

Česká klasika a česká divadelní přítomnost

K inscenacím českých klasických her v ND

Činohra Národního divadla uvádí v repertoáru prvé poloviny letošní sezóny šest her, které patří do oblasti české klasiky v běžném smyslu toho slova. Jsou to: Jiráskova Lucerna (režisér Ladislav Boháč, premiéra v březnu 1952), Tylova Tvrdohlavá žena (režisér Jaroslav Průcha, premiéra v červnu 1952), Stroupežnického Naši furianti (režisér Zdeněk Štěpánek, premiéra v květnu 1953), Jiráskův Otec (režisér Drahoš Želenský, premiéra v únoru 1956), Jířkovo vidění od J. K. Tyla (režisér Jaroslav Průcha, premiéra v červnu 1956) a Maryša bratří Mrštiků (režisér Zdeněk Štěpánek, premiéra v říjnu 1956). Výpravu ke všem představením navrhoval Josef Svoboda. Ostatní představení české klasiky byla tuto sezónu stažena s repertoáru.

Šest inscenací dává příležitost zamyslet se nad současnou problematikou naší klasiky v Národním divadle a jejím významem v repertoáru českých divadel vůbec.

I. Základním momentem při nastudování klasické hry je moment v podstatě aktualisační: inscenovat starou hru znamená obnovit vztah mezi historickou hodnotou a přítomností sociální i divadelní. Tento moment je už rozhodující při volbě hry a jejím zařazení do repertoáru. Je prazážitkem dramaturgickým, první jeho pohnutkou. Pociťuje se ovšem různé silně, může být programově uvědomělý, ale také zcela „podvědomý“, spontánní. V dobách společensky abnormálních, převratných, vystupuje obvykle do popředí: sepětí divadla se skutečností je ostřejší, nutnost aktualizace se pociťuje vypjatě a naléhavě. Tak je tomu třeba u divadelní avantgardy sovětské nebo německé po první světové válce. K „obnovení vztahu“ zde dochází často zjednodušeně, přímočaře i násilně; klasika má být bezprostřední nebo symbolickou analogií současných procesů společenských a politických nebo k nim mít velmi těsný vztah. V dobách více stabilisovaných se moment aktualizace neprosazuje tak vyhraněně, nabývá větší šíře, mnohostrannosti, chápe se se smyslem pro odstíny - nebo se rozměňuje a vytrácí.

Inszenaci se tedy obnovuje vztah klasického díla k přítomnosti různými způsoby a s použitím rozmanitých postupů interpretačních. (Pomíjíme způsob, kdy k aktualizaci dochází především literární úpravou, - ačkoliv s tohoto hlediska problematika zásahů do textu nabývá zvláštní zajímavosti.) Považujeme za křiklavou deformaci a žurnalistickou lacinost inscenovat Hamleta ve fraku. Jinak budeme hodnotit představení, kde jsou některé složky Hamleta vysunuty do popředí, aby mohla být tragédie tlumočena s určitým záměrem. Brecht například zdůrazňuje ve výkladu Hamleta *válečnou* skutečnost děje - a v ní katastrofu intelektuála, jehož vzdělání není s to dešifrovat podstatu chaotických společenských procesů a zaujmout k nim reálné stanovisko: ukáže se tak být zcela neuzitečným. Jinak vykládá Hamleta Zawistowski v posledním nastudování krakovském: jako drama politického zločinu v zemi, ovládané aparátem

policejního režimu (podle referátu Kottova). Opět jinak - ale co do metody stejně - vysvětluje a scénuje Hamleta Ochlopkov.

Je pravděpodobné, že všechny tyto interpretace - i když, předpokládáme, zachovávají beze změn Shakespearův text - budou interpretacemi zjednodušenými a jednostrannými. Vzbudí desítky oprávněných námitek historiků, kteří stojí na stanovisku úplného, původního a historicky doloženého významu básnickova díla. S hlediska divadelní tvorby mohou však tyto koncepce být významnými společenskými a uměleckými činy: pokoušejí se - každá po svém - přiblížit alžbětinské drama přítomnosti, naplnit je novými obsahy a významy, které korespondují se zkušenostmi, zážitky a problémy současného diváka.

Je samozřejmé, že vztah mezi klasickým dílem a přítomností nemusí být vždy obnovován tak výrazně a jednoznačně: každá hra a každé nastudování k tomu také nedávají příležitost. Lze však tvrdit, že čím je která doba kulturně a divadelně tvořivější, bohatá vlastními myšlenkami a zkušenostmi, tím rozhodněji si starou látku podrobuje, aktualizující a lokalizující ji, ať přímo či nepřímě. Klasická tematika či dramatická tvorba se stává aktivní silou v *zesoučasňování* divadla.

II. Ve všech šesti představeních české klasiky v Národním divadle (s částečnou výjimkou Tvrdohlavé ženy, k níž se podrobněji vrátíme) je moment „obnovení vztahu k přítomnosti“ jakoby oslaben, k nezřetelnosti utlumen. Jejich dramaturgický a režijní prožitek je mdlý, nepathetický, jejich interpretace je - pokud se pojetí týče - bezradná, neurčitá, nezaujatá, jsou tlumoceny bez vyhraněného poměru k problematice dneška, neosobné, není v nich nutnosti, potřeby, žhavého zdůvodnění. Necitíš v nich aktualizaci. Jsou historické a historisující.

Jaké jsou příčiny tohoto zjevu?

Orientace českých divadel - a tedy i Národního divadla - na českou klasiku byla v zásadě správná. Obrátila pozornost na díla, z nichž rostla společensky tvůrčí tradice našeho divadla; oživila a nově osvětlila hodnoty, které byly zasuty neporozuměním, podceňováním nebo i zastaráním některých složek (na příklad jazyka).

Všeobecně správná zásada se však brzy vykládala a uskutečňovala pod tlakem administrativních a byrokratických vlivů kulturní politiky. Stalo se nepsanou i psanou povinností zařazovat „alespoň jednoho Tyla a jednoho Jiráska“ za sezónu. Začali jsme mechanicky vyplňovat formuláře dramaturgických plánů, tak jako jsme počítali na procenta poměr současných her českých, sovětských her, klasiky naší, ruské a světové, her západních. Normou, kterou bylo třeba splnit, se v tomto trapném období stala prostě česká klasika jako taková; nikoliv ta nebo ona hra, kterou bychom zvolili z určitých důvodů, k níž bychom měli vztah a inscenovali ji se zcela určitým záměrem. Moment *výběru*, kterým je možno konkrétně obnovit vztah staré hry s přítomností, se stal druhořadým nebo zmizel docela.

Záporně působila i nezdravá monopolisace české klasiky, jejíž vymezení bylo ostatně velice úzké. V dramaturgických plánech scházely dostatečné protihodnoty, které by divadelníky nutily vidět klasiku v užším a naléhavějším spojení s živými otázkami současné doby: především protihodnoty nového dramatu našeho i světového. Tylové a Jiráskové měli plnit funkce, které sami svým faktickým uměleckým a ideovým významem plnit dnes už nemohou.

Reakce na upravovatelské výstřelky a na záporná stanoviska předválečné literární historie a kritiky - i na praxi tehdejších divadel - prosadila posléze zásadu hrát českou klasiku bez úprav, věrně, podle kritických vydání. Tento názor přinesl mnoho kladného pro poznání objektivních historických procesů, z nichž se klasika zrodila a které obdržela; vysvětlil i některé nejasné nebo zkomolené stránky z dějin našeho divadelnictví. Jakkmile však v divadlech přestal být jenom východiskem pro tvůrčí a osobitou interpretaci a stal se mechanicky uplatňovaným dogmatem, šířil atmosféru pedantství, puritanismu a suchopárnosti. Odnímal divadelní tvorbě živost, pohyb a posiloval historisující ráz většiny představení.

Je samozřejmé, že myšlenky Tylovy neztratily ani tak platnost a nestaly se nesrozumitelnými. Ale obecná srozumitelnost je jedna věc a žhavé obnovení smyslu věc druhá; teprve při ní se z divadla-podívané stává divadlo - kulturní a společenský činitel. Česká klasika se hrála s pohledem obráceným zpět, jako obraz z minulosti. Dominovaly její tóniny všeobecné, především pak glorifikující a idylisující; kritické šlehy a invektivy byly důsledně zařazeny do kontextu historického.

Ani inscenacemi v Národním divadle nevstoupila česká klasika v plodný vztah s novou tvorbou dramatickou a divadelní.

Jak jinak bylo možné, že vedle tylovského radikalismu, vášnivě lásky k pravdě, vedle jeho pamfletických poliček copañům, frázistům, módním hejskům, kteří natahují uši po cizím povětrí, škrabákům, písčícím, jak „slyší“ - vznikala nová dramatika, která z těchto vlastností neměla nic - jak o tom mluvili i význační autoři tohoto období? Jak jinak bylo možné, že po boku všech našich furiantů, tvrdohlavých žen, paličatých Franeků, neústupných mlynářů a prostořekých Madlenek vystupovalo na jevišti tolik úslušných, zdvořilých a krotkých postav původních her?

A vliv na charakter a vývoj divadelní práce? Způsob inscenací české klasiky v Národním divadle vedl do problematiky režijní, herecké a výtvarné žádné podněty, nevytyčil nové problémy, nepoložil zajímavé slohotvorné otázky. Je pravda, že představení měla jistý význam v cestě k herci jako základu jevištního umění. Tato cesta však vedla směrem nejlehčího odporu a nejmenší invence: k realistické popisnosti, konvenčnosti a herecké anarchii. Vliv české klasiky na inscenační kulturu nemůžeme ani zdaleka srovnat třeba s všestranně tvořivým a osobitým sepětím francouzských klasiků s režijními a hereckými zásadami divadla Jouvetova nebo dnes Vilarova.

Praktický význam české klasiky v našem divadelním vývoji byl z těchto důvodů více formální než skutečný.

III. Interpretační vztah k českému klasickému textu se projevil v divadelní práci některými typickými znaky. Pokusme se je popsat na základě zkušeností Národního divadla.

Předně: všechny hry se tu hrají zhruba stejně; způsobem jakéhosi *všeobecného realismu*. V celkové koncepci, v založení rolí i ve výpravě. Zmizel nebo otupil se smysl pro specifické rysy jednotlivých dramát, jejich styl, žánr. Říká se: Jiříkovo vidění, Maryša, Naši furianti a Lucerna jsou hry „realistické“, „lidové“, „vysoce ideové“ a napsané „s uměleckým mistrovstvím“. A přece „realismus“ a „mistrovství“ každé z těchto her - přes jejich příbuznost - tvoří škála odlišných, ba protichůdných postupů a stylistických prostředků. Rovnítko mezi Tylem a Mrštíky platí jen s ptačí

perspektivy. Při konkrétním rozboru jejich děl se stává nedostatečným a deformujícím.

Tylova báchorka se rodí z vyhraněného a zaujaté ideologického vztahu umělce ke skutečnosti. Tendence stojí na počátku i na konci díla, a to nezahaleně. Odpovídá tomu celá výstavba, provedená jako výstavba alegorické pohádky, v komposici děje i v charakterisaci postavy krajně účelná: míří vždy k jádru problému, k hlavní linii příběhu, k základnímu znaku postavy. Nezná opisy, podrobnosti, realistické detaily, „malá fakta“. Voják se jmenuje Šavlička, brusič Nožeček. Postavy přicházejí na scénu, když je třeba, aby přišly, pravděpodobnost vnější situace, logická přičinnost děje tu není rozhodující. Proto tolik „nemotivovaných“ nebo zázračně náhodných expozic, setkání atd. Konciznost tematická a komposiční je ovšem funkční: chce dosáhnout maximální názornosti myšlenkové. Tylův realismus je realismem pohádky, paraboly, morality. Rozhodující není pravdivost jedinečné postavy nebo příběhu (vila, ocarování Jiříka), ale jejich smysl, to, co znamenají. Tak i jazyk Tylův, jakkoliv hovorový, nemá hovorovost díla bratří Mrštíků. Drží se neustále alegorického plánu hry, zdůrazňuje ho a vrací se k němu. Promluva, ať dialog či monolog, jde vždy „k věci“, k podstatnému, nerozehrává se, nerozbláhá. Je bez ornamentálních podrobností, lapidární, se sklonem ke gnomické stručnosti. Líbí se jí ve figurálních zkratkách, které, jako celá metaforika, mají opět myšlenkově názornou funkci. Přeexponovány, vedou tyto specifické rysy u Tyla často k polohám, které pocítujeme jako schematické. Objeví se na příklad v Jiříkově vidění, srovnáme-li je se Strakonickým dudákem. Schematičnost je jednou z hranic Tylova umění.

Tyl zakládá tradici, z ní vyrůstá Jirásek, především v Lucerně, zjednodušeně v Panu Johanesovi, který má i příznačné rysy schematické.

Maryša, pokud mluvíme o specifických rysech, nemá s tylovskou tradicí nic společného. Chceme-li hledat vnější vlivy a podněty, jsou jednak v tehdejší chápání naturalismu, jednak v regionalismu a literárně transponovaném folkloru.

Alegorický plán hry neexistuje (jako u Tyla), tendence (konkretisovaná jako „soud“) je implikována, co nejepečlivěji „ukryta“ v příběhu a figurách. Je to drama „odideologizované“, „odromantičtělé“. Má v něm mluvit realita „sama“, příběh má působit dojmem syrového dokumentu, faktu nenaaranžovaného záběru a studie - jak jen tomu naturalismus rozumí. V dialogu není ani stopy po obrazové, symbolické zkratce. Naopak: cítíme v něm talentovaného folkloristu, který dovede odposlouchat a zaznamenat mluvený jazyk se všemi jeho kvalitami. Mrštíkové vědí, co je to jazykové gesto, intonační a rytmická povaha řeči, její fyziologičnost - dotud nikdy v českém dramatu tak intenzivně neprocítěná. Staví promluvu proto zešířena, opisně, se všemi životními detaily.

