

Urmefisto na Vinohradech: Vedralových patnáct dialogů s předehrou a epilogem je napsáno čímsi, čemu by se z nouze dalo říkat volný verš. Dialogy skládají hru s demonstrativně brechtovskou poetikou a s autorovým trochu pythickým prohlášením, že „román *Klausa Manna Mefisto je faktem, ne východiskem, ani podkladem této hry. V textu jsou z něj použita pouze jména postav.*“ Kdo zná Mannovu knihu a její maďarskou filmovou adaptaci v režii Istvána Szabóa, o které se Vedral nezmiňuje, má o autorově tvrzení důvodné pochybnosti. Přinejmenším téma románu, mravní krach herce v podmínkách nacistického Německa, Vedralova hra opakuje – a ochuzuje. Místo dramatu a tragédie člověka s talentem, ale s dispozicemi k bezpáteřnému oportunismu a zbabělosti, napsal Vedral epický Lehrstück o posedlém herci a mravním zmetkovi, jehož definitivní charakteristika je vyslovena hned na první stránce hry a dál se pak už jen beze změny názorně předvádí v nejrozličnějších variantách obraz za obrazem až k tristnímu konci.

Toto zřetelné ochuzení hrdinova dramatu nepřekáží ovšem záměrům autora, kterému jde, jak píše, o aplikaci Brechtova požadavku, „*aby fakta byla demonstrována způsobem, umožňujícím pochopit ne pouze jejich jevovou stránku, ale jejich podstatu.*“ Ne tedy o vztahy a dramata hrdinů, ale o podstatu faktů. Spíš o poučení z chodu dějin než o drama jedinečných lidských psych a jejich vztahů v osudovém střetání. Pro samá poučení a názorné lekce pak ovšem nemůže mít autor prostor ani čas na drama, předvádějící smysl lidské existence. Postavy charakterizované jen povrchně, obecně a typově se pouze dosazují do poučných situací a dokumentují rychlý sled vzrušujících dějinných událostí, vyvolaných střetáním zápasících sil v kardinálním politickém konfliktu doby.

Autor tak napsal v duchu poetiky, kterou vyznává, stavebně zručnou, slovesně ovšem velice nevyrovnanou hru o známých a mnohokrát zpracovaných historických skutečnostech, jakousi ilustrativní dramatickou montáž bez jediné nové myšlenky, a aniž se pokusil udělat krok dál za věci objevené a poznané. Nelze mu to vyčítat, je mladý a zřejmě nadaný, udělal pracovitě, na co mu stačily umělecké síly.

Jenže co s tou názornou instruktáží ve verších, sepsaných tu v poloze brechtovské, tu napodobujících třicátou ozvěnu verše

Shakespearova, tu sekajících na kousky prozaickou banalitu současné politické frazeologie?

Tu otázku si musel položit Jan Kačer, když se rozhodl hru inscenovat. Kačer je ovšem muž pohotové, bystré inteligence a nevyčerpatelné fantazie, schopný kdykoli zaimprovizovat, udělat dramatickou událost z jakékoli všední životní i divadelní situace, dát jí netušený a ohromující výklad. Šlo tedy jen o to, co z arzenálu své invence použije, k čemu ho ponoukne ta odvozená hra, které se o skutečném dramatu a tragice naší doby a této země ani nesní.

Zvolil neomylným instinktem ohromující *dryáčnické a cirkusové zdivadelnění banality*. Svědčí o Kačerově důmyslu a umění dát fádnosti sugestivní a chvílemi dokonce démonickou podobu. Je to skutečně jednoduchý nápad téhož druhu, jaký měl pán, s kterým jsem dnes jel v metru. Pán byl střední postavy a měl dokonale nezajímavý obličej. Prázdný bezbarvý pohled, trochu ustupující bradu, nijaké rty, popelavě bledou pleť. Čirá bezvýznamnost. Ale pán si poradil. Vypěstoval si na bradě hustou, krátce zastřiženou bradku, přecházející směrem nahoru v přímo obrovitý knír, roztažený do stran a zakončený umně vyhocenou, voskem vyztuženou, zakroucenou a výbojně vzhůru trčící špičkou à la Salvador Dalí. Efekt byl ohromující. Pán se stal středem pozornosti celého vagónu. Prosté nápady bývají někdy geniální. Kačer nasadil Vedralovu chudokrevnému artefaktu pyramidální falešný knír!

Nápad ovšem potřebuje realizační metodu. Režisér si zvolil metodu *ohromování hlediště šokem*. Hrdina hry Höfgen vyklopil celou svou filosofii v prologu. Nemá-li přestat diváka zajímat, je třeba ho ozvláštnit. Ozvláštní se tedy tak, že z člověka posedlého divadlem a tou posedlostí omlouvajícího nekonečné zrazování všech a všeho, včetně sebe, se udělá nebezpečný, nevypočitatelný chorobný maniak s viditelnými klinickými příznaky paranoie a schizofrenie, nepřítel štvanec a ryčící uzurpátor. Je to velice vděčná poloha s tisícem příležitostí ohromovat a šokovat hlediště. Jako vymrštěn katapultem lítá ten zběsilec ze scény do scény, z obrazu do obrazu, s nelogičností choromyslného člověka láme stokrát repliky vejpůl, jednu část vysloví, druhou zařve, až se hlediště k smrti lekne. Dvakrát za večer skočí na partnera tygrím skokem,

zaklesne se mu za bedra, aby dodal náležitou pádnost argumentu, přátelství, radosti. Další skoky v nečekaných směrech. Lety plavmo a pády do předstíraných mdlob s podrobnými příznaky agónie hlediště přímo elektrizují. Škrčení, tlučení, fackování, kopání, fyzické ohrožování partnerů a partnerek má sugestivní poutavost černé kroniky. Naturalistická etuda Höfgena – starce s ochrnutýma nohama v drastickém kontrastu s atletickým homosexuálním milencem je krásně šokující a pikantně perverzní. Hlediště nedýchá.

