

Z POHÁDKY DO POHÁDKY

Vlastě Chramostové k narozeninám

Zaostal jsem, pokud jde o původní tvorbu dramatickou, vypravil jsem se do divadel.

V divadle na Vinohradech (Jan Jilek: *Já chci žít znovu*) se hlediště zaplňovalo v jakýchsi nárazech, nerozuměl jsem proč, došlo mi to až za chvíli. Byly to kolektivní vlny. Vlna ze zájezdového autobusu, další vlna, zřejmě z dalšího autobusu, vlna mladých lidí přiškrcených kravatami, snad z internátu, ze školy, z učňovského domova. Skupina rozjařených žen kolem čtyřicítky, nějaké školení v hlavním městě. Skupiny se hrnuly masově do foyeru, kluci brali masovým útokem šatnu a vlny vpadaly masově do hlediště. Troušili se i jednotliví diváci, po dvojicích, po jednom, rodina s dcerou, slečna s korálkovou kabelkou, někteří ve večerních úborech, jedna paní s čerstvou trvalou v dlouhé róbě moaré, v zlatých střevíčkách a s obnaženými rameny. Měla husí kůži.

Herečka paní Vránová v roli Jarmily, energické, prací přetížené ženy, říká na jevišti rozhořčeně: „*Protože sháním po republice pět ocelových koulí. Slibuju hory doly, nikdo mi je nechce udělat. A my bez nich nemůžeme smontovat velkostroj za tři sta miliónů! Má vazbu na elektřinu celého státu. Když nebude včas, nebude uhlí, nebude elektřina, nebude plyn, nebude nic.*“

Zatrnul jsem, co se stane, když ty koule nesežene. To byly ovšem, jak se ukázalo, jen autorovy expoziční starosti. Malér, zakládající hlavní konflikt, vyvedou dva mladí, čerstvě zamilovaní, jeřábnice Andula a její láska, Milan:

ANDULA: Bolí mě rty. Koukni. Jak mě od tebe krásně bolí. Zavřu oči a vidím hvězdy, jak skleněnou střechou haly svítí do buňky jak do

našeho domečku, a ty mě miluješ... Nevěděla jsem, co se to najednou se mnou děje... Byla to nejkrásnější noc...!

MILAN: Bojím se, aby z ní nebyla noc ze všech nejhorší.

(Andula nechápe, co, jak, nic.)

Během setiny zlé vteřiny jsme udělali škodu za statisíce...

ANDULA: A kdy...?

MILAN: Jak jsme bronzové třímetrákové ozubené kolo sundávali z brusky.

ANDULA: Reaguju tam nahoře na každý tvůj pohyb hlavy, ruky...

MILAN: Musíš přece vědět, co se u takového přesného, složitěho choulostivého stroje za milióny dolarů může přihodit! Má hluboko v sobě schovaný závitový šroub a my jsme ho zničili!!

Andule dochází nedozírný dosah katastrofy, je však okamžitě rozhodnuta: Musíme to říct!

MILAN: Nesmíme to říct!

ANDULA: Na to přijdou, že jsme to udělali my.

MILAN: Nepřijdou. To ohnutí šroubu je pranepatrné. Oku naprosto neviditelná odchylka...

Andula se dala přemluvit, láska je mocná čarodějka, nicméně se z té pranepatrné odchylky stane spiritus agens hry, způsobí drama svědomí mladé jeřábnice a smrt jejího pěstouna Orlíčka.

Jemnější konflikt, tentokrát mezi jedincem a společností, starým továrním dělníkem Meduňkou a úřadem důchodového zabezpečení, kde mu hodlají vyměřit penzi o dvacet korun nižší než jeho kamarádovi Orlíčkovi, rozvíjí autor důmyslným odstíněním nelomeného chlapského typu v dialogu s Orlíčkem.

MEDUŇKA: Mám toho ještě víc. Plnou skříň... (Probírá významání.) Zasloužilý pracovník závodu! Pamětní medaile Deset let lidových milicí! Koukni! Za práci ve volebním období! Pamětní medaile Třicet let závodu! Výbor lidové kontroly za obětavou práci v kontrole... ORLÍČEK: Vidiš. Tolik je v tom uložené práce... A co z toho nakonec máš?

MEDUŇKA: Pociť hrdosti! Jenomže to ty vůbec nevíš, co je!

ORLÍČEK: Ale vím. A možná líp než ty.

