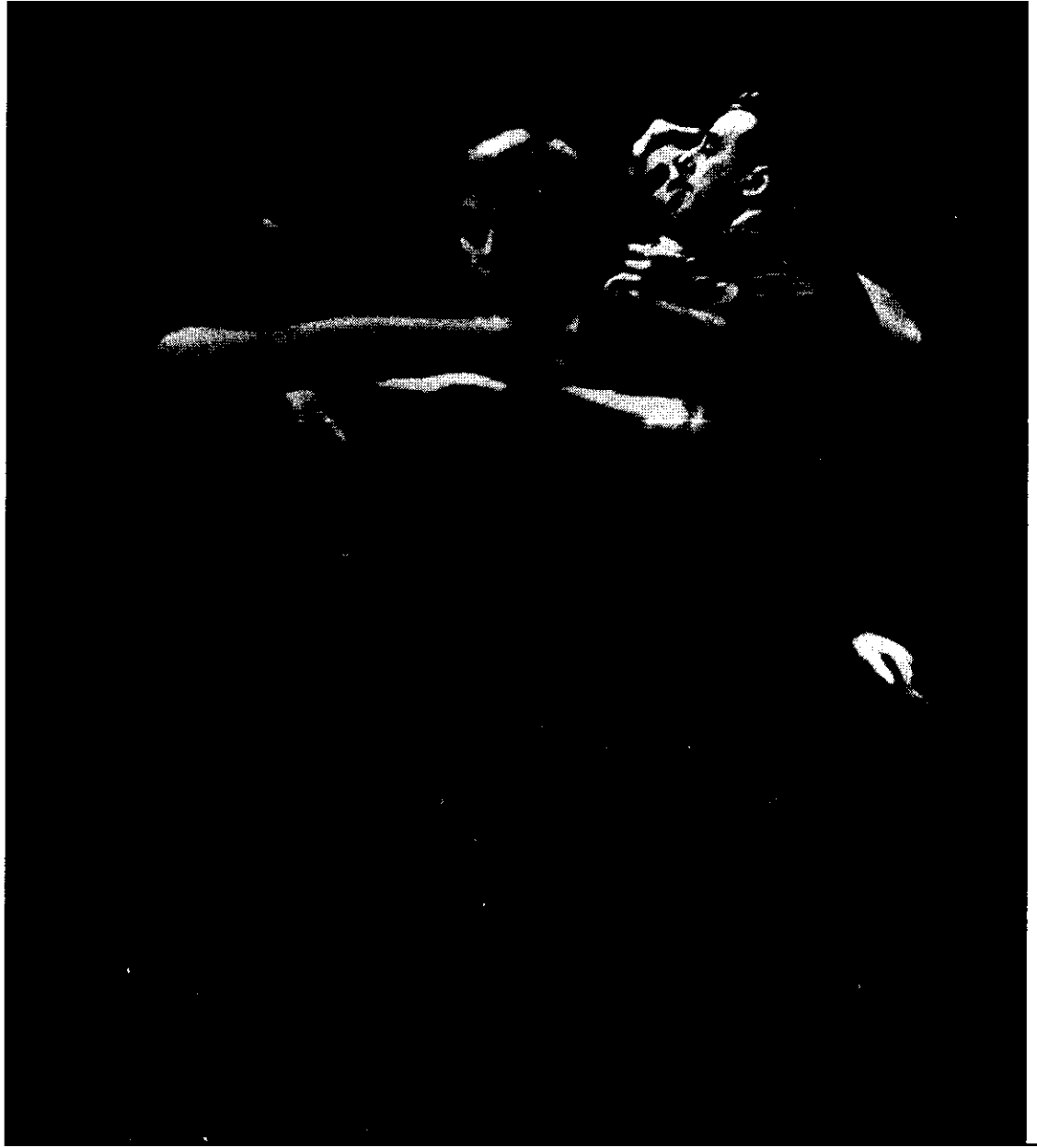
Zdeněk Kampf jako Prologus v Sokolovského inscenaci Klicperova Lháře



Závěrečná scéna Jarošovy inscenace Holbergovy komedie Nemám čas

D I V A D L O

VYDÁVÁ
MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ
A KULTURY
A SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH
DIVADELNÍCH UMĚLCŮ

Řídí Vojtěch Cach (vedoucí redaktor),
Jaroslav Hach,
Jaroslav Vostrý
a redakční rada
(předseda Antonín Dvořák)
Tajemnice redakce
Eva Balvínová
Obálka a grafická úprava
Libor Fára

Redakce a administrace Praha 1, Národní tř. 9, telefon 239051. Tiskne Polygrafia, n. p., závod 3 Jiřího Dimitrova v Praze 7, Dobrovského 27. Vychází desetkrát do roka. Nevyžádané rukopisy se nevracejí. Roční předplatné 50 Kčs, jednotlivá čísla 5 Kčs. Snížený poštovní poplatek povolen jako zn. 313-145-Be-56. Pošt. dohl. úřad Praha 022. Rukopisy předány k sazbě 4. 12. 1959 F - 070210