
ČESKÁ KLASIKA A ČESKÁ DIVADELNÍ PŘÍTOMNOST

K INSCENACÍM ČESKÝCH KLASICKÝCH HER
V NÁRODNÍM DIVADLE

Činohra Národního divadla uvádí v repertoáru první poloviny letošní sezony 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), *Jiříkovo vidění* od J. K. Tyla (režisér Jaroslav Průcha, premiéra v červnu 1956) a *Maryša bratří Mrštíků* (režisér Zdeněk Štěpánek, premiéra v říjnu 1956). Výpravu ke všem představením navrhoval Josef Svoboda. Ostatní představení české klasiky byla tuto sezonu stažena z 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 aktualizační: 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 různě 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 stabilizovaných se moment aktualizace neprosazuje tak vyhraněně, nabývá větší šíře, mnohostrannosti, chápe se se smyslem pro odstíny – nebo se rozmělnjuje a vytrácí.

Inscenací se tedy obnovuje vztah klasického díla k přítomnosti různými způsoby a s použitím rozmanitých postupů interpretačních. (Pomijíme způsob, kdy k aktualizaci dochází především literární úpravou – ačkoliv z 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 neúčinným. 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, zachovají 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. Z 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, aktualizuje a lokalizuje ji, ať přímo či nepřímou. 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, nepatetický, jejich interpretace je – pokud se pojetí týče – bezradná, neurčitá, nezaujatá. Jsou tlumočeny bez vyhraněného poměru k problematice dneška, neosobně, není v nich nutnosti, potřeby, zřetelného zdůvodnění. Necítíš v nich aktualizaci. Jsou historické a historizující.

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 (například 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 Jirásků“ za sezonu. 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 monopolizace 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 ohraničila; vysvětlil i některé nejasné nebo zkomolené stránky z dějin našeho divadelnictví. Jakmile 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 historizující 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 idylizující; kritické šlehy a invectivy 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, vášnivé lásky k pravdě, vedle jeho pamfletických políčeků copářům, frázistům, módním hejskům, kteří natahují uši po cizím povětrí, škrabákům, písicím, 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 Francků, neústupných mlynářů a prostořekých Madlenek vystupovalo na jevišti tolik úslužných, zdvořilých a krotkých postav původních her?

A vliv na charakter a vývoj divadelní práce? Způsob inscenací české klasiky v Národním divadle nevnese 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 nejlépeji 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 Jouvetoova 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 furiant* 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 z ptačí perspektivy. Při konkrétním rozboru jejich děl se stává nedostatečným a deformujícím.

Tylova báchorka se rodí z vyhraněného a zaujatě 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 kompozici děje i v charakterizaci 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 Nožejček.

Postavy přicházejí na scénu, když je třeba, aby přišly; pravděpodobnost vnější situace, logická příčinnost děje tu není rozhodující. Proto tolik „nemotivovaných“ nebo zázračně náhodných expozičních setkání atd. Konciznost tematická a kompoziční je ovšem funkční: chce dosáhnout maximální názornosti myšlenkové. Tylův realismus je realismem pohádky, parabolou, morality. Rozhodující není pravdivost jedinečné postavy nebo příběhu (vila, očarování 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, nerozbíhá. Je bez ornamentálních podrobností, lapidární, se sklonem ke gnómské stručnosti. Libuje si ve figurálních zkratkách, které, jako celá metaforika, mají opět myšlenkově názornou funkci. Preexponovány, vedou tyto specifické rysy u Tyla často k polohám, které pociťujeme jako schematické. Objeví se například v *Jiříkově vidění*, srovnáme-li je se *Strakonickým dudákem*. Schematicnost je jednou z hranic Tylova umění.