MEDUŇKA: KSČ. Za dlouhou obětavou politickou a veřejně prospěšnou činnost. Tady ONV: oceňuje dlouhodobou obětavou práci, kterou vykonal při výstavbě socialistické společnosti...

Orlíček na to paríruje:

ORLÍČEK: Nikdy jsem nehleděl na takové ty vnější projevy uznání! Mě těšilo a bral jsem jako naprostou samozřejmost, že jsem sebe nad společnost nikdy nestavěl. Si nevzpomínáš? V rámci akce dělníci zemědělcům jsem všechny svoje dovolené pomáhal na žních. Zadarmo! Skončila dovolená, přijdu z továrny a pomáhal jsem dál. Jezedáci skončili práci a šli domů, a my s tajemníkem jsme vozili obilí a dlouho do noci mlátili, to byl takový trouba! A ráno samosebou do strojren do práce!

Ale starý beran Meduňka ne a ne to bezpráví s dvacetikorunou pochopit:

MEDUŇKA: Je mi něčeho líto... atd.

Díval jsem se na vyprodané představení z přístavku, kterého se mi dostalo dobrodíním biletářky. Nahlédl jsem do programu – autor, čtu, přední dramatik, skoro klasik: „Literární historici ho řadí mezi sloupy české dramatiky. Je z toho rozpačitý: „No jo, přišli sem studenti, to víte, maturity, jindy zas psali diplomky, vlastně ze mě dělají zkoušky.““ Nahlédl jsem do hlediště – nic, nikdo nic, spokojenost, malé smíchy, větší smíchy, všechno v pořádku. Hrají.

A já pomalu cítím, jak mě začíná strhovat rasantní režie zasloužilého umělce Zdeňka Míky. Žádné intelektuální vymyšleniny, naopak, demonstrována, přímá, prostá jednoduchost: příchod zezadu, odchod dozadu. Příchod zleva, odchod zpátky. Odchod dozadu, příchod zezadu. Scéna moderně jednoduchá. Kus plotu, papundeklová silueta činžáků, nemýlím-li se, město fabrik a drsných osudů, vpředu velký prostor – ring volný. Scény chlapů obtahuje

režie tlustou légerovskou konturou, co slovo, to pádné sdělení, co vzpomínka na staré poctivé časy, to mravní symbol. Mužské repliky s erotickým nábojem zní jednou jako mlaskavé plesnutí plátů špeku na reznický špalek, podruhé je prosycuje jímavý sentiment. Láska jeřábnice Anduly je pojata jako zpěv skřivánčí ve stříbrném větru, zralé toužení stále ještě tělem i duchem mladé Jarmily, sužované Meduňkovou nedostatečností, sděluje režie směle a bez upejpání. Celkem se v režijním pojetí kusu i postav snoubí drsná mužnost s invencí, jemnocitem a elegancí emocionálně založeného hrocha v penzi.

Příběh skončil tragicky, ale obecenstvo si přišlo na své. Tleskalo se zejména Miroslavu Vladykovi, který vystoupil znovu jako televizní odborník na vykulenou šřapatost, a starému Meduňkovi v podání Jaroslava Moučky, neodolatelně kombinujícího Trepifajksla s šarmem televizních funkcionářů.

Metro fungovalo bez vady, program jsem si schoval.

* * *

O pár dní dál tamtéž, hra téhož autora, v téže režii, v témže slohu, *Diamantovi kluci*. Je to tklivá vzpomínka na krásné a nelehké časy prvních let budování socialismu, na časy zrání lidských charakterů. Jde v ní o zápas za vyrobení umělého diamantu. Zápas je vítězně dobojován a diamant, který ušetřil cenné devizy, se stává symbolem nezlomného optimismu družné party hrdinů hry.