Je-li Tyl syntetisující, jsou Mrštíkové analytičtí. Jestliže Tyl píše od these, staví autoři Maryši hru od faktu, záznamu, od postavy. Tyl je názorný ve smyslu myšlenky a poučky. Mrštíkové v plasticitě a reliéfnosti postavy i v plnosti společenského dění.

Pokud mluvíme o dialogu, uniká divadelníkům obvykle ta jeho vlastnost, kterou bychom mohli nazvat vlastností *scénografickou*: je to vztah dialogu k vnější, předmětné skutečnosti hry. Text Rozbitého džbánu, na příklad, chce vyvolat dojem holandského životního prostředí, charakterizovaného bohatě a pestře vybavenými interiéry. Má proto vztah k vnější situaci mnohotvárný, podrobně vypracovaný. Soudcův dům se všemi

věcmi, nábytkem, rekvizitami, nádobím i jídlem se neustále ve verších hry obráží. Ne v izolovaných, popisných pasážích, ale nepřímě, v dialogích postav: jejich jednání se co chvíli uskutečňuje přes tuto vnější situaci, skrze ni, jejím prostřednictvím. Naproti tomu dialog Moliéristů - nebo jiného klasika - tohoto vztahu postrádá téměř úplně. Je zaměřen jen a jen ke skutečnosti psychologické a k ideově problematické. Vnější prostředí, scéna, jsou tu nevýznamové, nemají dramatickou funkci.

Tak bychom zjistili i různé scénografické vlastnosti dialogu Tylova a dialogu bratří Mrštíků. Rozumí se, že to nemusí být jen dva základní a protichůdné vztahy, ale celá odstíněná škála.

Poznání specifických rysů dramatu je prvním předpokladem pro vytvoření slohu jevištního díla: od celkové koncepce až po úhel, s něhož je viděna a řízena herecká práce. „Všeobecný realismus“ je důsledkem toho, že problémy specifičnosti textů nebyly v Národním divadle ani položeny - ne snad tak, jak jsme si je načrtli, ale vůbec, jakýmkoliv způsobem. Ale představení se umělecky nesjednotí pouhou ideou, není-li prosazena konkrétně viděným a ztvárněným materiálem. V tom případě - a je to případ klasiky v Národním divadle - se pojem slohovosti stává pojmem příliš širokým, neohraničeným, pojmem s mnoha neurčitými možnostmi. Herecká svoboda, která tu vzniká, je svobodou tápání, nejistoty a hledání nazdařbůh. Může podnítit k výraznému tvůrčímu individualismu.

Většinou však vede ke konvenci, k použití neutrálních, obecných výrazových prostředků, které se ničemu nevymykají a nikam nesměřují. Hlavním východiskem bývá - jak potvrzují i tato představení - drobnokresebná technika, zevně i uvnitř popisná, řečově i mirnicky zdetailovaná, „zprohýbaná“.

V tomto všeobecném realismu cítíte až palčivě nepřítomnost onoho goethovského „omezení“, řádu a kázně, které dávají umělci v daných hranicích možnosti soustředění a určitosti - základu každé tvorby. Není tu síly, která by hereckým sklonům, možnostem a naturelům kladla do cesty překážky a problémy, jejichž překonáváním se talent posiluje, občerstvuje a rozvíjí.

Kolik hereckého nadání je promarněno třeba v Lucerně nebo v Otcí! Zhoubná všeobecnost je zvláště nápadná v Jiráskově pohádce, která je takřka hrou kmenovou a jejíž specifičnost je jasná, nota bene podepřená bohatstvím tradičních postupů: vyžaduje zřetelně vnitřní i vnější poetisace postavy, fantasijního rozvinutí situací, obraznosti v řeči. Je-li toto kouzlo Lucerny jakž takž uchováno v ilusivní dekoraci, není o něm v režijní koncepci ani potuchy. Postavy tu míří přímočaře a zjednodušeně za svým úkolem, situace a děje za svým cílem.

IV. Jedním z příznačných rysů, „všeobecného realismu“ je inscenační bytelnost, důkladnost a explikativnost.

V Našich furiantech je v prvním dějství dialog Václava s Verunkou; mladá dvojice si v něm maluje obraz budoucího štěstí, obraz, který významově vrcholí Václavovým: „A nadělí-li nám Pánbůh něco maličkého...“ Režisér tento text motivuje vytvořením vnější situace: těsně před jeho vyslovením projde kolem milenců vesnická žena s dítětem ve vozíku. Tím se text „zrodí“, Václava napadne.

Nejde mi tu o detail sám; může být vtipný a v podstatě je bezvýznamný. Jde mi o jeho typičnost, o jeho příznačnost pro obecnou tendenci, kterou nazývám *explikativností*.

Režijní dotváření vnějších situací - prostředí, okolí, života lidských kolektivů - má svou tradici na příklad v divadelní avantgardě sovětské. Tam je ovšem cílevědomé, určité a výrazné tendence: slouží k podtrhávání sociálního půdorysu dramatu, který má představením vystoupit z funkce „prostředí“ a nabýt funkce maximálně dramatické. Tato snaha vede až k zvláštnímu druhu úprav: dopisují a montují se celé výstupy, vzniká zvláštní divadelně-literární termín, tak zvaná kompozice textu.

V Našich furiantech - v menší míře i v jiných představeních - má toto rozšiřování vnějších situací úlohu převážně ilustrativní, zevně popisnou, doplňkovou. Někde vypadá jako vulgarisace Stanislavského zásady o účelnosti a zdůvodnění každé jevištní akce. Připomíná dřívější svědomitou důkladnost Realistického divadla, kde se po balkóně paláce Kapuletů vinula růže, aby mohla zamilovaná Julie pronést verš: „Co růží zvou, i jinak zváno, vonělo by stejně“. Štěpánková záliba v rozehrávání scén, ve vytváření „života“ a „obrazů“ ruší nejmarkantnější tam, kde je ve prospěch nepřehledných a chuchvalcovitých detailů, pohybů a akcí herců i statistik, zatlačena do pozadí výstavba děje, kompozice zápletky; kde je jí rozmlněn rytmus a oslabeny vrcholy. Obětí takové ilustrativnosti se stává komediální ráz veselohry, linie vedoucích postav, jasné zauzlení vztahů, výraznost konfliktů. Je to obdoba rysu, který rozbíjel Horoucí srdce v podání Moskevských. Rozehrávky loupežnických scén, ale i nekonečná žánrová drobnokresba pijáckých výstupů, kde se hra začala měnit v herecké etudy, porušily stavbu hry - ostatně už textově nepevnou - a tím oslabily i její ideu.

V Našich furiantech je důsledkem takového postupu i mnoho přidávaných textů. Mají doprovodnou funkci a prozrazují explikativnost nejzřetelněji: výstupy jsou jimi jaksi „nastavovány“, dialogy zavedeny „do ztracena“. Hra se tím znečišťuje a drobí, ztrácí typickou dialogickou plastiku, pádnost a rytmickou kvalitu.

Považuji tuto důkladnost za jakýsi vedlejší produkt tendenci socialistického realismu. Je samozřejmě velmi stísněující; monopolisujíc pro sebe všechna práva realismu, je nepřátelská realismu zkratky, figurálního zhuštění, realismu umocnění a nadsázky, realismu paraboly i realismu zámlky. Ale především realismu metafory, obrazu. Je samozřejmě obecným rysem, jehož doménou je mimo jiné český film. Tihu této popisnosti poznáváme nejlépe v dílech, která se snaží překonávat ji. Vzpomínám na sovětského Othella, v němž chtěl režisér rehabilitovat vizuální básnivost filmu. První „našeptávací“ scénu, kde Jago zaplétá Maura do svých osídel, situuje Jutkevič na pobřeží - mezi rozvěšené rybářské sítě. Čím více propadá Othello pomluvě, tím hustší je pletivo, kterým prochází. Básnický obraz tu prostě není schopen opustit primitivně explikativní funkci.

V Druhou stránkou „všeobecného realismu“, která se někdy zvláště výrazně projeví, je nerušená koexistence různorodých, ba protichůdných hereckých stylů v jednom představení. Tento problém se přímo nabízí k rozboru v posledním nastudování Maryši. Odráží se totiž záporně na zajímavém výkonu Marie Glázrové v titulní roli. Mimo jiné je tento případ klasickou ukázkou závislosti úspěchu jedince na úspěchu celého kolektivu. Nedostatky titulní role jsou souhrnem vlastních nedostatků herečky a situace, v jaké se její postava ocitá mezi postavami ostatních interpretů. Ruší nás jistě intonační návyky Marie Glázrové, zpěvavost a přexponované délky. Ale celý problém je jinde. Návyky jsou dvojnásob nápadné,

protože jsou projevem stylu velmi vyhraněného a v celém představení naprosto osamoceno. Glázrová je metodou práce v kolektivu izolována nebo se izoluje. Srovnáme ji z tohoto hlediska s výkonem rovněž pozoruhodným - s Vladimírem Řepou v roli Lizala. Řepa je detailně propracovaný, sytý, štatnatý, podrobnostmi hýřící portrét. Glázrová, jako by se snažila uniknout nebezpečí „naturalismu“ stylisuje, vybírá z každé scény a z každé situace její základní gesto mimické a především intonační, zhuťuje je, očišťuje od podrobností a podává jeho zintenzivnělou podstatu. Řepa je jako barvitý, plnokrevný olej. Glázrová jako výrazná kresba, která jde pevně, rutinovanou čarou po lineamentu. Řepa je pudový, instinktivní, plastik, pozorující lidský charakter. Glázrová je založením volní typ, silně expresivní, tvořící v vnitřní obraznosti, která nikdy neopustí podstatu vlastního já. Řepovy nebezpečné hranice jsou v naturalismu, živelnosti a detailismu. Glázrová spíše upadá do chladné virtuosity a artistnosti, má sklon k ariosnímu traktování role, hereckému narcismu.

Přidáme-li k této dvojici Miroslava Doležala v roli Francka, nacházíme třetí styl: herce inklinujícího k slovní, ale hlavně gestové ornamentice a dekorativnosti.

Tři hlavní postavy - tři druhy herectví.

To rozpětí se v Maryše projevuje převážně v přístupu k textu a ve způsobu jeho tlumočení. Je to dvojnásob podivné u dramatu, které intonační a rytmickou propracovaností a určitostí dialogu takřka sugeruje způsob podání. Maryša patří ke hrám, které už při čtení *slýšíš*.

Konkrétněji se takové protiklady objevují v problému jevištní *souhry*; nemám tu na mysli jenom elementárně technickou stránku - navazování replik. Souhra je oblast, v které se realizuje kolektivnost představení - tak jako ve vyšší rovině vzniká z hereckých individualit sladěný ensemble. Souhra je sjednocený způsob hraní, smysl pro partnera, citění jeho vnějšího i vnitřního jednání, kontakt s ním; znamená úplně zařazení se do jevištního procesu a podřízení se jeho myšlence, rytmu, atmosféře, ladění.

Nedostatek souhry v Národním divadle je notoricky známou skutečností a je takřka banální o něm mluvit: projevuje se nejvíce u některých „unavených“ představení, kde jsou velkým počtem reprís vztahy zmechanizovány a otupeny. Je však zajímavé, že tyto specificky herecké problémy pocítujeme palčivě zejména u představení české klasiky, vedených hereckou režii. Dokazují, spolu s ostatními nedostatky, že herecké režie nejsou řešením krize Národního divadla, jak se kdysi doufalo. Potvrzují znovu, že veliké herecké osobnosti nemusí být automaticky velkými režisérskými talenty; ba že ve své funkci režijní nedovedou často ani tlumočit vlastní herecké mistrovství. V těchto představeních není ani jeden herecký výkon, který by byl překvapením, znamenal obohacení tvorby jedince nebo skupiny.

To ovšem zpětně neznamená, že herec nemůže být režisérem. Slučuje-li v sobě jedinec talent režiséra a herce, jsou to dva talenty, které se budou jistě podporovat, ale které nelze mechanicky jeden z druhého odvodit.

Maryša i Naši furianti stojí svou celkovou úrovní ovšem vysoko nad Lucernou a nad Otcem. Jak už však čtenář poznal, nesnaží se tento článek podrobně rozebrat všechna představení a zejména herecké výkony. Chce toliko analyzovat a popsat typické a obecné znaky. Z tohoto hlediska si vybírá tu práci a ty její složky, které takový rozbor a popis umožňují provést co nejnázorněji.

VI. Tvrdohlavá žena v režii Jaroslava Průchy je jediným představením, které se liší od ostatních nastudování české klasiky a vyniká nad ně. Považují je po Frejkoví za nejosobitější a rejpěšpěšší pokus o nové tlumočení Tyla. Průchova koncepce je arci odlišná. Frejka ve Strakonickém dudákoví poetizoval a exotisoval líbeznou primitivitu báchorky, zdůrazňuje její nelomené barvy, komediálnost a citovou prostotu. Průcha Tyla, můžeme říci, psychologizuje. Hraje Tvrdohlavou ženu jako velkou realistic-kou komedii a ve spolupráci téměř se všemi herci dotváří postavy na relativně složité a plastické typy. Tak s Högreem objevuje postavu Pěnkavy a její jednotu v rozpětí od zamířovaného jelimánka k pathetickému demokratovi, z jehož výstupu na zámku dechne opravdu vzruch roku osmačtyřicátého. S Vejražkou nachází přirozený a znepokojivě sugestivní tón pro základní polohu Zlatohlava i pro způsob všech jeho proměn. S Karenem monumentalizuje značně schematicky napsaného Vydřidušku. S Peškem vytváří nezapomenutelný portrét židovského proletáře. Sám pak v postavě rychtáře ukazuje, co je to mistrovství souhry a umění vymodelovat na malé ploše episodní role několika tahy podmanivou figuru. Bylo by možno hovořit i o dalších hercích: jmenují autory těch postav, jejichž interpretace je zvláště složitá a které postrádají plasti-ky nebo se hrály jen jako nositelé idejí.