I ostatní postavy jsou pro naprostý nedostatek vnitřního dramatu dramatizovány zvenčí, zdivadelňovány choreografickými, revuálními a jarmarečními prostředky. Běžné jsou běhy a úprky postav z jednoho konce jeviště na druhý. Jeden z dialogů Barbary se Sebastianem se odehrává na kolenou – oba lezou po zemi jako ratlíci, buší do země a vykřikují repliky, jako by je bral na nože. Je to velice neotřelé, spektakulární a poutavé. Bídňě, schematicky napsaný a bídňě hraný Intendant dojde přece jen ozvláštnění ve scéně škrčení s revolucionářem Ulrichsem. Nudně politicky instruktivní dialogy v emigraci zestravitelňuje občas extatické zaječení ušlechtilého starce profesora, jindy srdceryvné kvílení Barbary atd.

Prolog, epilog i všech patnáct dialogů uvádí v textu hry strohým oznámením Mefistotela. Kačerova invence udělá z autorovy skromné opovědnice bujnou a skoro rujnou brechtovskou komentátorku a šansonierku, tu pouťově dryáčnickou, tu sentimentální, tu věcnou, v dobrých patnácti rolích a převlecích. Křiklavé červené a zelené fedrpuše, tyrolácký úbor s tralaláčkem a zelenými výložkami, židovská hvězda, zástěrka francouzské číšnice. Zpěvy, tanečky, kuplety, recitace, srdceryvy – oči přecházejí, srdce měkne a teátrum se hýbe. Kačer je profesionál – ovládá prostor, pracuje s jeho hloubkou a členěním, rozehrává velegrandpodívanou.

Všechno dohromady je to úchvatná sugesce, divadlo ohlušující uši, oslňující oči a namlouvající divákově, že se dívá na velké drama.

(Extáze, kterou tu prožívá a virtuózně, s čivou inteligencí, s rychlým, studeným rozumem a bravurní technikou hraje Viktor Preiss a která se nakažlivě přenáší na ostatní herce nebo spíš přihrávače ústředního hrdiny, má v představení jakousi interní

sadomasochistickou dimenzi. Zvláštní rozkoš hrát příběh vnitřní destrukce, sesouvání a mravního krachu herce v totalitním režimu. Aspoň se to tak člověku v hledišti jeví. Je to vivisekce na druhou – Kačer a Preiss tu s mukou v duši pranýřují bez milosti a ničivě zbabělost a prodejnost herce – nastojte – sluhu totalitní moci! Stíhají ho tak zběsile a rozlíceně, jako by s ním a za něho zvraceli vlastní útroby. Je to něco mezi trestajícím spravedlivým hněvem a luxusním pokáním.)

Takto koncipované a realizované představení funguje bez závady. Já jsem nicméně uprostřed všeho toho extatického třeštění vděčně kvitoval každý kus přirozeného hereckého projevu – Frejova například, Brzobohatého, tu a tam Maciuchové nebo Töpferova, i v těch chudých povrchových rolích, které jim napsal autor, a ve chvílích, kdy jim režisér zrovna neozvláštnil roli létáním na létající hrazdě.

K našemu tématu:

Pravda v té inscenaci třeští oči hrůzou jako Höfgen za oním obludně zvětšujícím zrcadlem a kvílí jako Niobé. Uvnitř se v té barumské ambaláži přece jen uchovává spousta Kačerova režijního umění, vynikající profesionality Preissovy i kusů pravdy v ostatních výkonech.

Publikum reaguje nadšeně, až freneticky. Vyhledal jsem si k tomu citát z André Gida:

„Množství, třeba složené z prvků nejlepších, netleská nikdy tomu, co je v uměleckém díle nového, co je v něm skryté, virtuálně silného, zneklidněného a zneklidňujícího, zneladěného a zneladujícího; tleská vždy jen tomu, co v uměleckém díle může už jasně rozeznat a opět poznat, tedy banalítě.“

Obecenstvo na Vedralově a Kačerově *Urmefistovi* nedělalo nic jiného, než že jasně rozeznávalo a opět poznávalo věci u nás, v té naší Zimní pohádce, notoricky známé.

1988

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



1928 – 24. 11. 1995,
maturitu v Mo-
1931 na Zemské
fakul-
1938–1942 byl za
koncentračním
váleky prac-
jako redaktor
pod Orebem.
české literatury
Mladá fronta
stýky s ci-
1947–1951) a drama-
1950–1953 pů-
1954–1969
Literárních listů
studia Bar-
Divadelních novin
někdejší člen
stary stal disiden-
(1970–1973),
a soukromou
Chartu 77
byl mimo jiné
(1986–1989).
práci v obno-
(1990–1993) a vydal též
(1995). Těžištěm
a publicistická činnost,
(z ruské, francouzštiny,
a slovenštiny), podstatné
a dramaturgické.