Ve hře Jana Bartoše *Rodinná příležitost* (Divadlo E. F. Buriana) říká herečka paní Rajmontová v roli Marie, majitelky vily v Praze, dcery starého poctivého truhláře, v předvečer pohřbu své matky: „*Jaképak my jsme ženské? Křehké, půvabné, žádoucí... Staráme se, dřeme se... chleba, mlíko, maso, do práce, domů... (Karle) Nesl tě už nějaký mužský na rukou? Nenesl. Hlavu mám napěchovanou chlapскеjma starostma, že musím nechat opravit střechu, sehnat zedníka, pokrývače... jeden přijde, když jeho ženě dohodím zubařku, druhý zase potřebuje protekci pro kluka ve škole. Pak musím pozvat lidi, co bydlí vedle, abych udržela na uzdě jejich chutě na moji zahradu, udělat trachtaci, na kterou potřebuju prvotřídní maso. Abych ho*

dostala, tak musím solit a nepočítat, na váhu se nedívat... A v práci musím mít hotovou uzávěrku, pohřeb nepohřeb, a musím kopnout do zadku svého šéfa, co za mnou pořád leze a ošahává mě.“

Marie se u příležitosti pohřbu setká se svým bývalým mužem. Setkání rozvedených manželů vede k pozdně osudové konfrontaci jejich blahobytných, pokřivených životů s idealismem bloudícího, ale pravdivého syna. Příležitost pohřbu je pro syna trpkou, ale snad nadějnou příležitostí k vystřízlivění z emfatického maximalismu.

* * *

Metro fungovalo bez vady, nazítří dopoledne ve frontě v zelenině: „Co vám mám říkat, paní, staráme se, dřeme se, chleba, mlíko, maso... Tamtomu abych dohodila zubařku, druhý přijde, že potřebuje protekci pro kluka... Ještě že mají ty grepy.“ Měli i čínské zelí, zelenina jakžtakž fungovala, řeznictví taky, obchodní domy, prémie, lázně, sport, kultura, sídliště, železnice, autobusy, všechno fungovalo v rámci reálných možností, někdy hůř, někdy líp, někdy horror, musí se to umět, musí se vědět, jak na to.

Pár dní nato, na klinice v předpokoji. Za dveřmi ordinace rozhovor:

STARŠÍ HLAS: Jestlipak víte, proč jsem si vás dal zavolat?

MLADÝ HLAS: Nemám tušení, soudruhu docente.

STARŠÍ HLAS: Nechte toho soudruhování, pane kolego, nejsme na schůzi. Tohle je rozhovor, abych tak řekl kolegiální a záleží jen na vás, jestli zůstane jen mezi námi... Takže vy nevíte, proč jsem si vás dal zavolat?

Počkat, stát. Nebo to nebylo na klinice? Bylo to na klinice. Ne, nebylo, bylo to včera v divadle, hrála se tragikomedie *Na kůži se neumírá*, autor Jaroslav Čejka. Komedii obstarává v té tragikomedii pět pacientů různých osudů, povah a letor, čtyři pacientky a tři sestřičky. Tragédie se točí kolem nedostatkového zahraničního léku Belodermu a bleskového přerodu čerstvě absolvovaného lékaře

v oportunního kariéristu. Ještě tragičtější je stará věhlasná profesořka, šéfka kliniky, doporučující mladému lékaři – bezpochyby už marně – odvahu pálit si prsty, nedělat ústupky a protislužby, aby nakonec neskončil jako ona sama. „*jako vyždímaný hadr, třebaže ověněný tituly a funkcemi*“. Jinak je to však na tomto jemně chmurném pozadí – zabírajícím maličko, pět šest stránek textu – velice veselá hra, kde se kromě ulitého Belodermu a ztraceného a znovu nalezeného pacienta nestane nic. Zato je tam k slyšení půldruhé hodiny taxikářských a hospodských vtipů. Je to hit! Jeden pacient tam říká, žádné obavy, že by někdo mohl podezírat komunistu ze znásilnění, komunisti že znásilňují akorát demokracii, a jedna pacientka na dotaz druhé pacientky: „*A šáhla sis vůbec na Frantíka?*“ odpovídá: „*Ten už ho má ode mě vyleštěného!*“ Následuje hurónský řev nadšení v sále. Je to hit, lístky neseženete, režim dostává do těla v rámci povolených norem, paničky lezou do postele k doktorům.

* * *

Původní hra ze současnosti tedy prodělala v Čechách, jak jsem zjistil z těchto několika a z dalších návštěv pražských i jiných divadel, mohutný kvalitativní skok, umožněný laskavostí ministerstva Pravdy z Orwella. Stačilo vystříhnout plus minus šedesátá léta a jejich stopy, potom je gumovat a dovygumovávat důsledně a s vědeckou akribií dál a dál ve všem psaném, a zároveň je postupně vymývat z mozků, pokud v nich ještě přezívají.