Tyl zakládá tradici, z ní vyrůstá Jirásek, především v *Lucerně*, zjednodušeně v *Panu Johannesovi*, 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 (konkretizovaná jako „soud“) je implikována, co nejpečlivěji „ukryta“ v příběhu a figurách. Je to drama „odideologizované“, „odromantické“. 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 syntetizující, jsou Mrštíkové analytičtí. Jestliže Tyl píše od teze, 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*, například, 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 jídel se neustále ve verších hry obráží. Ne v izolovaných, popisných pasážích, ale nepřímou, v dialozích postav: jejich jednání se co chvíli uskutečňuje *přes* tuto vnější situaci, skrze ni, jejím prostřednictvím. Naproti tomu dialog Molièrův – nebo jiného klasika – tohoto vztahu postrádá téměř úplně. Je zaměřen jen a jen ke skutečnosti psychologické a k ideové problematice. 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, z něhož je viděna a řízena herecká práce. „Všeobecný realismus“ je důsledkem toho, že problémy specifčnosti 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 mimicky 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 překážku 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 specifčnost je jasná, nota bene podepřená bohatstvím tradičních postupů: vyžaduje zřetelně vnitřní i vnější poetizace postavy, fantazijního rozvinutí situací, obraznosti v řeči. Je-li toto kouzlo *Lucerny* jakžtakž uchováno v iluzivní dekoraci, není o něm v režijní koncepci ani potuchy. Postavy tu míří přímočaře a zjednodušeně za svým úkolem, situace a děje za svým cílem.

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 nevýznamný. 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 například v divadelní avantgardě sovětské. Tam je ovšem cílevědomé, určité a výrazně tendenční: 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, takzvaná 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 vulgarizace Stanislavského zásady o účelnosti a zdůvodnění každé jevištní akce. Připomíná dřívější svědomitou důkladnost Realistického divadla, kde se po balkoně paláce Kapuletů vinula růže, aby mohla zamilovaná Julie pronést verš: „*Co růží zvou, i jinak zváno, vonělo by stejně.*“ Štěpánkova záliba v rozehrávání scén, ve vytváření „života“ a „obrazů“ ruší nejmarkantněji tam, kde je ve prospěch nepřehledných a chuchvalcovitých detailů, pohybů a akcí herců i statistů, zatlačena do pozadí výstavba děje, kompozice zápletky; kde je jí rozmělněn 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 přidaných 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 tendencí socialistického realismu. Je samozřejmě velmi stísnující; monopolizující 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 osidel, 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 projevuje, 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 osamocенého. Glázrová je metodou práce v kolektivu izolována nebo se izoluje. Srovnáme ji z tohoto hlediska s výkonem rovněž pozoruhodným – s Vladimírem Řepou v roli Lízala. Řepa je detailně propracovaný, sytý, šfavnatý, podrobnostmi hýřící portrét. Glázrová, jako by se snažila uniknout nebezpečí „naturalismu“, stylizuje, vybírá z každé scény a z každé situace její základní gesto mimické a především intonační, zhutňuje je, očisťuje 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 z vnitřní obraznosti, která nikdy neopustí podstatu vlastního já. Řepovy nebezpečné hranice jsou v naturalismu, živelnosti a detailismu. Glázrová spíše upadá do chladné virtuozity a artistnosti, má sklon k arióznímu 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.

Toto 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 slyšíš.

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 ansámbl. 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 repríz 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 podpořovat, 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. Považuji je po Frejkovi za nejosobitější a nejúspěšnější pokus o nové tlumočení Tyla. Průchova koncepce je arci odlišná. Frejka ve *Strakonickém dudákovi* poetizoval a exotizoval líbeznou primitivitu báchorky, zdůrazňuje její nelomené barvy, komediálnost a citovou prostotu. Průcha Tyla, můžeme říci, psychologizuje.

Hraje *Tvrdohlavou ženu* jako velkou realistickou komedii a ve spolupráci téměř se všemi herci dotváří postavy na relativně složité a plastické typy. Tak s Högerem objevuje postavu Pěnkavy a její jednotu v rozpětí od zamilovaného jelimánka k patetickému 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 epizodní role několika tahy podmanivou figuru. Bylo by možno hovořit i o dalších herecích: jmenuji autory těch postav, jejichž interpretace je zvláště složitá a které postrádají plastiky nebo se hrály jen jako nositelé idejí.