Průcha ví o specičnosti Tylova textu; jde ovšem proti ní všude tam, kde pocítujeme její thesovitosť a schematickou simplifikaci. Zde se snaží vypracovat ideologické obsahy tak, aby organičtější vyrůstaly z postav a situací, aby ztratily svou vnějšnosť a deklarativnosť.

I Průcha rozehrává scény; ne však ornamentálně a popisně - a také ne hlavně v okolním prostředí. Jeho rozehrávka se stává methodou herecké práce, slouží obohacení a rozvinutí postavy, jejímu vidění s různých aspektů. Podrobné rozpracování je také oblastí, v které podchycuje herecký výkon, zpřesňuje ho a fixuje. Tvrdohlavá žena při svých sto padesáti reprisách ztratila z původní úrovně mnohem méně než ostatní klasika.

Inszenace vyniká po stránce jazykové; zejména tu asi Průcha upevnil relativní sourodost díla. Má smysl pro plastický jazyk; slyší i nejliterárnější frázi dynamicky, odhaluje výraznou intonaci promluvy, vystihuje relief věty a její intonační obrys. Touto cestou také hru zvedá do básnické roviny.

Je zajímavé, že v této inscenaci je nejpěšpěšnější práce výtvarníka Svobody. Nepoužívá v zásadě jiných prostředků než v Lucerně nebo v Jiřkově vidění. Realistická architektura, kombinovaná s malovaným prospektem nebo s projektovanými detaily nepřekračuje nikde zásady ilustrativního jeviště. (Svoboda v posledních výpravách překonává nebezpečí popisnosti a explikativnosti svých scén osobitým způsobem: ne zkratkou a náznakem, ale neobyčejně sytým a smyslově sugestivním vypracováním některých detailů - sešlapané stráně v Jiřkově vidění, mokřiny v Lucerně, ohořelé krovy v Tvrdohlavé ženě. Jsou to vesměs partie, které i ve „věrných“ výpravách či spíše právě v nich - rušily svou kaširovaností a kulisovitou přiblížností.)

V Tvrdohlavé ženě má ilustrativní scéna nejpodmanivější atmosféru. Je to i proto, že je nejlépe svícena. Ale životnosť scény vyvolává i režie, která jí vtahuje do hry, váže ji s hercem.

Pro úplnosť je třeba zmínit se i o Průchově aranžování, které rovněž vyniká nad ostatní představení. Není jen stroze účelné, popisné a logicky odvozané. Má svou hodnotu výtvarnou. Průcha ví, že každým pohybem na scéně vzniká neustále se pozměňující obraz, který gestem, poměrem

postavy k postavě a postavy k dekoraci nabývá nových a nových proporcií.

Ani Tvrdohlavá žena se však svou koncepcí nevymaňuje ze základního inscenačního způsobu české klasiky v Národním divadle, pokud se týče obnovení jejího vztahu k současnosti. I tento Tyl je představením historisujícím a retrospektivním. Stojí konečně na stejné basi realismu. Je však dílem, které se dokázalo vyhnout většině jeho vedlejších produktů - popisnosti, vysvětlovací manýry, všeobecnosti a slohového roztržštění - a přivedlo kladné jeho rysy k maximálnímu výrazu a k maximální dokonalosti. Tím také překročilo hranice jeho konvence a naznačilo vývojové možnosti sil, které jsou vývoje schopné.

Z tohoto důvodu jsem představení věnoval větší pozornost, je to představení typické zejména v době svého vzniku.

Jiřkovo vidění má sice kladné znaky Průchovy práce, ale v celku zdaleka nedosahuje úrovně Tvrdohlavé ženy. Zejména v druhé polovině ztrácí svou básnivou sílu, šedne a stává se civilním, podléhá herecké nesourodosti a konvencím, zejména v závěru v tradičně trapné scéně s Honzíkem. Zde jsme čekali od Průchy více invence v překonání obtroublého textu.

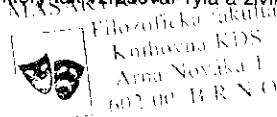
VII. Konvenčně realistický, akademický způsob tlumočení české klasiky vytvářel na jevišti Národního divadla představení konservativní, ztrnulá, do minulosti obrácená. Klasika jako by se postavila mezi divadlo a živě pulsující přítomnost. Poněvadž monopolisovala pro sebe epitheta „národního“ a „lidového“ - mimoděk je rovněž zhistorisovala. Zdálo se, že podstata i všechny konkrétní podoby těchto pojmů byly dány a vyčerpány už klasikou, jejími tematy, postavami, myšlenkami.

Ovšem: obrozenecká dramatika, k níž dlužno počítat i Jiráskova, těmito pojmy žila a dala jim obsah své doby. Ve shodě s historickou situací obrozeneckou to je pro nás skutečně obsah základní, a to i pro divadlo, tvořivé spjaté s životem společnosti.

Ale základy musí sloužit k tomu, abychom z nich rostli a rostli *od nich*; ne abychom se k nim jenom vraceli, ujíšťovali se jimi, opakovali je a ohledávali. Národní a lidové tradice se rozvíjely i později, arci jinak: složitěji, ne tak jednostranně, protože v složitějších a mnohoznačných souvislostech moderního světa. Budou žít plodně i dnes, stanou-li se jenom *východiskem*, s kterého se budeme stále znovu a nově zmocňovat - a po svém, osobitě - současné problematice společenské, mravní názorové, obecně kulturní; jestliže se nám podaří dát jim nový a veskrze moderní, dnešní a tedy reálný obsah a smysl; pomohou-li nám vydat svědectví o našich historických zkušenostech a tyto zkušenosti dokázat zobecnit.

Představení české klasiky - která jsou v tomto okamžiku jenom malou součástí problému - zatím takové řešení neprovokovala. Podporovala kulturní zápenictví a sebeuspokojující historismus, odvrát od syrové a nevysvětlitelné skutečnosti, sklon přijímat hotové názory, modely a postupy, nepouštět se do neprozkoumaných oblastí. A spíše pohodově vysvětlit než na vlastní kůži prožít. Jak málo a mdle se v našem umění odrazilily zkušenosti našich uplynulých dvaceti let - kdy jako by se v této malé zemi zkržily meče celého světa a zpřevracely lidské osudy, životy, vztahy a myšlenky!

Česká klasika zůstala v divadelním výkladu, nepodřízena duchem času. Tím duchem času, který tak vzrušoval Tyla a živil jeho dramatický zápal.



Jediná inscenace, která by byla v tomto smyslu impulsivní, vyvážila by deset představení s pietně zachovaným narážkami a invektivami. Jak netylovský je takový konservatismus! A k jakým paradoxům vedl: ve jménu věrnosti literě, věrnosti zavírající oči před mezemi dnešního významu obrozené klasiky, stali jsme se nevěrnými duchu tohoto hnutí. Duchu, který může být jen tehdy živý, bude-li stále ožívován a nově konfrontován a měněn.

VIII. Tato rozprava je v poslední instanci rozpravou o smyslu a ideji Národního divadla dnes. V minulých letech se v Národním divadle nebezpečně často mluvilo o tom, že vrcholná scéna nemůže být scénou experimentální, že musí pro své historické a reprezentativní úkoly stát mimo pohyblivou a stále se měnící přední frontu. Míval jsem při těchto proslovích vždycky pocit velkého nedorozumění. Přilíš jsme si zvykli, zdá se mi, spojovat pojem experimentálnosti s představou malého jeviště - laboratoře a podstatu experimentu s výbojem formovým a vkusovým, tak trochu hlučným jako poliček veřejnému mínění a ustálené konvenci.

Ale jsou přece i jiné divadelní pokusy, na prvý pohled méně vyzývavé a nápadné - a proto snad hlubší, složitější a významnější.

A takové pokusy mohou dát ideji Národního divadla nový a konkrétní obsah. Vytvořit v činoch dramaturgicko-režijní jednotu, nejen deklarativní a všeobecně kulturně politickou, ale jednotu určitého názoru uměleckého - to je přece veliký a významný pokus. Rozšířit tuto jednotu theoretickou: najít způsob, jak metody divadelní práce theoreticky zužitkovávat a soustavněji jimi ovlivňovat divadelní vědu a kritiku - toť další pokus. Vytvořit z činohry skutečně sourodý kolektiv, kolektiv nejvýraznějších individualit - i to je pokus.

I když Národní divadlo má z části mít úlohu uchovatele hodnot a musí být trochu i museem, nemůže bez experimentálního vztahu k životu, k literatuře i ke svým vlastním zásadám a tradicím existovat. Nové vedení činohry stojí před úkolem problému tohoto druhu promýšlet a řešit je. Nerozluští je samozřejmě u stolu a přes noc: a taky by nebylo oč stát. Nicméně má dnešní správa, jak se zdá, historickou příležitost, neboť nastupuje v historicky významné situaci.

Pokud mluvíme o experimentech Národního divadla v souvislosti s naším tematem, vidíme, že se obsahy a směry všech experimentů soustřeďují na jeden problém ústřední. Je to problém slohovosti Národního divadla. Otázka je tu složitější než kdekoli jinde. Sloh Národního divadla nemůže být - co do druhu - slohem, jaký má nebo mohla by mít malá scéna, scéna jednoho umělce, jednoho režiséra a jedné dramaturgické linie. Znamenalo by to popřít podstatu Národního divadla a jeho organizační strukturu. Problém slohovosti tím ovšem nezmiří; stává se toliko složitějším a obtížnějším v řešení.

Není cesta k slohovosti v okleštění podstaty Národního divadla či její negaci - může vzniknout toliko jejím znasobením a rozvinutím. Národní divadlo ve své dnešní podobě může být širokým souhrnem výsledků práce, zkušeností a výbojů ostatních českých divadel i divadel světových. Nemá-li však takto upadnout v eklekticismus, musí být souhrn založen na momentu cílevědomého výběru, třídění a rozlišování. Čím širší bude záber Národního divadla - ve smyslu repertoárním, ensemblovém, směrovém, methodickým - tím pevnější musí být toto třídící stanovisko, aby

mohlo volit hodnoty v daném okamžiku významné a vývojově rozhodující. Spíše než o jednom slohu budeme tu mluvit o slohovém rozpětí, o slohové potenci, o schopnosti slohově interpretovat rozličná díla rozličných směrů - pokud budou životné a životadárné a pokud budou ve vztahu s naší přítomností. Taková „jednostrannost“, jednostrannost vyššího typu, může vyvést Národní divadlo z eklekticismu, nevýraznosti a konfekční uniformity. To se zdá být pokusem největším, který ovšem může učinit z Národního divadla opravdového spolutvůrce nových hodnot společenských. Pokusem, který je v pravém smyslu slova charakteru syntetického.

V takovém zesoučasnění Národního divadla musí sehrát významnou roli i česká klasika, nemá-li být tím, čím je dnes - ať má návštěvy sebevětší a trvalé: museálním exponátem. Nepůjde-li při inscenaci české klasiky o divadlo vypjatě moderní a současné, bude i klasika jako taková provedena špatně.

Ale co znamená „moderní“ a „současné“? Je to pojem, který se vymyká stručné definici; musí být stále znovu definován uměleckou tvorbou samou. V ní najde své naplnění; a může-li být na počátku díla tušen, objeví se zřetelně a jasně teprve na jeho konci.

Divadlo 8, 1957, č. 2, s. 103-117

podepsáno: Jan Grossman, prosinec 1956

XV. Režie	251
Drama a režisérův sloh	253
Režisér ve své době	270
XVI. Herectví	273
Proměna herectví	275
Síla věčnosti	280
Herec a inscenační styl	293
Mládí a moudrost komedie	298
Marie Vášová	300
Ernst Busch	304
Klaun Jengibarov	306
XVII. Scénografie	309
Současné jevištní výtvarnictví	311
Zapomenuté umění	319
25 let světelného divadla	321
Scéna v diskusi	335
Malič, který nabízí... (Libor Fára)	336
Výpravy Vladimíra Nývltů	337
J. K. Tyl: Drahomíra a její synové	338
A. Arbuzov: Irkutská historie	343
Zd. Fibich - J. Vrchlický: Náměly Pelopovy	349
Vl. Vančura: Jezero Ukereve	351
B. Smetana: Dalibor	354
XVIII. Školy	361
Úspěch mládí	363
Talenty a vychovatelé	364
XIX. Polemiky, ankety, odpovědi	373
Větrné mlýny	375
Po sjezdu mladých spisovatelů	377
O poezii a kritice	378
Konference o činoherní kritice	380
Konference o činoherní kritice	387
Kritikové odpovídají	389
Kottův Shakespeare v diskusi	391
Jak studenti komíníkují	392
Odpovídá dvanáct režisérů	393
Vyzdorovaná práce	393
Miloslav Klíma: Ideál vzdělance	398
Ediční poznámka	402

*Publikace vyšla za finanční podpory
Hlavního města Prahy
a nadace Český literární fond*

Jan Grossman / 5

Texty o divadle / druhá část

Uspořádali Miloslav Klíma, Jan Dvořák
a Zuzana Jindrová

Vydalo nakladatelství Pražská scéna
jako svou 24. publikaci v roce 2000.
Doslov Miloslav Klíma
Redakce Zuzana Jindrová
Obálka a grafická úprava Ludmila Pavlousková
Fotografie na obálce Jaroslav Krejčí
Barevný frontispis od Viktora Kronbauera
1. vydání, náklad 800 výtisků
Předtisková příprava Studio K.O.H.
Tisk Tiskárna Daniel
Doporučená cena 159,- Kč
ISBN 80-86102-12-2

O výkladu jednoho textu

Režisérův vztah k textu lze - ve výchozím momentu práce - označit jako vztah k materiálu, který je třeba *vyložit*. Z tohoto výkladu pak vychází volba a organizace prostředků a postupů, jimiž se literární dílo bude měnit v audiovizuální inscenaci. Cesta od napsaného dramatu k předvedenému představení neprobíhá tedy jako promítnutí díla z jedné oblasti do druhé. Striktně teoreticky není takto „čistá“ nebo „objektivní“ projekce vůbec možná; a to ani v režii, která chce zůstat maximálně „věrná“ autorově „předloze“. Vždyť už ztvárnění sebemenších prvků - rytmus a intonace promluvy nebo časoprostorová kompozice dialogu - jsou podmíněny *výkladem*; nemohou být cele „obsaženy“ v textu, jakkoliv například podrobně vybaveném poznámkami, které předepisují tón, sílu, citové zabarvení atd.