Odvedl se v tomto směru kus solidní likvidační práce. Z povědomí národa pomalu zmizelo divadlo, jak je dělal Radok a Krejča – už jejich jména jsou od ďábla a zmizíkují se z běžného i odborného tisku, z knih a výstav, jejichž scénáře dělají historikové divadla –, natož jejich umění! Ztratila se beze stopy Krejčova éra v Národním divadle a v Divadle za branou, vytékala do éteru a prostě není slavná obrazoborecká éra a práce Divadla Na zábradlí – na Havlovy hry v Grossmanových režiiích byla uvalena klatba. Jako loňské sněhy zmizelo z kultury období zázračné renesance Vinohradského divadla pod vedením dramatika Františka Pav-

líčka, do ztracena byl rozmetán skvělý tým a soubor Činoherního klubu, jemuž vtiskli styl Vostrý s Kačerem, Smočkem a Hružou. Nikde nevidět dramatika světové úrovně Josefa Topola, do země se propadla plejáda jeho her v Krausově dramaturgii a v Krejčově režii, z Brna se záhadně ztratil a v českém divadle není k nalezení Milan Uhde, dramatik brilantního intelektu. Badatelské divadelní ústavy a akademické kabinety o nich zachovávají diskrétní mlčení, v archívech se na ně na všechny snaší prach dlouhého času. Čo bolo, to bolo, terazky som kapitán!

Cestou normalizace společnosti se pak došlo i k definitivnímu znormalizování oficiálního divadla a oficiální dramatické tvorby. Konec pouštění ze řetězu! Hra na jevišti má být znovu součástí v soustrojí budující společnost, má ovlivňovat a vychovávat diváka v uvědomělého socialistického občana. Podařilo se! Chodím od divadla k divadlu, a hle, po letech krize a po letech zdráhání se zaseknuté dramatické i divadelní kolečko znovu poslušně a správně rozběhlo a běží, funguje.

Došlo tu, jak vidím, po té perné cestě za normálností, ovšem k prazvláštnímu úkazu, vyplývajícímu z celkového chodu společnosti a obecného stavu věci.

Čep, na kterém se všechno, pomalu a vědecky zdůvodněně pootočilo do dnešní polohy, se jmenuje reálný socialismus. Stalo se toho v životě i ve vědomí lidí příliš v „krizových letech“ šedesátých i dalších už skoro dvaceti letech, než aby se na občana, po všech zkušenostech, které má, mohlo starými způsoby. Jásavé obrazy neustále vítězícího budování socialismu by se příliš flagrantně rozcházel s dějinnými zážitky i s životní zkušeností diváka. Neodvážil by se je křísit ani sebeideovější normalizátor. Ví, že by pohořel. Je reálný socialista. Nezměnil pravda své požadavky, jenom je jinak formuluje. Chee po dramatických autorech a po divadlech pravdivý obraz života, ale neopomene přitom nikdy dodat slovo „*pozitivní*“. Přímo zdůrazňuje, že vytvořit žádoucí pravdivý obraz života znamená nezavírat oči před negativními jevy, naopak, je třeba je odhalovat, ukazovat na ně, vidět je – ovšem vidět je *pozitivně*. O pozitivno se takto pečuje všude při všem možném očividném negativnu. V dnešních novinách je na dva zneklidňující titulky ŠOKU-

JÍCÍ VÝSLEDEK KONTROLY a NESPLNĚNÉ VÝKONNOSTNÍ CÍLE hned celá nůše uklidňujících titulků, vyjadřujících pozitivně viděné negativno: POZORNOST SPRÁVĚ A ÚDRŽBĚ BYTOVÉHO FONDU. VRÁTIT PŘÍRODĚ ŽIVÉ BOHATSTVÍ. POZORNOST SLUŽBÁM! V TRŽNICÍCH JE KONTROLA NUTNÁ! PENÍZE NEJSOU VŠECHNO. PRÁCE PRO MÍROVOU VÝSTAVBU VLASTI. KLÍČOVÉ MÍSTO KVALITĚ – atd.