Průcha ví o specifičnosti Tylova textu; jde ovšem proti ní všude tam, kde pocíujeme její tezovitost a schematickou simplifikaci. Zde se snaží vypracovat ideologické obsahy tak, aby organičtěji vyrůstaly z postav a situací, aby ztratily svou vnějšnost a deklarativnost.

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

Inscenace 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 reliéf věty a její intonační obrys. Touto cestou také hru zvedá do básnické roviny.

Je zajímavé, že v této inscenaci je nejméně úspěšnější práce výtvarníka Svobody. Nepoužívá v zásadě jiných prostředků než v *Lucerně* nebo v *Jiřikově vidění*. Realistická architektura, kombinovaná s malovaným prospektem nebo s projektovanými detaily, nepřekračuje nikde zásady iluzivního 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 *Jiřikově 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 kašírovaností a kulisovitou přiblížností.)

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

Pro úplnost je třeba zmínit se i o Průchově aranžování, které rovněž vyniká nad ostatní představení. Není jen stroze účelné, popisné a logicky odvozované. 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 proporcí.

Ani *Tvrdohlavá žena* se však svou koncepcí nevymaňuje ze základního inescenačního způsobu české klasiky v Národním divadle, pokud se týče obnovení jejího vztahu k současnosti. I tento Tyl je představením historizujícím a retrospektivním. Stojí konečně na stejné bázi 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.

Jiřikovo 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 Honzikem. Zde jsme čekali od Průchy více invence v překonání obhroublého textu.

VII.

Konvenčně realistický, akademický způsob tlumočení české klasiky vytvářel na jevišti Národního divadla představení konzervativní, strnulá, do minulosti obrácená. Klasika jako by se postavila mezi divadlo a živě pulzující přítomnost. Poněvadž monopolizovala pro sebe epiteta „národního“ a „lidového“ – mimoděk je rovněž zhistorizovala. Zdálo se, že podstata i všechny konkrétní podoby těchto pojmů byly dány a vyčerpány už klasikou, jejími tématy, 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, tvořivě 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, ujišťovali 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, z 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 dokáží zobecnit.

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

Česká klasika zůstala v divadelním výkladu nedotčena duchem času. Tím duchem času, který tak vzrušoval Tyla a živil jeho dramatický zápal. Jediná inscenace, která by byla v tomto smyslu impulzivní, vyvážila by deset představení s pietně zachovanými narážkami a invektivami. Jak netylovský je takový konzervativismus! 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 oživován 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 proslovech vždycky pocit velkého nedorozumění. Příliš 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 políček veřejnému mínění a ustálené konvenci.

Ale jsou přece i jiné divadelní pokusy, na první 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 činohře dramaturgicko-režijní jednotu, nejen deklarativní a všeobecně kulturně-politickou, ale jednotu určitého názoru uměleckého – to je přece veliký a významný pokus. Rozšířit tuto jednotu o jednotu teoretickou: najít způsob, jak metody divadelní práce teoreticky 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 muzeem, 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 promyslet 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 tématem, 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 nezmizí; stává se toliko složitějším a obtížnějším v řešení.

Není-li cesta k slohovosti v okleštění podstaty Národního divadla či její negaci – může vzniknout toliko jejím znásobením 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 záběr Národního divadla – ve smyslu repertoárním, ansámblovém, směrovém, metodickým – 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 spolutvářce 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: muzeálním exponátem. Nepůjde-li při inscenaci české klasiky o divadlo vypjaté 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.