Pojem výkladu jako rozhodujícího momentu při vzniku režijní koncepce, je samozřejmě široký a více či méně vědomý: výkladem je už osobitě pojetí detailu, právě tak jako záměrná a systematické posuzování významů nebo významových akcentů v celkové výstavbě dramatu, jimiž se dostáváme do oblasti, kde mluvíme o aktualizaci nebo adaptaci; a zároveň vstupujeme do oblasti dramaturgické, jejíž základní akt - volba hry - je zpravidla podmíněn rovněž výkladem. (Proč tuto hru uvádíme, co jí chceme „řici“ atd.)

Režijní výklad je nejviditelnější u her odehrávajících se ve světě nám vzdáleném: ve světě, jehož uspořádání, hierarchii hodnot, významu kultury a konvencí nebo jen jednotlivých reálií nerozumíme úplně, anebo jim rozumíme jinak, než jak byly ve své době autorem míněny a obecněstvem přijímány.

I tam, kde budeme chtít historickou (= nám vzdálenou) hru inscenovat integrálně či „věrně“ - nebo dokonce *právě tam*, vstupuje do popředí nutnost a potřeba výkladu, a to výkladu velmi aktivního a volného. Jedině ten nás může vést od „slov“ k „významům“ a sklenout most mezi historickou a naší životní zkušeností - což je podmínkou každé divadelní tvorby, uskutečňující se nevyhnutelně „dnes“ a „zde“.

V této dialektice „věrný“ a „volný“ - ale jenom v ní - se problematika režijního výkladu podobá problematice literárního překladu z jednoho jazyka do druhého.

Doslovný, tzv. otrocký překlad zůstává věren liteře textu, nikoliv jeho smyslu, dokonce jej může zamlžit nebo porušit, neboť smysl textu je dán teprve jeho vztahem a umístěním v struktuře okolních kontextů, i mimoliterárních. Moderní teorie vychází proto ze zásady, že skutečně integrálnímu překladu se blíží ten překlad, který na dnešního čtenáře působí stejně, jako původní originál na čtenáře své doby a společnosti. K zachování této „věrnosti“ - chceme-li si s tím slovem pohrávat - potřebuje tedy překladatel volnost, a možnost a hlavně schopnost měnit nebo substituovat*).

* Mluvíme tu samozřejmě obecně teoreticky o tendenci, která se nejvíce propracovala v oblasti poezie, kde úsilí o dosažení kongeniálnosti překladu a originálu metodou maximální volnosti vyvrcholilo u textů psaných i umělým a složitě vrstveným jazykem. Ideál - totiž to, aby čtenář mohl překlad „vzdáleného“ díla vnímat zcela bez vysvětlujícího aparátu a poznámek typu „nepřeložitelná slovní hříčka“ - zůstane prakticky ideálem, kterému se budeme více či méně blížit.

Tato potřeba či nutnost *měnit* se u překladu neobjevuje pouze ve sféře „obsahů“, ale i ve sféře „forem“.

Je například možno v češtině napodobit, „obkreslit“ - co do rozměrů a zevně - francouzský alexandrin. Tato napodobina však nezaručuje, že tento věrný český alexandrin bude v dramatu plnit tytéž funkce jako jeho model; ten je hlouběji a jinak zakotven v literárním a rétorickém povědomí francouzské kultury, a především tvoří jazykem, který má obecně rychlejší tempo než čeština a jiným způsobem rytmizuje verše.

Lze tedy s úspěchem uvažovat o tom, že funkci alexandrinu - jeho košatou elokventnosti a dynamiku zároveň - vyjádří v češtině spíš volný a volně frázovaný a rytmizovaný verš.

Ve specifické situaci se může octnout režijní výklad textu u her, které jsou víceméně trvalou součástí klasického, většinou domácího repertoáru a žijí zafixovány v divadelnickém povědomí už v určité a konkrétní scénické interpretaci. Čím je tato interpretace silnější a čím víc jí máme „v krvi“, tím naléhavěji se nám vnucuje jako hotový výklad, který de facto nezaujatému přístupu k textu a jeho novému výkladu brání.

Hra se nám stane - díky silně tradiční interpretaci - tak běžná a samozřejmá, že jí ve skutečnosti neznáme.

Tento paradoxní jev zná psychologie jako tzv. *saturaci*, *nasycení*. Ověřuje se prostými testy: tak například profesor požádá studenty, aby nakreslili (nebo popsali) architektonický objekt, kolem něhož všichni po léta chodí. Málkomu se to povede: člověk si myslí, že zná podrobnosti, ale nemůže je předvést, je-li o to požádán.

„Vizuální saturace je problém v uměleckých školách, kde je nutné učit posluchače ty věci, které běžně ignorují. Z toho důvodu jsou začínající studenti výtvarného umění někdy instruováni, aby zkoušeli např. řádně se ohnout a dívat se na svět převráceně, hlavou dolů. Tato převrácená orientace umožní výrazněji si všimnout detailů, které obvykle ujdou pozornosti.“ (J. L. Adams.)

Režisér se ve vztahu k textu, který je obrostlý zafixovanými představami, může zachovat ve výchozím stadiu své práce obdobně: změnit úhel pohledu.

Výklad tu bude bazírovat nejenom na analýze textu, ale také - snad pomocně - na kritice tradičního „podání“.

Pokusíme se takový přístup ukázat v pokusu o rozbor Maryši bratří Mrštíků.

Význam Maryši nepochopilo především Národní divadlo; jeho správa sice přijala hru k provozování, ale uvedla ji na okraji repertoáru, v cyklu lidových představení - což tehdy znamenalo punc podřadného nebo aspoň dosud neproověřeného zboží.

Maryšu jako revoluční čin v české dramaturgii však ihned rozpoznala nejbystřejší kritika (Šalda) a brzy si hru osvojila stále se zvětšující obec diváků a divadel, včetně ochotnických.

S růstem a prosperitou jedné z nejhranějších českých her však zároveň vznikala a upevňovala se scénická „tradice“ Maryši jako souboru prefabrikovaných řešení, hotových postupů či osvědčených intonačních modelů - které v obměnách předávala jedna generace generaci další.

Maryša, toto vítální dílo, brzy jaksi „zklassičtěla“, stala se akademicky

nehybnou. Vybizela spíš k reprodukci zafixovaného vzoru než k novému „přečtení“ a k nové interpretaci.

Chceme-li se však pokusit inscenovat Maryšu „zde“ a „dnes“ - musíme patrně nejdříve zrekonstruovat podstatu onoho revolučního zvratu, kterým ve své době zapůsobil drsný mrštíkovský realismus: znovu oživit a zažít to, co již průběhem let známe „po paměti“, tedy navykne a odvozeně, bezpečně sice, ale zkonvenčněle; obnovit svůj cit pro svěžest originálu, smysl, otupený tolíkerým ochutnáváním kopií.

Novum dramatu bratří Mrštíků - nebo aspoň jeho jádro - postihuje stručně a výstižně Šalda: proti alegoričnosti Tylově, po Stroupežnického drobno-kresbě, vyšitě v osnově naivní zápletky (i ve srovnání s popisností Jiráskovou), vyniká Maryša jedním základním rysem: její osobnou silou jsou bohatě viděné postavy, které jednájí jako funkce organismu, tedy nadosobně společenské struktury: tvoří tuto strukturu a jsou jí vytvářeny.

Tento společenský půdorys hry je na první pohled samozřejmý, právě tak jako sociální kořen konfliktu. Je hře vrozen natolik, že se nezdá být důležité nějak jej ozvlášťovat. Vše je jasné dáno: na jedné straně bohatý sedlák, na druhé chudý baráčník - tedy póly tak zřetelné a velice protikladné, že výboje mezi nimi nemožno být než přímočaré a právě tak přímočaře musí zmítat motivem lásky.

Ale společensko kriticky pojednaný půdorys dramatu není ničím víc než půdorysem. Z něho teprve vyrůstá stavba velmi stratifikovaná, a rozhodně ne - jak rovněž Šalda podtrhává - černobílá.

V čem je jedinečnost této stavby?

To, co v „klasicizující“ tradici Maryši nejvíce bije do očí, je její *folklorní* charakter: určuje celek i detaily. Začíná využitím rozsáhlého a podrobného aparátu tzv. režijních poznámek, v nichž autoři popisují zevní ráz postav, jejich oblečení, vybavení interiérů a jedinečnost celého prostředí - a vrcholí zdůrazněním přesně a citlivě odposlouchaného nářečí a jeho orálního gesta, které se takto silně projevují v českém dramatu první, nezastaralé a sotva byly předstíženy.

Tato řečová dokonalost textu především má svoje nebezpečí: vnucuje se a vynucuje si intonaci promluvy, stavbu promluvy, její rytmus a melodii. Všimněme si, jak jsou slavné pasáže nebo úryvky z Maryši zafixovány nejen v paměti herců, ale i diváků, a vstupují v podobě vážných i humorových citátů do oblasti mimoliterárních projevů.

Také zde a takto vzniká ona klasicizující tradice maryšovských inscenací. Nad Maryšou jako autenticky proživaným dílem vítězí ustálená představa Maryši, Maryša jako pojem a význam.

Drama bratří Mrštíků sdílí trochu osud slavných operních děl, která známe spíš jako soubor či výbor árií, duet a predeher než jako hudební drama. Oslnivost vyňatelných částí opery vpravdě operu jako celek nepotřebuje. A nejenom to: dokonce tento celek nechťněn bagatelizuje (zredukuje na „obsah“ libreto) nebo často zamlčí.

A podobně i v Maryši: proslulost skvěle vypracovaných monologů, aforistických částí dialogů i drobných rčení prosazuje v našem povědomí hru spíše jako řadu „čísel“ a „výstupů“, které se jen vágně vztahují k specifickému pohybu dramatu, jeho jednání a řešení situací - tedy k dramatu jako celku.

Maryša ovšem byla a zůstává hrou folklorní: ale teprve tam, kde folklor chápeme ne jako nauku o lidové poezii, krojích a obyčejích - ale v úpl-

ném a prvotním smyslu toho slova: folklor jako komplex *lidové moudrosti*, lidové filozofické tvořivosti, chcete-li, vrstvené horizontálně i vertikálně, pohybem času i posouváním společenských dějin.

Takto pojatý folklor je výrazem onoho Šaldova *organismu*: je to rozmanitě zjevovaná a vyjadřovaná suma náboženských a morálních zásad; úhrn kodifikovaných poznatků, zákazů a příkazů - zásad i drobných marginálií - závazných zvyků; pevná hierarchie vztahů rodinných i manželských i vztahů v obci, etika i poetika; vyjadřuje se nejrůznějšími formami, slovesnými i neslovesnými, poezií právě tak jako obřadem - jak to vše do strnulosti vykristalizovala konzervativní a nehybná struktura tehdejší vesnice.

Tento folklor je v dramatu bratří Mrštíků předveden jako dynamicky brutální řád, který není člověku podřízen, ale nadřazuje se mu: vládne člověkem, nebo aspoň jeho osud spoluročuje. Je to konkrétní, byť neviditelné fatum či božstvo - odtud pocit jakési antické neúprosnosti, který se často při čtení hry vnučuje.

Především *toto* pojetí narazilo ve své době na odpor konzervativního konzumenta, který byl schopen akcentovat folklor jen ve smyslu idylického národopisectví romantického nebo romantizujícího.

A právě v tomto pojetí je tvořivé i bořivé gesto dramatu.

Šalda správně poznamenává, že síla dramatu nespočívá v jeho příběhu: tento anebo jemu podobný typ byl zpracován už nesčíslněkrát.

Rozhodujícím a nosným tématem Maryši proto nemůže být boj nezkušeně čisté lásky proti rutinované „profesionální“ moci a zákonu majetku, které nepřejí spojení bohaté s chudým.

Neboť nic není v této hře rozvrženo černobíle.

Hlavním tématem je nezadržitelný chod řádu, který člověka nezabíjí, ale především deformuje, a to tak, aby se člověk stal nejenom jeho obětí, ale strůjcem deformací dalších, tedy aby se stal jeho pokračovatelem. Řád se upevňuje ne tím, že vítězí nad svou obětí, ale *skrze ni*. Kat mění odsouzenec ne v mrtvolu, ale v dalšího kata. A živý organismus, který není schopen ubránit se nákaze tím, že ji nepřijme nebo vyvrhne, musí ji jako cizí těleso pohltit, asimilovat a vstřebat a žít dále s ní a jí. Člověk bojuje tak dlouho s malostí, až se sám stane malý; a krutost už může potlačit jen krutými prostředky - které tak přestávají být prostředky a stávají se cílem.

V tomto věčném koloběhu lze břemena deformovaných vztahů nadlehčovat nebo je přesunout, není však možné je odhodit a zbavit se jich.

V Maryši nevede „nezkažená“ láska rytířský boj proti „zkaženému“ světu. Nic, připomínáme si stále, tu není černobíle: boj se podobá spíš nepřehlédlné válce, do níž jsou zapojeny nejrůznější a protikladné síly, deformované vztahy, zásady a předsudky.

Vždyť samotná Franckova láska - tento klasický hrdinný tenor hry (zdánlivě) - roste a mohutní teprve zákazy a tím, že je potlačována a ubijena: snad právě proto vůbec vzniká. Všimněme si, jak skromně a slabě zaznívá ve hře motiv ryze milostný. Erotické téma se u Francka rozvíjí a stupňuje teprve tam, kde je zbavováno práva a kde je *vyvlastňováno*: a proto Franckova láska nechce milovat, ale především *vlastnit*. Ničen majetkem, netouží ani tak „majetek“ revolučně rozbít, ale stát se navzdory všemu symbolicky sám *majitelem*. (Spojovat Franckovo anarchistické gesto - odejít do Brna - s počínající solidaritou s formujícími se dělnickým hnutím je dodatečná konstrukce; motiv není ve hře ani opodstatněn ani rozvíjen:

evidentně nejde o to, kam odejít, ale *odkud*: vytrhnout se ještě z jakoby feudální nehybnosti vesnice.)