A tak se naši milí současní dramatici reprezentativních scén pustili – v duchu nové, nikoli už socialisticko-realistické, ale reálně socialistické ideové instrukce – znovu do tvoření *obrazu naší skutečnosti* s povolením nesmlčovat věci záporné, temné, nemravné, deformované, ale s příkazem nesmlčovat je *pozitivně*! Rázem se tím ovšem octli mezi Scyllou a Charybdou dvojího protichůdného tlaku. Tlak shora požaduje tvrdě obraz života s pozitivním *vyzněním*, jak se teď pěkně říká, skutečný život tlačí zdola k obrazu podstatně méně útěšnému. A tak se autor schvalovaných her stává mučedníkem „*vyznívání*“, vymýšlejícím po nocích i ve zlých snech náležitě proporce kombinující do úmoru kladno a záporo. Líčí statečně a s nadějí v oku sice poruchové, ale nakonec přece jen reálně fungující životní fungování, v němž se snaží zahlédnout věci dobré, potěšitelné, uklidňující – jako ty vytrvale pozitivní titulky v novinách.

Prazvláštní úkaz, o němž byla řeč, přitom spočívá v tom, že se dramatik sice dal na vojnu, ale jako správný český vykuk zdrhl z první linie k trénu, ke kuchyni nebo do zázemí, kde se tolik nestřílí. Je oficiálním, povoleným, chváleným, placeným i vyznamenávaným autorem her angažovaných v duchu vládní ideologie, ale terén k angažování si bystře vyhlédl v oblastech co možná nejúžeji soukromých, v oblastech drobného psychologizujícího mravolična, v oblastech vzpomínek, v oblastech dávno zašlých minulých časů atd. atd. Ani v tom vulgárním reliktu schematismu nejprimitivnějšího ražení, jako je Jilkova hra *Já chci žít znovu*, se autor neodvážil do zhavého současná dál než ke zprávě o pranepatrné odchylce na šroubu, od které rychle uprhl do zmítání Andulina svědomí. Její boj za pravdu v sobě se ovšem omezí na pár několkaminutových výstupů. Všechn ostatní čas je věnován lamentům

adresovaným současné byrokracii a hlavně srdceryvným vzpomínkám na zašlé časy. Totéž v bleděmodrém, nasvěcováno vzpomínkovými reflektory, je k vidění v *Diamantových klucích*. Evokované pradávno budovatelského nadšení kolem průmyslových diamantů se předkládá reálně socialistickému publiku jako zábavná, lidskými příběhy proteplená pohádka v podání televizních hvězd. V divácích s vyvinutější fantazií může eventuelně vyvolat představu roztomilého naivního mamuta, kterého by Macourek hravě přivedl z prehistorie ukázat Machovi a Šebestové.

Ta milá a povzbudivá reminiscence, přinejmenším její část spadající do nejtragičtějších let poválečného vývoje, plní přímo vzorně požadavek *pozitivního vyznění*: ztělesněním veškerého zla doby je ve hře bezvýznamný, téměř epizodní všiváček jménem Šofr! Graduovaný historik divadla, muž vždy vnímavý k přáním nadřízených, Jan Císař, vysvětluje divákům pro jistotu (aby netápali), a právě v tomto punktu velmi přesvědčivě, tvrdý postoj dramatika k době a jejím démonům takto: „*A umí se podívat [Jílek] na minulost bez sentimentu a okázalosti. Všechny omyly, pramenící z nadšení, všechny černé ovce, které se na tomto nadšení přizhivily a svezly jako Šofr s sebou, jsou mu přirozeným průvodcem té cesty, která musela být a také byla ujeta [sic!]*...“ Oba, dramatik i historik, jsou k omylům té cesty, která „musela být ujeta“, skutečně diskrétní co nejpozitivněji: schytala to za Stalina černá ovce Šofr!

* * *

Rafinovanější skladatelé her ze současnosti, Bartoš a Čejka například, hledají jiné únikové cesty. Jsou z té duše ochotni vyhovět státnímu požadavku pozitivnosti a volí si dokonce současnou látku, ale poctivost jim nedá: nemohou smlčet povážlivé a někdy i hrozivé stíny reality, byť znormalizované a reálně socialistické, a nevzbuzující tudíž *zásadních* obav. Upustí tedy od obav *zásadních*, zato dávají nezastřeně průchod obavám o duši jednotlivých lidí. Líčí jejich životně pravděpodobná privátní dramata jako věci smutné, někdy dokonce na pohled nenapravitelné a skoro tragické. Popisují pokřivené charaktery, zbabrané životy, malosti a zbabělosti, tady