(prosinec 1956)

DRAMA A REŽISÉRŮV SLOH

V posledních deseti patnácti letech se v západní psychologické literatuře, zvláště americké a anglické, zhusta objevuje pojem *frustration*: česky snad nejlépe zmarnění, deziluze, ztráta životního cíle, též prostě frustrace. Tento pojem vniká do vědy zřetelně zdola, z vyšetřované duševní reality poválečného člověka. Dokazuje to mimo jiné i fakt literární: v západní dramatické tvorbě vzniklo výrazné a pravidelně se opakující téma, které roste z tohoto pocitu. Frustrace v dramatu se objevuje zpravidla v tom okamžiku, kdy postava toužící po plném sebeuskutečnění narazí na strnulý, hotový mechanismus technického, zbyrokratizovaného a zuniformovaného gigantu moderního kapitalistického světa. Je to prvotní úzkostná reakce, pocit cizoty, samoty a vyhoštění ve světě, který hrdinu náhle předhoni, či přerostl; jakýsi výchozí stav, ze kterého rostou dramatické konflikty nejrůznějšími směry: u Tennessee Williama do oblasti jemného psychologismu, u Arthura Millera, raného Odetse a někde Hellmanové s větším zřetelem k sociálnímu půdorysu, který, podle stupně své určitosti, dodává pak dramatům i zřetelnější hodnotu společensky kritickou či aspoň polemickou nebo protestní.

Zdá se, že vrcholem „dramaturgie marnosti“ je u nás dosud nehraná *Smrt obchodního cestujícího*, ve které Arthur Miller dokázal napsat příběh existenční katastrofy průměrného Američana středních vrstev jako drama tragicky metafyzického rozměru, tak vzácného v poibsenovské buržoazní dramatice, alespoň té, která nechtěla uprchnout do iluzí romantismu. O’Neillovy pokusy o inovaci antického osudového principu v oblasti zcela konkrétní společenské problematiky tu našly zajímavého a v lecčems úspěšnějšího pokračovatele. Ostatně zcela důsledně: O’Neill je pro dramatickou literaturu Spojených států domácím klasičkem i v oblasti frustračních témat.

Pokusme se alespoň na několika motivech ukázat Millerovo postavení otázky. Hrdina hry, obchodní cestující Loman, nakupuje všechno na splátky. Přes evidentní výhody tohoto systému (na Západě všude běžného), dochází k zdrcujícímu poznání: v okamžiku, kdy zaplatí poslední splátku, koupený předmět se sice stává jeho definitivním majetkem – ale bývá také definitivně opotřebován, zničen. Tak je tomu s ledničkou, televizí, automobilem, vlastním domem – ale i s celým vlastním životem. V okamžiku, kdy je uspořádán, „splacen“, a mohl by snad začít – končí. Loman pochopí, že se nikdy nemůže vymanit z životního provizoria a umírá sebevraždou, aby tak aspoň opatřil rodině pojistkovou přemii. Drsnou kritiku tohoto pojetí štěstí zřejmě aktualizuje palčivé srovnání stylu této vrstvy, která se dostala „pod kůži“, s energií a dobytvačnou expanzí pionýrů

amerického kapitalismu. V Millerově hře tuto srovnávací funkci vykonává přízračná postava mrtvého strýčka Bena, který trýzní uštvaneho Lomana zaklínadlem své životní fráze: „*V sedmnácti letech jsem vešel do džungle a v jednadva- ceti jsem se odtamtud vrátil – jako boháč.*“ Ale kvazirenesanční ideál silného jedince, který si vlastní rukou dobývá skvělého osudu, je už opravdu jenom snem. Millerův hrdina si vytvořil svůj osud: zbudoval si za městem rodinný domek se zahradou. Ale než ho zaplatil, obrostly jej mnohapatrové mrakodrapy, uvrhly vysněnou zahradu do dusného stínu velkoměsta a proměnily ji ve špi- navý dvorek. Miller uzavírá symbol domu v sugestivní scéně, kdy Loman, blízko konce a docela propadlý svým neuskutečněným vidinám, v noci, s baterkou v ruce zasévá na své zahradě semínka zeleniny: toť tragicko-groteskní vrchol jeho snu. Neboť vývoj se už neodehrává v této oblasti.

Tak vzniká v Americe proti konvenčním ideálům společenského úspěchu prudká reakce vážného dramatu: bývá úzkostná a depresivní. Namnoze je projevem antitechnického ducha proti absolutismu techniky: nikoliv poprvé tu člo- věk v bolesti hledá sebeuvědomění a restituci plné a celistvé osobnosti, kterou konfekční štěstí hypnotizuje, uspává a posléze zcela rozloží. Toliko výjimečná díla této tvorby však dosáhnou skutečně tragické velikosti, která přináší i oprav- dovou katarzi.