Teprve čteme-li hru nepředpojatě (bez klasicizujících návyků), zjeví se nám tragičnost titulní postavy v plné síle: vždyť Maryša je pouhým prostředkem k dosažení cíle nejenom pro své rodiče, ale i pro svého milence: tam slouží spojení a prosperitě majetku, u Francka se má stát základem nového majetnictví a vyloučením předrážděného (oprávněně) komplexu inferiority. (Ale v obou případech - a to není protirečení, ale dialektická vrstevnatost hry - jde o postoje svým způsobem pozitivní: rodiče „rozumně“ nadřazují zajištěný život dcery nad prudké a nebezpečné vzplanutí; Francek „mravně“ podepírá Maryšin vzdor proti podrobení se v nejcitlivější sféře lidského života.)

Přesto je Franckova láska k Maryši stále více prostředkem, a ne cílem: demonstrativní loučení před odchodem na vojnu je jistě součástí běžného obřadu. Ale v jeho vzdorovitosti je už zdroj dalších jednání. Tam už zřetelně neběží o to Maryšu milovat a získat, ale především dokázat to „věřejně“ a „přede všema“ ukázat převahu a vůli a moc manipulovat bez ohledu na všechno a na všechny. Osudná návštěva ve Vávrově mlyně, to není milostná schůzka, kde se má dohodnout plán osvobození a útěku. Je to řada spektakulárních akcí a výstupů, halasné vytrubování vítězného samce, kterým Francek sám cíl schůzky nejen popírá, ale v pravém slova smyslu znemožňuje.

A sama Maryša v této závěrečné fázi? Morálku, která ji donutila k sňatku s Vávrou, a tedy ubila, do sebe průběhem let vstřebala a imunizovala ji. Ale teprve akce, které se odehrají v třetím a čtvrtém dějství, ji donutí tuto morálku v sobě a vůči světu ještě více utvrdit a vystupňovat v sílu nejen obrannou, ale útočnou.

A jaké jsou to akce? Je to Lizalova i Franckova snaha zbavit ji - at' už jakýchkoliv a z jakýchkoliv důvodů - těžkých okovů, vyrvat ji ze sevření morálky.

Maryša se nevrací: nemůže, protože nechce, a nechce, protože nemůže. Stala se silou, která ji dříve zničila: novou Lizalkou. A se zběsile sebeničivou ironií ničí i ostatní: není jí pomstychtivé, ale proklamací a realizací té morálky, která jí byla vnučena a která se stala její *pravdou*, byť sebe-trpčí - „Nešťastná jsem, ale špatná nebudu“.

Jediná skutečně intimní scéna Francka s Maryšou (IV. dějství) je vším možným, jen ne milostnou scénou v běžném smyslu toho slova. Zde se neozývají slova něhy a pojících citů, ale ryk válečného tažení, zápas o převahu, o to, kdo je majitelem pravdy a etiky, či řešení se prosadí. A tento boj - samozřejmě - neprobíhá jenom mezi oběma postavami, ale uvnitř jich samých, v zoufalém potýkání se s deformacemi „organismu“.

Taková je podstata folkloru Maryši; z ní vyrůstá i její poezie v nejobecnějším smyslu slova. Poezie, která v sílce nového spektra je nejmocnějším vyslovením folkloru. Je to poezie drsná, syrová, vitální.

A je to poezie velmi protikladná.

V dramatu bratří Mrštíků zní velmi skromně poezie milostného toužení nebo stýskání. Ale naplno se tu rozmachuje zpracované téma Strouhalky: lidová moudrost zkorumpovaného kompromisu, filozofie prostřednosti, která zabíjí vše mladé a živé, obklopujíc se aureolou vyzrálé zkušenosti. A poezie babičky? Ano, i to je poezie - ale čteme dobře jediný monolog, kterým babička zasáhne do kritických okamžiků opuštěné dívky: vždyť to je sklerotická filozofie stařeckého kapitulantství, demoraliz-

zující hodnoty, umrtvující, zlostejňující. Co jiného může pak Maryša odpovédět než: „Stařenko (vyděšeně), jak to mluvíte?“

Tato situace nepřipomene nic menšího, než zděšení zamilované Julie, když jí chůva - bytost bližší než vlastní matka - odpoví na její trápení radou, rovnající se zradě.

Poezie Maryši je tedy málo něžná a vůbec ne laskavá; je plna temných virů, mučení a sebedušení. A násilí - a nejenom násilí, ale dráždivosti a vabení násilí, jak prostupuje zejména postavami Vávry, Maryši a Francka.

„Klasicizující“ globální čtení Maryši navádí k černobílému pohledu i tím, že přehlíží nebo nedoceňuje *detaily hry*.

Mrštíkové akcentují detaily i vnějškově (režijní poznámky) ve snaze o úplnost reálií moravské vesnice. Ve vlastním textu však pracují s detaily především *dramaticky funkčně*; detaily poukazují za sebe a nad sebe, jsou příznaky a vodítka k novým úhlům pohledu na postavu, její vztahy, jednání a motivace jednání.

Pokusme se o několik příkladů.

V celém textu Maryši chybí přímá, úplnější a jednoznačná „informace“ o povaze rodinného a manželského života Lízalů. Nahlédneme do něho jen detaily: tak tu padne několik slov, pronesených v alkoholicky plačtivém výlevu, kdy Lízal Maryšino neštěstí prohlašuje výhradně za dílo své ženy: sebe sama vidí div ne jako spoluoběť. Ale už z předešlého dějství víme, že je to pravda sotva poloviční. Lízala stále hryžou pochyby o patřičnosti plánovaného sňatku, ale rozhodnutím, jednou učiněným, nepohne ani zoufalá prosba zhroutené dcery: Lízal Maryšu s pokryteckou zbabělostí dokonce chlácholí, jako by se Maryša bála jen katechismu - ačkoliv „ve škole vždycky uměla“. O to ochotněji se dá přesvědčit Lízalkou, jeho uhybání po takovém přesvědčování přímo volá.

Ale to neznamena, že by mezi manžely vládli vztah porozumění; je to jen nutná politická dohoda dvou nepřátel. Čtème dobfie dikci jediného dialogu, kdy jsou Lízalovi sami spolu: je úsečný, čiší z něj mrazivé opovržení, nenávisť, zdánlivý klid štítivé udržovaného příměří - jako by každá věta namáhavě protrhávala navykly stav mlčení, který mezi oběma panuje.

Jednání s Vávrou vede samozřejmě Lízal jako hospodář; a vede je suverénně, s útočným sarkasmem, umí vygustýrovat trumfy; dovede mít radost „ze hry“. Ale už zde, na samém počátku hry, dostává obraz prosperující rodiny jakoby nenápadně trhliny. Opět jako nenápadný detail se tu mihne postava exkomunikovaného syna Josefa. Vávra tuto trhlinu odkryje a znovu se k ní vrací - detail má zřejmě sílu argumentu. „Ostatně, kdo ví, jak to s Josefem bylo. Josef aspoň - ...“ Ale Lízal ani nedovolí větu dokončit; nepřipustí argument, kategoricky za ním zabouchne dveře.

Josef je lunt. O Josefovi se nemluví. O Josefovi se nikdy nic nedovíme. Ale právě touto mistrnou zámlkou - *detailem* - sotva naznačeným tajemstvím, padá na Lízala temný stín rodinného oběsence - stín, který nikdy nezmižl.

Při licitaci s Vávrou je Lízalův vztah k dceři definován jako především vztah k směnné hodnotě. To není v tehdejší vesnici nic, co by se uchýlovalo od uznávané normy. Sňatek je potvrzení nových majetkových, nikoliv citových poměrů: přesto je absence citových vztahů u Lízala podtržena nápadně situovaným detailem. Dialog začíná Lízalovými starostlivými radami, jak léčit Vávrovo nemocné hřbě. Pak proběhne dlouhé a nelehké

handlování o Maryšu - a Lízal přesto nezapomene: „A na to hřbě nezapomeň. Nohu zavaž.“ Tak končí celý výstup.

Vztah k zvířeti - zejména ke koni, jak se motiv rozvíjí v třetím dějství, je vřelý a opravdový. „Nejlepší koně“ nejsou jen pýchou a reprezentací majetku, ale opravdovou láskou.

Náhle tu zazní u Lízala cit, který negativně signalizuje nepřítomnost citu k člověku. V první verzi Maryši napsali Mrštíkové výstup, v němž Vávra ve tmě a zimě čeká s nabitou puškou u splavu na Francka a poprvé tu - sám - ve vnitřním monologu bilancuje svůj život. Dovedu si představit, jak by jiný, ale obdobný monolog mohli autoři napsat i pro Lízala: Lízal, opuštěný a uzavřený před světem nejen sedláckou opatrností, ale i vnitřní samotou, by v něm otvíral své srdce milovaným koním v teple stáje.

Nejde o to, aby byly všechny tyto detaily ve hře, respektive v jejím provedení viditelně a slyšitelně přítomny; musí být *domyšleny*. Jejich funkční kvalita není jen v tom, co vysloví, ale eo ipso i v tom, co zamlčí nebo potlačí: a je především v jejich vztazích. Tyto detaily jsou rozestavěny po celé mapě hry jako jednotlivé body, které chtějí být pospojovány v přerušovanou třeba, ale přece jen souvislou linii, odkrývající vrstvy postav a rozvětvenou šírku jejich pohybu dramatickým děním.

A tak třeba Lízal přestane být jedním tahem nakreslenou postavou sedláka, který, třeba nerad, prodá svou dceru a později toho lituje. Průhledem detailů dostáváme hlubší a širší analýzu, nabízející spektrum prostředků režisérovi i herci a záměru jejich inscenace. Lízal už nestojí tak pevně rozkročen na své zemi; je v nitru vratší, než by se na první pohled zdálo. A toto zázemí dovoluje pak i domýšlet celé pozadí Lízalova manželství: vnučující se představu, že bylo uzavřeno podobně, jako se uzavírá sňatek Maryši s Vávrou. Určitější světo padá i na Lízalku a na motivaci jejího terorizování dcery: hnací silou tu není jen bezohledná neústupnost, ale opravdové *přesvědčení*, které vyrostlo z toho, co musela v sobě v mládí zlomit.

Kompozicí detailů dokresluji autoři v ještě větší míře Vávru.

Za zdí Vávrova mlýna pronikáme jakoby ztěžka, spíše náznaky a protichůdnými informacemi. Vávra sám o svém hospodářství mluví jen na začátku; podrobný rozklad o úpadku a úvahy o tom, že všechno raději prodá nebo dá do pachtu, jsou ovšem především taktické. Mají ukázat, že Vávra hospodyně nevyhnutelně nepotřebuje; nezvýši-li Lízal věno, Vávra od jednání ustoupí, a Lízal ztratí výhodnou partii.

Ale kolují tu různé zprávy: Vávra prý nebožku ženu bil a „děvečky si o něm povídají všelijaké věci“. Kamarádka Stázka před ním utěct musela, ví Maryša. Ale Strouhalka zná jinou verzi: Stázka kradla a Vávra ji musil vyhnat. Vávra nepije a nekarbaní, hájí ženicha Lízal. Ale do očí se Vávrovi vytasí podrobnou znalostí jeho neutěšené finanční situace. A Vávrova obhajoba, že utratil všechno za léčení nemocné ženy, neobstojí: „Všechno na ni svedl! Aji to, že místo tří dětí máš včil čtyři.“ Ale vzápětí přesvědčuje Lízal Maryšu: „Takový statek! Takový mlýn! Kams dala, děvčico, rozum!“

Nedovíme se nikdy určitě, kde je pravda: všechny informace zahalují právě svou rozporuplností a neproniknutelností Vávruv mlýn tajemstvím. Je to jakoby „černý mlýn“, trochu dráždivé přízračný a nezmapovaný. A je to terén, z něhož se rodí a v němž žije kolisající a rozpolcená postava Maryšina nápadníka a později muže.

I Vávra vede jednání o Maryšu tvrdě a zjiště - to už, jak jsme si řekli, patří k věci. Ale i při tomto handlování vytryskne z jeho slov, jakoby nechtěně, opravdové zalíbení v dívce a jeho mužská touha po ní. A když je jednání stvrzeno, prolomí jeho suverenitu náhlá pochyba: „A nebude-li Maryša chtít?“

I Lizalem, jak víme, zatřesou pochybnosti o správnosti sňatku. Lizál si je však rychle vymluví a dá vymluvit. U Vávry tyto pochybnosti rostou a stupňují se a před samotným koncem, symbolizovaným odjezdem na katechismus, vedou až na samu hranici rozhodnutí nechat všeho a „radši zůstat tak“.

Jestliže si Lizalovi ulehčují už tak dost zdegenerovaný pocit viny floskují „Každá dělá před svatbou takový ranty“, Vávra si nezastírá takřka nic. A podobně jako Maryša, v okamžiku, kdy je vyřčeno poslední slovo, vidí hrůzný obraz budoucnosti jasně a neodvolatelně: bude to život k utopení.

Ale Vávra už ustoupit nemůže. A jestliže si ulehčí - „Až ty budeš má, máš ty vědět, co je poslušnost“, není to výhrůžka vítěze, ale zoufalá rezignace před způsobem života, do jakého se nechtěně sám vmanévroval.

Vávrovo vědomí viny má největší sílu a schopnost intelektuálního zobecnění. Je to mravní poznání nepatřičnosti všeho, co se tu děje, tušení souvislosti se zákonem kola, které se roztočilo a které nelze zastavit. Vávra se propadá skutečně tragicky do marasmu deformovaných vztahů a - na rozdíl od Lizala třeba - se do tohoto marasmu propadá zažíva, při „plném vědomí“.