a dnes, ale prokazují přitom obdivuhodný um, jak v nich zamlčet to hlavní: jak zaostřit kritický objektiv na soukromé viny a prohry hrdinů a rozostřit do mlžného neurčita příčiny, které je způsobily. Coši, nevíme co, lámalo charakter, odvalu i odbornost a životní jistotu Bartošova inženýra Vojtěcha, coši, nevíme co, udělalo z Čejkovy profesorky, kdysi zřejmě vědecké kapacity, cestovatelku po kongresech a věčnou funkcionářku. Z Bartošovy hry se tak stane jeden velký truchlivý lament na úrovni oprávněného všednodenního stěžování na poměry, s argumenty a jazykem posbíraným všude, kde se srdnatě nadává – soukromě a anonymně. Černý obraz je, přirozeně, třeba prosvětlit. Prosvětlovač je Jirka s monologem křičícím po životě v pravdě a čistotě, a zamilovaná Karla, toužící ven z konzumentské klece rodného domu. Čejka volí naopak lament k popukání veselý, estrádu plnou frků, fórů, srandiček a otrlého cynismu, plků, mouder a drobně vychytralých filosofii – všechno posbírané v nemocnici na druhém kraji města.

Tyto a podobné hry se tak rozprostírají bez přechodu v divadlech a v zeleninách, v divadlech a v nemocnicích, v divadlech a v archívech dědečků, v divadlech a na ulici, v divadlech a v samoobsluhách. Je to jedna všednohra na téma komunální kritiky – staráme se, dřeme se, chleba, mléko, maso, do práce, domů, třímetrákové ozubené kolo, zírám jak péro z gauče, a což kdybychom dodali: Aja, kdo miluješ společenský špás, choď s veselou myslí často mezi nás! Mňau!, koukám se oknem na měsíček a hádám se s ředitelem – a s kým ještě výš, nebudu radši jmenovat, dyť to hrajete jak pes diablo, chtěli jsme probudit svědomí národa, víš... hodit petardu na místodržitele, aby se všechno otráslo, někdo nás musel udat, staráme se, dřeme se, chleba, mlíko, maso, do práce, domů, vy jste u pípy jak dítě u prsu, má v sobě závitový šroub a my jsme ho zničili, mlíko, maso, není nad pěkný stehýnko nebo paničku, vy znáte nějakýho Čecha, kterej by šéfoval na Slovensku?

* * *

Jak už tedy řečeno a jak z citátů názorně vidno, dobrá věc se podařila. Drama v duchu reálných požadavků bylo vyrobeno a výrobek

se s vážnou tváří provozuje na prknech státních scén. Autoři to píší, dramaturgové to dramaturgují, dopisují, okudlávají a přešívají, schvalovací orgány to vezmou na valchu, drhnou a valchují, zkoušejí v tahu, v tlaku a kroucení, zkoumají bdělým pozitivním okem, režiséři to režirují s vynaložením tuctové rutiny – a herci to musejí hrát.

I oni dodávají prefabrikované profesionální výrobky, jako by netušili, že si reálně socialistické příkaznictví vyrobilo i z nich samých výrobky – hladce a poslušně fungující kolečka řízeného umění.

Degradace ducha, myšlenky v osvětové výchovnou (a proľhanou) služku, a degradace slova, jaká nemá na českém jevišti obdoby, degradují herce jako lidi, jako osobnosti a jako umělce.

Nezažil jsem už dávno pocit takové smutné trapnosti a takového studu za ponížení, jakému jsou tu herci vystavováni. Zdeněk Řehoř, ten jemný a cudný herec, hraje v potu tváře mizerně panáka vedeného na ideových drátkách, mírně chlípného starého seladona, zvládá s vypětím sil stránkové výlevy autorova pera, kombinujícího politické uvědomělo s kocouřím sentimentem. Petr Haničinec, kdysi myslivý a tvořivý, po smyslu věcí pátrající umělec, zvládá nulovou postavu v Jílkovi svým už dávno omletým a bezpečně předvídatelným stereotypem trvalého obyvatele televizních seriálů i neseriálů. Paní Vránová, chudák, tvrdí s citem a velmi statečně, jak v ní všechno hoří při vzpomínce na čas dávného mládí, kdy ji Orlíček povalil do sněhu, čin však k její celoživotní lítosti nedokonal. Jaromír Hanzlík, talent, jakých je málo, pracuje snaživě a poslušně (nejlacinější, bídnu, pokleslou hereckou technikou) na vyrobení spisovatele žasnoucího od raničké puberty až po čas zralosti a na kardinálním objevu, že umění nemůže mechanicky opisovat skutečnost.

Rudolf Hrušínský, pamětliv instrukce dramaturga posedlého košatostí, že jeho Šána v *Staré dobré kapele* „v sobě nenašel vnitřní sílu, aby pomáhal uskutečňovat poznanou pravdu pokroku, zahořkl a nezůstal na slunečné straně ulice, nýbrž se snažil skrýt se před přívalem života v co nejizolovanějším doupěti“, se rozhodl mezi mnoha možnostmi, které ta závrtně košatá postava nabízí, nedě-

lat s tím lotrem nic, tvářit se zavile, prodírat se spolu s ostatními herci ředinou textu a říkat repliky, aby tomu sugestivně sofistikovanému dramaturgickému nároku vyhověl.

Neřadostné mínění, opakuju si už tak dlouho a pokolikáté s Josefem K. Je to skutečně tak, že herci jsou ochotni hrát od nepaměti po nepaměť cokoli, sloužit čemukoli? Neodmítnout nic, co je pod jejich lidskou a uměleckou důstojnost, předem zbledlí panickou hrůzou při představě, že by mohli nebýt příště obsazeni nebo, pro živého Boha, že by se jim zavřely lukrativní brány televize, filmu, rozhlasu? To sedí opravdu jako zařezaní na čtené zkoušce sloupu české dramatiky Jílka, myslí si své a nepípnu, protože vědí dávno, že je zbytečné pípat? Ale je to opravdu zbytečné? Stali se z nich opravdu přeborníci na cokoli a trénování fakíři schopní kdykoli vydržet ty příslovečné dvě hodiny ostudy? Nevědí, že se rítí do infarktů, do okoralé prázdny machy, a že se z nich stali dodavatelé oblíbených, žádoucích šarží? Nevědí, co přece tolik z nich vědělo, že integrální součástí profesionality je mravnost?

Asi to všechno vědí. Asi dělají, pokud ještě mohou a umějí, co se dá, aby se mohli ráno podívat do zrcadla. Asi vědí, že jim ubývá duše. Asi vědí, že se už také stali hrdiny státně fedrované, smutně útěšné pohádky o životě, jak se jeví v textilu, když je co koupit, v zelenině, kdy jsou grepy, a na předvánočním trhu – o životě, jaký v necenzurovaném vědomí lidí, včetně herců, neexistuje.

* * *

V Divadle S. K. Neumanna jsem viděl Koenigsmarkovu hru *Mňau aneb Ach, Thálie*, nekonečnou mráкотnou nudu sešivanou z ušetřeného rodového materiálu s autorovým ušlechtilým úmyslem nastavit skrze minulost kritické zrcadlo (ach) současnému českému člověku, „naší filosofii malosti, omezeného rozhledu, kompromisu, podezřívavosti vůči intelektu“ atd. Jeden grafoman tam komunikoval s c. k. fízlem celkem neškodným, jak se ukázalo, psal u svatém nadšení špatné hry, práskl kamaráda a měl za manželku slepici s pochopením pro manželovo dílo. Z intelektu nelze autora při nejlepší vůli podezřívát, ale to na věci nebylo nejhorší.

Jednu chvíli mě totiž napadlo, že se na jevištích hrají, za účasti dospělých herců, tyhle pozitivně únikové nebo pozitivně kritické pohádky pro nevědomé kojence, zatímco v životě se vzpíná drama této země jak vzepjatý kůň z apokalypsy. Hraje v něm mnoho aktérů, mezi nimi velký aktér Strach a velký aktér Odvaha proti strachu. Máme u nás dramatiky, kteří se o takové drama pokoušejí a píší takové hry, velké i malé, zakázané i tu a tam povolené. Tito spisovatelé si prostě vzali právo být, kdo jsou, ptát se, jak sami chtějí, po podstatách a smyslu věcí a životů kolem sebe, a vyjevovat tak skutečná dramata svého současníka. A já zatím sedím tady a říkám si, proč to ti lidé na jevišti dělají, co se z té ubožinky hry mohli dovědět, jaký je ta hra pro ně důvod k umění a k životu a proč mi to všechno říkají? A že by v kterémkoli okamžiku mohli přestat hrát. Nikdo by se moc nedivil, zapršel by řídký potlesk, nic by se nestalo a ti odříkávači rolí předstírající emoce by byli rádi, že to mají pro dnešek odbyto. Prostě by natažené péro strojku došlo a před další reprízou by se zase natáhlo.