A tak také zde můžeme teprve v kontextu se všemi detaily - které mapují a signalizují pozadí a zázemí - hledat vnitřní polarizaci a rozměrnost této postavy, nejvíce se vzpírající jakémukoliv pokusu o lineární, černobílou „čtení“.

S významem detailů souvisí i význam některých epizodních postav pro výstavbu celé hry. Tak třeba Rozára zdaleka není pomocnou figurou, umožňující jenom posun děje v osudných okamžicích Franckovy návštěvy ve mlýně.

Shrme-li si znovu všechny protichůdné a nejasné „informace“ o Vávrově domě a připojíme-li k nim další informace (v hospodě) i Maryšino mlčení nebo aspoň její uzavřenost - vnučuje se nám otázka: kdo je to vlastně Rozára?

Jaké je její postavení ve mlýně? Patří k oněm děvečkám, které (prý?) byly obětí (?) Vávrova milostného hladovění? A jaký je tedy její vztah k nové hospodyni? A proč oznamuje a organizuje Franckovu návštěvu?

Na tyto otázky nenajdeme v textu odpověď: autoři nedali Rozáře určitou tvář. Ale nic nám zároveň nebrání tyto otázky položit a najít tak pro konkrétní interpretaci postavy širší charakterové spektrum a větší akční rádius.

Zcela jednoznačnou podobu tento detail, zvaný Rozára, asi nezíská a možná ani nemůže získat. Bude však zapojen do celkové skladby detailů a ve své dimenzi a svým zorným úhlem zobrazí hlavní téma dramatu: obraz světa, plného zákrutů, násilně potlačených tužeb, umlčených křivd, udušených citů, promlčených vin; světa deformací plodících v křečích deformace další.

Břemena deformovaných vztahů je možno si nadlehčit, řekli jsme, nelze se jich však zbavit: přecházejí ve hře z jednoho na druhého.

Otvírání studánek Miloslava Bureše končí verši plnými něhy: „Z ruky do ruky si podáváme klíč. Klíč od domova.“

I v Maryše jako by si postavy podávaly tento klíč. Ale za dveřmi domova, které tento klíč odmyká, zuří neuhasitelné peklo.

Společnost, v níž vznikla Maryša, minula. a s ní i zdánlivá neotřesitelnost jejích zákonů.

Ale Maryša jako drama by nám neměla co říci, jenom kdyby byla cele a beze zbytku dána svým příběhem.

Jako každé velké umělecké dílo má však i Maryša sílu transcendentální, sílu přesahu. Míří za svůj námět a příběh, nad sebe, k formulaci problémů obecně lidských.

Snad už se ztrácí starodávný čas sňatků z rozumu a pro majetek a majetnictví. Ale s ním se neztrácí stále se obnovující potřeba formulovat znovu a znovu smysl lidské existence, člověk je nepřetržitě nucen vymezovat vztah k těm svým výtvorům, které ztrácejí svou funkci nebo se obracejí proti člověku, uniformují jej, zvětčují, konzumují: stávají se organismem, který přestává člověku sloužit, a začíná jej terorizovat.

České divadlo 6. O současné české režii. Praha, Divadelní ústav 1981, s. 43-52
podepsáno: Jan Grossman

První verze Maryši bratří Mrštíků

Drama Maryša, které se objevilo po prvé na prknech Národního divadla v Praze v květnu roku 1894, bylo vpravdě průkopnickým činem uměleckým a divadelním. Vyhraněné individuality obou Mrštíků tu svedly v dějinách českého divadelnictví jeden z nejdůležitějších zápasů o realismus proti konvenčnímu, odvozenému divadlu tehdejšího průměru. Svedly jej jak proti vkusu tehdejší vládnoucí společnosti, tak do jisté míry i proti vedení Národního divadla, které se syrovost, účinnost a bojovnost Maryši snažilo desinfikovat tím, že ji zařadilo po prvé na tak zvané odpolední lidové představení. A právě před lidovým obecnstvem si Maryša vynutila svůj slavný vstup do prvních řad české dramatické tvorby a stala se uhlenným kamenem našeho klasického repertoáru.

Mrštíkové, jak je známo na Maryše pracovali i po její premiéře. V prvním provedení to byla hra o pěti dějstvích s proměnou. Tuto proměnu autoři dodatečně odstranili a od té doby, nebývala, až na výjimky, hrána. Začátkem roku 1909, kdy byla Maryša v německém překladu Karla M. Lewetzova přijata k provozování vídeňským Raimundtheatrem, připsal Vilém narychlo nový pátý akt, v němž Maryša po veliké scéně s Vávrou končila sebevraždou, spáchanou skokem s příkrého svahu do strže. Ani tato úprava však nebyla definitivní. Po Vilémově smrti Alois pátý akt vůbec odstranil a končil hru obrazem čtvrtým, kde Maryša v zápasu s Vávrou se zmocní pušky a v náhlém hnutí myslí Vávru zastřelí. Tato úprava, provozovaná i v Praze a jinde, se však také neujala, a Maryša zakotvila v českém repertoáru ve své druhé verzi: bez proměny, s IV. dějstvím, kde Vávra vystřelí na Francka za scénou, mine ho, a je pak v 5. aktu Maryšou otráven. Tak ji také uvádíme dnes v činohře Státního divadla v Brně, otvírajíce jen podle prvního rozpisu hry některé skryté, které účinněji charakterisují společenský půdorys dramatu. Ojedinele býval pak na našich jevištích i bez účasti Mrštíků spojován čtvrtý a pátý akt



v obraz jeden, ve snaze nepřerušit vzestupnou linii dramatu od vrcholného střítnutí Maryša - Vávra k Vávrově smrti. Tato úprava však je násilná, porušuje za cenu vnější dynamiky celou organičnost výstavby závěru, odebírá mu pravdivost prostředí, situace a nálady, u Mrštíků vždy pečlivě zdůrazňované, a mění do jisté míry i motivaci Maryšiny vraždy.

Otiskujeme dnes v tomto listě proměnu čtvrtého dějství Maryši, kterou bratři Mrštíkové, jak bylo řečeno, po premiéře odstranili, a která je od té doby vlastně neznámá. Co vedlo autory k odstranění tohoto obrazu? Jistě především to, že tato proměna opravdu oslabuje celkový rytmus hry, láme ji v jejím vzestupném vývoji a ve své podstatě není pro hru bezpodmínečně nutná. Tento názor jsme také respektovali, a proto jsme škrtnutí v naší inscenaci zachovali. Současně však byla pohnutkou k škrtnutí tohoto obrazu tehdejší kritika - lépe část tehdejší kritiky - která Mrštíkům vytýkala nedůslednost v kresbě charakteru Vávry. Vávra, který je surový a násilný, se prý v „proměně“ projevuje příliš lidsky. Zaznívají tu prý jeho citové stránky, což je porušením mravní tendence hry. Ale už Šalda tehdy ve svém referátu v Rozhledech správně ukázal, že tímto názorem projevuje kritika neznalost nového realismu, že zaměňuje pravdivost za schematicnost, za černobílou kresbu, za abstraktní rozvržení dobra a zla, a plně obhájí stanovisko obou autorů. Proč se dnes k této argumentaci vracíme?

Dnes ještě více zdůrazňujeme - jak je psáno v článku K novému uvedení Maryši - to, co už Šalda rovněž postřehl, že nikoliv individuální, ale *společenské* vztahy utvářejí osnovu „Maryši“ a že ony zaplétají osudy všech postav. Tragedie Maryši není jen v surovém a násilnickém charakteru Vávry jako člověka - jedince, ale především v samotném společenském aktu, jakým bylo její manželství s Vávrou uzavřeno. A tento akt pak je typickým obrazem mravních norem celé kapitalistické společnosti, která založila všechny vztahy lidí na penězích, na požadavku „zaplatit hotovými“ (Marx), která učinila z manželství obchodní smlouvu.

Z toho tedy vyplývá - a ukázka proměny, škrtnuté z první verze Maryši, to ještě zřetelněji dokazuje - že Vávra není zosobněným, abstraktním zlem, ale člověkem, který do jisté míry - jinak a vedle Maryši - prožívá také svou *tragedii*, tragedii manželství, uzavřeného jako obchodní smlouva - což je akt v tehdejší společnosti nikoliv vyjimečný, zřdný a neobvyklý, ale zcela běžný, *průměrný*. Měl tedy pravdu Šalda, když před více než padesáti lety - a navzdory mnoha pozdějším, tuto postavu zplošťujícím inscenacím - charakterisoval Vávru jako *průměrného* člověka - nikoliv tedy zosobněné zlo - člověka schopného utýrat ženu, která ho nemiluje. A milovat nemůže - dodáváme a podtrhujeme my. Šalda mimo jiné v tomto referátu postihl, že i tam, kde Vávra jedna „lidsky“, jedná výlučně egoistně *sobecky*. „Když vidí, že je násilí marné, obrací se v citové pole. Po soucitu s Maryšou u něho není stopy. Nikde prach altruismu u něho.“ (Šalda.) To se týká scény v pátém aktu, kdy se s Maryšou domlouvá a smlouvá o lepší život a konečně i zde uvedeného škrtnutí, kde lituje svého života. Vždy a všude je tato Vávra lidskost jen starostí o vlastní pohodlí a o vlastní klid, bez nejmenší vůle a schopnosti řešit chápavě i život druhého člověka.

Takovým pojetím Vávry ještě více posilujeme naši koncepci hry: konflikt a tragedie Maryši není (vedle důležitého motivu Francka) ve vyjimečnosti Vávrovy krutosti, ale v průměrném a pro tehdejší dobu typickém způsobu, jakým byl znásilněn její život manželskou smlouvou, uzavřenou bez ohledu na její lidské vztahy. Posilujeme tedy společenský půdorys Maryši

návratem k původnímu pojetí autorů, jeho obnovením. To samo o sobě dokazuje životnost a pravdivost tohoto dramatu nad všechny výklady.

„Proměnu“ čtvrtého obrazu, Mrštíky škrtnutou, opisujeme z prvního rozpisu Maryši v archivu Národního divadla v Praze. „Proměna“ následuje po IV. dějství, v němž Vávra vyběhne s puškou za Franckem, který, jak se dozvěděl, právě odešel od jeho ženy Maryši.

Proměna (při otevřené scéně).

Hudba při tom nepřestává.

Dvůr zasněžený. Po pravé straně jeviště budova mlýna s dvěma a oknem nízko sahajícím k zemi. V pozadí schody, vedoucí do mlýnice. O stěnu budovy opřeny jsou mlýnské kameny. Za scénou slyšet črčení vody s mlýnského kola. Po levé straně jeviště terén mírně stoupá k siluetě splavu. Na břehu řeky vysoký strom. Krátkým křídlem zleva je dvůr ohrazen zdí. Vedle zdi ohrady je trám. Pozdní večer. Voda za jevištěm mírně hučí. Padá řídké sníh.

Výstup 11.

VÁVRA: (sám, pušku v ruce, projde dvorem, zastaví se u trámu a hledí do dálky. Vráti se zas a oknem hledí do stavení). *Modlí se! No, jen se modlí!* (Obrácen ke splavu.) *Kdybych celou noc tu hlídat měl, dohlídám se ti a potom, chraň ti panenka Marja.* (Vejde na schůdky do mlýnice. Pušku postaví ke zdi - a sedne si. Opře lokty o kolena a hlavu položí do dlani a chvíli tak sedí mlčky, pak si vzdychne a vyhlédne ven.) *Ach ja! Radši bych se nevím kde viděl, než tady.* (Zamyslí se, pojednou sebou trhne, poslouchá a sahá po pušce. Když se nic nehýbe, zase sedne a přemítá dál.) *Pěkné to mám život. Jiné přinde dom, sedne ke kamnům, povečeří, s ženou pohovoří, děti se shmou okolo něho a jak ide spát, tak ráno vstává: do práce jako rys a veselé celé děň. A já... (Mlčí zas.) Přece su taky její muž před bohem i před lidmi - a takhle mně dělá - tak - Jak se na ňu podívám, celá se dycky otfese, jako bych ani člověk nebyl, ale nějaké vývrhel.* (Pausa.) *A tu ještě ten do teho přišel. Byla už aji trochu veselší, aji vldřehší se zdála, o děti se starala, o hospodářství a sňad by byla aji přivykla. A zas je po všem. Lun!* (Hudba v dálce umlkne. Po chvíli začne ženský sborový zpěv. Hlasný nedaleko odtrubuje jedenáct hodin.)

VÁVRA: *Jedenáct!* (Sedí tiše zamýšlen, zdá se, že spí. Sníh padá hustěji a hustěji.)

Výstup 12.

FRANCKE: (vystoupí ze splavu a rozhlíží se kolem). (Ticho jako na hřbitově. Po chvíle tlumeně volá) *Maryšo!* (Když se nic neozývá, zas) *Maryšo!* (Odejde volným krokem podél říčky na pravici. Ticho.)

VÁVRA: (při druhém volání *Maryšo!* jako by se probudil, sáhne rychle po pušce a sestupuje se schodiště). *Byl to on, nebo se mně to jen tak zdálo?* (Z dálky zpěv děvčat a chasy.)

VÁVRA: (mezi písni jako kočka se plíží ke splavu. Na břehu řeky se zastaví, přiklekne k zemi, zvedá pušku ale strhne ji zas - a rozběhne se za Franckem, ale ještě na jevišti se zastaví, hodí pušku v líc a zaječí). *A děj se vůle Boží!* (Vypálí obě rány po sobě a zapotácí se směrem výstřelu.)

(Současně po výstřelu ozve se z domu zoufalý křik Maryšin. Pak okamžik ticho a hned nato se strhne v domě lomoz a křik několika hrdel, lomcování dveřmi, kácení nábytku, pláč. Rozára, Vávrová, děti, jeden křičí přes druhého. Vávrová vyrazí okno. Sklo s řinkotem se sype na kameň pod oknem. Z okna zprvu trčí sepjaté ruce Vávrové, pak Vávrová vyskočí z okna po složených mlýnských kolech.)

Výstup 13.