Potom jsem si představil šest, sedm, osm těch hracích strojků (včetně *Meridiánu*, *Bumerangu* a Karla Hynka Máchy), které jsem viděl, samé výrobky bez duše, jak je sflikovali oficiální dramatici, ti hrdinové zpoza buku, a obešel mě pocit absurdna živě zjeveného. Všechny ty hry jsou dohromady jedna absurdní hra o něčem, co není, vydávajícím se za něco, co je, jedna generální ztráta identity, jak říká Havel, a taková ztráta krve, jak řekl kdysi Suchý.

1987

Průbojná dramaturgie nového vedení činohry ND razí nové cesty: jedno profilové představení za druhým je dalším tvůrčím přínosem ke vzniku a prosazování původního a světově ojedinělého divadelního slohu – *divadla vyprávěcího*. J. Šotola zde „básnický“ odvyprávěl příběh disidenta (jinak smýšlejícího spisovatele) Karla Hynka Máchy, umořeného k smrti retrográdní společností své doby. Postavy Daňkovy hry o Janu Husovi odvyprávěly v inteligentních promluvách mnoho autorových zajímavých myšlenek o charakteru, síle a slabosti národa během fiktivního předvečera Husovy smrti. Divák má v hledišti naléhavý pocit, že by si tu hru radši přečetl spolu s doplňující literaturou, aby pochopil, co mu to vzdělané školení, předpokládající spoustu historických znalostí, chce sdělit.

Nedávno se ke klíčovým dílům tohoto narativního stylu přiřadilo představení dramaturgie novely sovětské spisovatelky I. Crekovové *Lod' plná vdov*. Pět válečných vdov, žijících od posledních let války nuzně v rozděleném bytě, zde v dialogích odvypráví za dvě hodiny divadelního času, během jakéhosi vzpomínkového večera v den pohřbu jedné z nich, ztroskotané, tragické, jímavé i trpce humorné příběhy svých životů, a řeší přitom zároveň otázku, proč se jim všem vymkla z ruky výchova s takovou péčí a láskou vychovávaného nebožčina syna. Ale vyzkoumat nic nelze v tom tklivém melodramatickém povídání, jak je z kombinace retrospektiv s přítomností sestehoval špatný dramaturg (P. Lungin) a jak je v roli znuděného statisty sleduje zkoumaný objekt, nevděčný zvrhlý syn Vadim. Diváci v gala poslouchají tu nekonečnou žánrovou epiku, žasnou nad husarskými kousky dramaturgovy invence například ve chvíli, kdy mladý muž z hluboké retrospektivy horoucně vyznává lásku babičce, která mezitím zestárla o třicet let do šedo-

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



1927, v Praze. Vystudoval gymnázium – 24. 11. 1995, v Praze. Vystudoval gymnázium v Mladé Boleslavi (1945) a gymnázium v Mladé Boleslavi (1945) na Zemské škole v Mladé Boleslavi (1945). V roce 1946 se přestěhoval na Filozofickou fakultu v Praze. V letech 1939–1942 byl za své politické názory v koncentračním táboře, poté se v období války pracoval v Praze. V letech 1944–1945 i jako redaktor časopisu v Trebíčské ulici pod Orebem. V letech 1946–1951 byl redaktorem nakladatelství Mladá fronta a členem odboru pro kulturní styky s cizími zeměmi (1947–1951) a dramaturgem filmu (1948–1949). 1950–1953 působil jako dramaturg Realistického divadla, 1954–1969 jako dramaturg a redaktor Literárních listů a dramaturg Nového studia Baroka (1969) a redaktor Divadelních novin. V letech 1969–1973 byl také členem redakce časopisu, který se někdejší člen redakce Literárních listů stal disidentem. V letech 1970–1973 působil pod cizím jménem a soukromou formou. Jako jeden z prvních podepsal Chartu 77 a v letech 1977–1985, byl mimo jiné dramaturgem časopisu O divadle (1986–1989). V letech 1989 se vrátil k redakční práci v obnově časopisu Literárních listů (1990–1993) a vydal též časopis Příběh se závorkami (1995). Těžištěm jeho tvorby byla estetická a publicistická činnost, zejména v oblasti překladů (s ruského, francouzštiny, angličtiny, bulharštiny a slovenštiny), podstatně též dramaturgická a dramaturgická.