VÁVRA: (se vrací na jeviště). (Křik v domě ustává, Vávra ztěžka oddechuje a sklesle se vrací pomalu k domu.)

VÁVROVÁ: (k vracejícímu se muži) *Vávro!* (spráskne ruce a s hrůzou hledí vyčíst odpověď z jeho vzezření na nevyslovenou otázku. Se vzrůstajícím zděšením.) *Kriste Ježíši! Tys ho zabil?!* (Dál pro bolest nemůže, přiskočí až k Vávrovi): *Tys ho zabil?* (Hledí na něho, pak se hotoví k šílenému výkřiku, ale zalomí jen rukama, přirazí je k temeni hlavy a zvedne sepnuté k nebi): *On ho zabil!*

VÁVRA: (rozhodně): *Nezabil, ale... (hrozí v jedné ruce puškou). Jak je bůh všemohoucí nade mnou, zabiju ho - zabiju* (odchází do mlýna).

Výstup 14.

VÁVROVÁ: (neslyší, než Vávrových slov. Běží k řece).

FRANCEK: (právě, když Vávra zmizí, objeví se v pozadí jeviště): *Maryšo!*

VÁVROVÁ: (se zastaví a vyjeveně pohlédne na Francka. Pak polo s radostným, polo zmateným výkřikem k němu): *Chlapče - seš to ty*, (ve zmatených zvucích místo slov ohledává jej po těle a po hlavě rukou a neustále mu hledí do očí): *Bože spravedlivé - seš to ty?!*

FRANCEK: (útrpně hledí na ni) *No, já su to - já - kdo jiný?*

VÁVROVÁ: (radostně vezme jej za hlavu) *Synečku můj!* (Libá ho - pojednou se ustrašeně vyvine z jeho náruči - a jako by se vzpamatovala, ohlíží se po mlýně a zdržuje ho rukou od sebe.)

FRANCEK: *Maryšo - půdeš teď se mnou?*

VÁVROVÁ: (zamítá jeho návrh rukou) *Ne, ne, chlapče* (odchází od něho). *Dnes to není možný. Až zétra mě doprovodíš.* (Rozhodným krokem jde do stavení.)

FRANCEK: (volá za ní): *Maryšo! Maryšo!*

VÁVROVÁ: (kyne mu mlčky rukou a rychle zavře za sebou dveře ve mlýně).

FRANCEK: (opakuje k sobě dvojsmyslně) *Zétra mě doprovodíš...*

Opona spadne.

Program (Státního divadla v Brně) 5, 1950, č. 12/13, 15. 7., s. 179-182
podepsáno: J.G.

K novému provedení Maryši

Maryšou bratří Mrštíků obnovujeme na brněnské scéně jedno z předních děl našeho kmenového repertoáru - a nadto klasické drama rodově moravské, regionální.

Živý a trvalý zájem o kraj, kde se odehrává Maryša, a zejména pak o Slovácko, charakterisuje především literární dílo staršího z obou bratří Mrštíkových: z jižní a jihovýchodní Moravy čerpal Alois náměty svých děl, od prvotiny *Dobré duše* až po útvar v našem písemnictví dosti ojedinelý, devítisvazkovou realistico-etnografickou kroniku *Rok na vsi*. Také námět Maryši objevil Alois, inspirován skutečnou příhodou, která se odehrála v Těšanech, kde učiteloval. Pomýšleje zprvu na novelistické zpracování Maryšina osudu, přijal názor mladšího a temperamentnějšího Viléma, který v látce vyušil dramatické jádro, a společně s ním se dal do práce. Maryša, drama o pěti dějstvích, se tak stala prvním společným dílem obou bratří, jejichž spolupráce se plodně projeví ještě jednou, ve zmíněném *Roku na vsi*.

Řekli jsme, že Maryša je drama regionální, drama z brněnského kraje. Nicméně regionalismus Maryši se v ničem nepodobá běžnému genrovému literárnímu regionalismu, který se spokojuje vystižením svéráznosti a osobitosti popisované sféry, tím méně regionalismu tendenčnímu a propagačnímu. Autory Maryši nezajímají jen etnografické zvláštnosti a osobitosti tohoto moravského koutu, jeho folklor, specifčnost prostředí, zvyků, krojí a tradic - jak by zajímaly romantika, oslněného ideálem lidové rylosti a neporušenosti. Poutá je cosi jiného, otázka zásadnější a ve své podstatě na regionálním zájmu naprosto nezávislá: otázka, jak v tomto prostředí roste a jak se v něm formuje člověk - jaká je závislost lidské individuality na vnějších podmínkách přírodních, krajinných, společenských, na tradicích atd. - jaké příčiny a za jakých situací vyvolávají a vytvářejí takové a takové charakterové, společenské znaky - kolik je v člověku osobitého, individuálního a nahodilého a kolik je v něm nezávislé na jeho vůli vyvoláno tlakem sil vnějších, hromadných, kolektivních.

Jak patrně, začínají se tu Mrštíkové zabývat dobovým problémem člověka *sociálního*, člověka jako bytosti ne už absolutně svéprávné, ale naopak determinované, podmíněné prostředím, historickými a společenskými vlivy, rasovými znaky, dědičností - tedy vesměs momenty na jedinci nezávislými, objektivními. Svérázné prostředí Maryši, krevnatost, smyslová plnost a nelomenost jeho postav byly pak jistě nejlákavější příležitostí pro literární dokumentaci této otázky o spojitosti jedince s celkem. To je tedy smysl regionalismu v Maryši: je ho využito k účelům vyšším, není cílem sám sobě, je to krátce regionalismus, jak se ho chopil *naturalista* nebo autoři *naturalismem* silně ovlivnění. Neboť ona principiální otázka po vztahu člověka a jeho prostředí je otázkou *naturalistickou* po výtece.

Svérázným a vášnivým obhájcem *naturalismu* byl ovšem Vilém - nejen jako spisovatel, ale jako neúnavný kritik, informátor a dravý polemik.

Je třeba uvědomit si, že v době, kdy Vilém Mrštík o *naturalismus* bojoval, v osmdesátých letech, vyvolával tento směr - a zejména Zolovy romány - nejzúřivější reakci v konservativních měšťanských listech. Zola byl označován za spisovatele „čtenářské luzy“, Osvěta se ústy Schulzovými domáhala, aby Zola nebyl do češtiny překládán, a literáti v Umělecké besedě dokonce odhlasovali, že Zola vůbec nemá žádný talent.

Za takových poměrů byly Mrštíkovy pokusy o pravdivé, věcné a reálné ocenění tohoto velikána francouzského románu nadmíru odvážné. „Na odsouzení Zoly je času ještě dost - napřed se musí ocenit,“ psal Mrštík. Tato věta sama o sobě dokazuje míru osobní umělecké účasti Viléma Mrštíka v zolovském a naturalistickém problému. Jak se později sám přiznal, neběželo mu ani tak o vítězství Zoly a naturalismu, ale o vítězství nad diletantstvím tehdejší oficiální literární tvorby, která se zběsile bránila všemu, co vnašelo světlo a vzduch experimentu a nového poznání do ospalé idylly našeho Parnasu. Boj o Zolu byl krátce jen částí boje o novou tvářnost českého realismu. Mrštík sám, stejně jako většina tehdejší nové generace (i ve Francii), už na Zolu nepřisahal a nepřijímal jeho teorii experimentálního vědeckého románu *doslovně*. Nastala určitá reakce proti Zolovu absolutnímu determinismu, proti taineovské větě, že hřích a činnost jsou stejné produkty jako cukr a vitriol, proti sociální geometrii, která mechanicky vypočítávala člověka jako neměnný produkt několika hybných sil, rasy, prostředí, podmínek atd. Literatura - i kritika, u nás Šalda - podržela základní sociologickou bási naturalismu, avšak rostla k větší osobitosti a činnosti - v protikladu k naturalistické lhostejnosti vůči zobrazenému objektu. Nemałym vlivem to působil i ruský realistický román a realistická kritika, hlavně Bělinskij.

Avšak pozitivní jádro naturalismu zůstalo velkou silou této realistické generace. Positivní v tom, jak položilo otázku, jak nastavilo zrcadlo své době, jak odhalilo společenský základ každého individuálního dění, jak poukázalo na materiální, hmotnou základnu každého jevu duchovního. Positivní právě tím, čím vzbudilo odpor a zasáhlo kriticky vládnoucí společnost - a mimo to přivedlo na jeviště umělecké tvorby vrstvy dotud vylučované z literatury - proletariát. Byl to realismus, který neviděl už člověka jako jedince a jednotlivinu, ale studiem prostředí se dobíral celistvějšího obrazu doby a sběrem drobných a malých faktů dovedl ustalovat obrazy stále typičtější a sociálně širší.

Maryša je pak příznačným, snad nejpříznačnějším dramatem této tendence. Zájem jejích autorů o pravdivost každého detailu, o temperament postav, rytmus jejích jednání, osobitou a individuální dikci jejich mluvy a celou reálnost každého jazykového gesta (tak odlišného od tehdejšího uniformovaného, šablonovitého jazyka společenských her i tragedií), podrobný záznam nářečí, pečlivé režijní poznámky, neustálé prostupování každé scény životem celého vesnického kolektivu (rekruti, muzika, miatci, zvuky za scénou) - to vše je řízeno snahou ukázat vnitřní, organickou souvislost prostředí a utváření charakterů, souvislost *procesu* neustálého navazování styku těchto dvou činitelů.

Už Šalda ve svém znamenitém rozboru Maryši (v roce 1894) postřehl, že Maryšin dramatický konflikt je *společenská* povahy, že postavy této hry „jsou jen funkce jistého organismu, celky jistého ústrojí. Za nimi vždy stojí vlastní herec: *Příroda a Společnost*“. Dále Šalda píše, že v Maryši neběží jen o individuální osudy, ale že „vlna společnosti, hromadného života stále zaplavuje jeviště. Jsou to i její ryze hmotné projevy, které jí protékají. Život hromadný, vesnický, chórový - shromáždění i průvody - rozlévá se po jevišti. Charakterová formace, ethická i kulturní, je většinou dána právě tímto prostředím, jež určité osoby jen zhmotňují a zhušťují v sobě. Tak hned sama krise dramatu, sám střed jeho a vypjatý vrchol lámající se vlny, je podmíněn tímto kulturním vlivem, poutem, kterým svázal rekyni. Maryša nechce odejít od muže, který ji ublížil, poněvadž má předsudek nerozlučitelnosti manželství - vlastní kultuře jejího prostředí. Tento předsu-

dek je v ní chycen houževnatě celou silou výchovy, vlivu jejího okolí, jejího ethického ovzduší. Motivuje jej sama sice nábožensky - ale vpravdě objektivně je položen kulturně a *sociologicky*“.

Pronikavost Šaldaova úsudku - úsudku současníka - dovoluje, abychom k této citaci připojili jen několik závěrečných poznámek. Šalda tu implicitně vyjadřuje, proč vyvolala Maryša takovou bouři odporu ve své době a proč ji dnes označujeme za drama progresivní a revoluční. Mrštíkovec zajisté nechtěl Maryši dát nějaký socialistický tendenční smysl, jak psal správně Hechtel, a nechtěl i napsat drama o třídních protikladech moravské vesnice na sklonku devatenáctého století. Nicméně pronikavost jejich realistického vidění, ono pozitivní jádro pokrokového naturalismu, dobírajícího se širších, materiálních a společenských příčin každého jevu individuálního, onen dobový pozitivismus, schopnost soustředění na drobný fakt a současně schopnost převést souhrn faktů do podoby širší, obecnější, typické - to vše dohromady učinilo z Maryši kritický obraz ne jednoho příběhu kdesi na moravské vesnici - ale příznačného zjevu této (tehdejší) společnosti, jejího uspořádání. Jako - podle Šaldy - dovedli Mrštíkovec odhalit sociologickou příčinu Maryšiných náboženských argumentů, tak dovedli správně položit otázku základního konfliktu hry a otázku pravé viny v této *tragedii*. Už z celého našeho souboru a z rozboru hry vyplývá, že příčinou Maryšiny tragédie je nikoliv výjimečnost lidských povah - výbušnost, tvrdohlavost, furiantství, erotická přitažlivost a erotická nenávisť - ale společenské uspořádání poměrů. První akt Maryši je otevřen scénou, která je počátkem a zdrojem celého dramatu: scéna, kde Lizal uzavře s Vávrou manželskou smlouvu o své dceři, kdy mu Maryšu prodá. Tento akt - nikoliv zřůdně výjimečný, ale na tehdejší vesnici běžný a průměrný - je prapříčinou tragédie. Všechno ostatní v celých pěti dějstvích je od tohoto okamžiku odvozeno, je jen logickým a důsledným rozvíjením následků této příčiny, je jen pokračováním pohybu jednou vyvolaného, pravda, uzpůsobeným různě individuálními a případnými okolnostmi, ale ve své podstatě pokračováním přímým, zákonitým a neúprosným. Síla genialita realismu bratří Mrštíků je v tom, jak hluboce a přímo s antickou důsledností dovedli domyslit tento běžný - i literární - motiv citu, podřízeného penězům, a přetvořit jej v obraz rozměrů vpravdě monumentálních, společensky typických.

Je příznačné pro historii dalšího scénování Maryši na našich jevištích, jak byl tento mrštíkovský sociální realismus stále zatlačován do pozadí tak zvaným realismem hereckých konvencí, postupů a herecké machy. Standardní představa „tradiční“ a „správné“ Maryši, jak se uchovávala v divadelním povědomí, se zřejmě stále více a více vzdalovala původnímu mrštíkovskému významu této hry, neboť to byla představa rostoucí spíše z hereckého výkladu jednotlivých postav, z tradování postupů, receptů a pravidel k vytváření jednotlivých rolí - a nikoliv z kritického poměru k textu a z jeho konfrontace se skutečností, s dobou.

Jak se to stalo? Velmi prostě: popularita této hry - jak u obecnstva tak u divadelníků - a účinnost, přitažlivost téměř všech jejích rolí způsobila, že se Maryša jako dramatické dílo rozpadala průběhem své jevištní historie na řadu individuálních, efektních „vypracovaných“ a „udělaných“ hereckých výkonů, nemáme-li říci, „čísle“ - jimž nemíníme ani zdaleka upřít jejich častou sólovou virtuositou a dokonalost - které však nakonec narušovaly sám smysl představení jako celku. Zkušenost všech divadelníků to dosvědčuje: jistě už několik desetiletí se při každé inscenaci Maryši - a v kterémkoliv snad divadle - režisér setkává s faktem, že nejméně

polovina obsazených herců (zejména starších) hrála v mnoha dřívějších inscenacích této hry dvě až tři role (od Francka po Lízala, od Rozárky po Maryšu a od Maryši k Lízalce atd.). Jsou herci (a herečky), kteří průběhem svého vývoje hráli v Maryši role téměř všechny. Poněvadž pak Maryša byla po všechna ta desetiletí hrou „klasickou“ a oblíbenou a poněvadž její mistrovsky napsané role jsou, byly a budou vždycky hereckou „záležitostí“, příležitostí, kdy si herec „zahrál“, a kdy se „ukázal“ - vnášejí tyto Maryšou ostřílení herci do každého nového představení hotové a zařizované představy, dokonce hotové výkony, vyzkoušené na desítkách jiných a starších inscenací. Polovina práce režiséra, který chápe představení jako z jednotlivých částí organicky rostoucí celek a nikoliv jako sklad individuálních výkonů, spočívá pak v odbourávání těchto hotových, petrifikovaných rolí, postupů, šablon a klíše.

Už sám fakt tohoto hereckého individualisování rolí v Maryši je, jak musí vyplynout z celého našeho předchozího „rozboru, v příkrém rozporu se základní tendencí obou Mrštíků, kteří chtěli ukázat růst všech postav a jejich charakterů z hromadného celku, odvodit je z širší sociální skutečnosti.

Bylo by zajímavé - a ne tak nesnadné - zjistit, jaké prodělala Maryša osudy v rukou českých herců: přispělo by to nemálo k pochopení různých etap našeho divadelního vývoje - mimo jiné. Pokusíme se tu, bez nároků na úplnost a bez zřetele vývojového, naznačit některé běžné odchylky konvenčního chápání Maryši od původního záměru textu.

Tak především titulní postava této hry, Maryša sama, se stávala v rukou některých českých hereček prototypem tvrdých a neposlušných divošek, leckdy s nádechem nejasného „osudového“ démonismu, který je fatálně, nevyhnutelně žene do zkázy. Tvrdost, údernost, nesmlouvavost, citová robustnost a *vrozná* osudová tragika, jakési prokletí - byly chápány jako hlavní znaky, nezbytné pro hereckou kreaci této postavy. Bylo to hledání složité psychologie ženy vražednice. A přece téměř opak je pravdou: Maryša je dívka prostá, vroucí, oddaná, citová, dokonce výsostně *poslušná*. „Maryšu necharakterizuje to, čím ji některé představitelky obdařily - vzpoura a neposlušnost. Naopak, Maryša končí tragicky, protože *poslechla* všech morálních, náboženských a společenských příkazů.“ (Honzl)

Stejně tak se to má s různými „všeobecnými“ - se Stanislavským řečeno - představami Maryšiny „rustikálnosti“, „temperamentnosti“ atd. I tyto rysy - v podstatě vnější a přidané - staly-li se *základem* herecké práce, odvedly postavu v interpretaci od onoho jediného správného, ze studia textu vyplývajícího jádra: Maryša je prostá, citová, milá dívka, stvoření v nejkrásnějším smyslu slova *společensky zdravé*, normální - t.j. plně vznošeného, vzrušeného mládí, jeho pathosu a elánu, tvořivosti, nic než očekávání, dychtivost letu, touha. Jedině z této základny (která není ovšem ničím jiným než základnou, t.j. vyžaduje dotvoření individuálních znaků) může správně vyjít logika dalšího vývoje Maryši, drama jejího obklíčení, udolávání, porážky a konce. Už Šalda upozorňoval na průměrnost Vávry: platí to i o Maryši, rozumíme-li průměrem ovšem onen zdravý normál, ne výjimečnost. A v tom je síla dramatu: ukazuje, že onen společenský řád, který převádí všechny lidské vztahy na požadavek „zaplatit hotovými“, roste přímo *proti lidskému normálu*, že je založen na potlačení - nikoliv té či oné výjimečnosti - ale samotného základu lidského života.

Stejně tak je tomu s Franckem. Už svědectví o výkonu prvního Francka, Eduarda Vojana - ukazuje základ jedné z konvenčních hereckých představitelů postav této hry. „Vojanovský Francek byl tvrdý nejen k Lízalovi

a Vávrovi - ale byl tvrdý i k Maryše, byl uzavřený i před svými přáteli... byl to hrdý, a je možno říci, aristokratický mladík, kterého není možno zařadit do žádné společenské vrstvy a třídy.“ Odtud zřejmě rostla další představa Francků, budovaných na základě „slováckého temperamentu“ a „osudové tragiky“: Francek výjimečný buřič. A přece Francek bratří Mrštíků je především opravdovým proletářem, jak už je z děje patrné - a jak podmiňuje doba, v níž se drama odehrává. Je to proletář, či lépe zproletarisovaný domkář, který je bohatými sedláky vytlačen z vesnice a chce odejít do města (Brna) do řad narůstajícího proletariátu průmyslového. A jeho revolta není tedy revoltou buřiče rodem, založením a složením krve, ale revoltou člověka, který nemá jiných prostředků k obraně, když mu bohatci ukrádají nejen chleba, ale i lásku a citové štěstí. Bouří se zoufalství a proto, že nemůže už zachovat klid. Jeho scéna ve čtvrtém obraze, kdy přemlouvá Maryšu k útěku do Brna, scéna tradičně hrávaná jako ohnivý střetnutí dvou neústupných, tvrdých temperamentů, je ve skutečnosti jedním z nejtýpčtějších konfliktů dvojího společenského nazírání na skutečnost. Francek, proletář, který nemá co ztratit, vidí jasně a svobodně perspektivu: zprethrat manželství, uzavřené obchodní smlouvou, a odejít s Maryšou vydělávat chleba vlastníma rukama do rodičích se centra kraje, do Brna. Maryša naproti tomu, dcera z bohatého prostředí, které ideologií morálky posvěcuje neporušitelnost a nerozlučnost rodu, rodiny, manželství - a majetku, tento Franckův názor nedovede a nemůže pochopit. Neumí se oprostít od všech ethických zábran, třebaže jsou zdrojem jejího utrpení: stojí za nimi náboženská hrozba. A v tom, opět, je základní smysl celé Maryši, jak ji Mrštíkové viděli a psali.

Stejně tak Lízal se v tradované herecké interpretaci stále více smrskával na vyschlého molierovského lakomce, budícího všechny stupně divákovy účasti, od smíchu až po dojatou lítost a soustrast. A přece tento Lízal - ať si je třeba vyschlý a hubený - nefunguje ve střetnutí Maryši jako polopathologický skrček s váckem zlatáků, ale jako mocný vládce velkého a neporazitelného majetku, representant „vše převracející moci peněz“, tedy - z osob - pravý viník tragedie, především on, nikoliv Vávra. Proto postava nepřipouštějící žádnou rozměňující, drobnokresebnou karikaturu, ale mocné tahe i v detailu.

O Vávrovi, jedné z nejspornějších postav Maryši, bylo už podrobně v tomto smyslu pojednáno v článku „První verze Maryši“.

Tento náčrt pojednání o Maryše a jejím vzniku i působení je současně úvodem k inscenaci Maryši v Mahenově divadle Státního divadla v Brně. Snaží se objasnit dramaturgické a režijní principy, které byly východiskem při studiu.

Nová inscenace Maryši, která měla premiéru dne 22. prosince 1950, je dílem režiséra Milana Páska. Ve výpravě Miloše Tomka a J. Hornáka hráli: Maryšu Viola Zinková, Francka Otakar Dadák, Vávru Oldřich Vykpěl, Lízala Karel Hospodský, Lízalku Zdeňka Grátová, Strouhalku Jarmila Urbánková, Rozárku Miloslava Urbánková, Horačku Jarmila Kurandová, babičku Anděla Novotná, hospodského Zlatomír Vacek.

Program (Státního divadla v Brně) 5, 1950, č. 12/13, 15. 12., s. 185-189
podepsáno: Jan Grossman

Stále živá Maryša

F. X. Šalda přivítal Maryšu neobyčejně vřele: „...drama bratří Mrštíků přešlo v květnu vítězně přes jeviště Národního divadla.“ Doc. Jan Císař v knize „Život jevišti“ doložil nejen to, že toto drama je vyvrcholením série vynikajících her v rozmezí pouhých sedmi let (Naší furianti, Gazdina roba, Vojnarka a Maryša - 1887 - 1894), ale také to, že obsahuje nové prvky, které uzavírají jednu fázi vývoje realistického dramatu a naznačují a začínají vývojovou cestu další. Vedle výrazného uplatnění autorského subjektu zvláště pak prohloubení psychologické kresby postav a náznaky spojení s vnější atmosférou, které později vede k dramatu impresionistickému. Je zcela nepochybné, že tato hra se stala nejhranějším dramatem klasické dramaturgie zcela právem. F. X. Šalda již v roce 1894 postřehl, že: „Nic není autorům cizejší než abstraktní schematičnost a absolutnost. Nerozdělili proto svoje osoby ani v bílé a černé, nýbrž jak život sám je složitý a promísený. Dnešní divák ví, že duše lidská je po výtce složitá a proměnlivá, že člověk tzv. zlý není abstraktní jednotný vzorec, hranatý tvar měříčkový, nýbrž směs a chumel nejrůznějších proudů a sklonů duševních.“ Vilém Mrštík, když odpovídal na negativní kritiky, poznamenal v časopise Moravská orlice v r. 1894 „...snažili jsme se odhalit, jak vzniká zchátralá společnost... odstraňte příčiny a nebudou následky...“ Jak hlu-boký postřeh, jaký intenzivní autorský záměr. Budeme-li sledovat pozorně jednotlivé uzlové situace vývoje tragického příběhu této hry, musíme si uvědomit, že nikdo z účastníků „neslyší“ na rozumné důvody a argumenty. Trvá na svém a sleduje pouze svůj obzor. Tím tragičtěji se navzájem vhání do neřešitelných poloh a nutí se přijímat křečovitá a nepřirozená řešení. Dnes již drtivá většina diváků zná příběh bratří Mrštíků, ovšem jeho síla je v tom, jak dokáže zdůraznit vzájemné míjení a násobení nepochopení, což logicky vede k tragickým výsledkům. Jestliže se podaří tento proces zachytit, může drama působit na diváky bez ohledu na dobové souvislosti, protože negativním příkladem zdůrazňuje potřebu lidí spojovat a nikoliv rozdělovat.

*Alois a Vilém Mrštíkové, Maryša, DVÚ Hradec Králové 1981 (program inscenace)
podepsáno: mk - jg*

IV. Václav Havel

Václav Havel byl Grossmanovým spolupracovníkem v Divadle Na zábradlí, přičemž společně vytvořili období, jemuž se v historii právem říká éra. Grossmanův podíl - dramaturgický i režijní - na vzniku a podobě Havlových her je zřetelný z rozborů, kterými některé hry doprovodil. A ovšem některé úspěšně inscenoval.

20. Vlasta Gallerová - Jiří Machalický - Věra Ptáčková: JAROSLAV MALINA
Reprezentativní monografie našeho předního scénografa, malíře a grafika
DPC: 990,- Kč ISBN: 80-86102-08-4

21. JAN GROSSMAN IV. - TEXTY O DIVADLE / PRVNÍ ČÁST
Sumář všech statí J. Grossmana o divadle přináší v této části kapitoly
věnované mj. Havlovi, Kafkovi, Brechtovi, Králi Ubu, Maryše
nebo Josefu Švejkovi. S úvodem Miloslava Klímy.
DPC: 159,- Kč ISBN: 80-86102-09-2

22. Lumír Tuček: R. S. VPŘED
Třetí příspěvek k poznání divadelních aktivit věhlasné Pražské pětky
(Vychází v r. 2000) ISBN: 80-86102-11-4

23. Vladimír Hulec: TELEFONY DO HROBU
P. Bauschová, R. Schechner, P. Schumann, M. Tanaka a další mágové
světového divadla v dialogu s osobností naší divadelní alternativy a kritiky
(Vychází v r. 2000) ISBN: 80-86102-05-X

24. JAN GROSSMAN V. - TEXTY O DIVADLE / DRUHÁ ČÁST
Sumář všech statí divadelního režiséra a teoretika
uzavírá ediční projekt Odkaz Jana Grossmana divadelníkům
DPC: 159,- Kč ISBN: 80-86102-12-2

*Publikace vyšla za finanční podpory
Hlavního města Prahy,
Ministerstva kultury České republiky
a nadace Český literární fond*

Jan Grossman / 4

Texty o divadle / první část

Uspořádali Miloslav Klíma, Jan Dvořák
a Zuzana Jindrová

Vydalo nakladatelství Pražská scéna
jako svou 21. publikaci v roce 1999.

Úvod Miloslav Klíma
Redakce Zuzana Jindrová
Obálka a grafická úprava Ludmila Pavlousková
Fotografie na obálce Jaroslav Krejčí
Portrét od Vojtěcha Štolfy v reprodukci Viktora Kronbauera

1. vydání, náklad 800 výtisků
Předtisková příprava Studio K.O.H.
Tisk Tiskárna Daniel

Doporučená cena 159,- Kč

ISBN 80-86102-09-2

**Písemné, telefonické nebo faxové objednávky
na uvedené tituly vyřizuje distribuce
nakladatelství PRAŽSKÁ SCÉNA:**

**Eva Svobodová, Malířské 3, 170 00 Praha 7,
telefon + fax: (02) 33 38 30 54 nebo 0603 - 909 875**