Ještě ne třicetiletý John Osborne je ovšem Angličan. Ale jeho *Komik*, právě tak jako předešlá hra, kterou se proslavil, se mi zdá svou inspirací i celkovým charakterem patřit do tohoto okruhu americké tvorby. Na tom nic nemění sku- tečnost, že námětem i ve vykreslení celého prostředí tkví pevně v britské půdě. Je však hrou frustrace. Na českém jevišti, kde se v minulých letech objevovali an- glo-američtí autoři jen zřídka a nadto nikoliv nejlepší z nich, vypadá Osbornova hra výjimečněji a osobitěji, než tomu je ve skutečnosti. Určité okolnosti pak, mládí autora, jeho provokativnost, a posléze i to, že si drama, ne právě zdvo- řilé k politice Velké Británie, zvolil k londýnskému provozování Sir Laurence Olivier, mohou alespoň zastřít jeho pravou hodnotu a přiřknout mu jiný vý- znam. Bude dobře, vznikne-li o hře diskuse, zejména jako o dramatickém typu a jeho smyslu na našem divadle: neměla by však být živena neinformovaností. Pokusil-li se tedy tento úvod připravit řeč o závislostech Osborna na jiných autorech, tedy především proto, aby ho alespoň obrysově vřadil do souvislosti, ukázal, že jeho hra je hrou typickou a že v ní a jí se naše divadlo konfrontuje s výrazným a kvantitativně i kvalitativně bohatým hnutím. I když Osborne sám není jeho nejoriginálnějším reprezentantem.

Komik je příběh Archieho Rice a jeho rodiny; příběh kabaretiéra či konfe- renciéra, typické figury anglického music-hallu, u nás neobvyklého a ve Velké Británii vymírajícího útvaru lidové zábavy. Ostatně zánik tohoto polodivadelního typu je první a nejfaktičtější podobou kusu: dodal příběh, figury i interesantní

prostředí, schopné zvláště sugestivně rozvíjet téma, jaké měl John Osborne na mysli. Archie je navenek i uvnitř především produktem svého světa: špatný, zrutinovaný šmírák, bez špetky posvěcení a bez ambic, řemeslník a podnikatel, který se stůj co stůj brání konečnému úpadku a dělá všechno možné, aby se udržel nad vodou aspoň v nejzapadlejších štacích městské periferie. V intermezzech vidíme Archieho „při práci“: komika s otřepanými, lascivními anekdotami, zpěváka šlágrů a vlasteneckých písniček v barovém vydání. Ve vlastním pásmu „soukromí“ se pak rozvine do šířky i do hloubky obraz jeho úpadku, citového, morálního, fyzického. Je děsivý především svou banalitou, nepatetickou samo- zřejmostí a otupělou všedností. Je jaksi bez vrcholů, setrvačný, familiární se všemi členy rodiny, které napadl. Naprostou nepřítomnost energie a idealismu této společnosti groteskně podtrhuje Archieho otec, Billy Rice, vysloužilý herec zlaté doby music-hallu, stařec, který přezírá obecný debakl z piedestalu bývalé vznešenosti a sebedůstojnosti odbyté veličiny.

Osbornův základní rozvrh látky je dobře cítěn: chce zachytit proces právě v okamžiku, kdy uzraje, kdy se definitivně hroutl všechny pracně udržované naděje. V té chvíli pak autor propojí soukromý osud svých postav s osudem své země, aby vytěžil účinný politický a sociální argument – drama se totiž odehrává v době britské intervence v Egyptě.

Archie oslavuje malé výročí: je tomu právě dvacet let, co úspěšně uniká vý- běřčímú daní. Tu zasahují katastrofické události: dcera Jana, kterou se poda- řilo dát vystudovat, pod tlakem situace, ač spíše instinktivně než uvědoměle, jde na protivládní manifestaci a rozejde se se „solidní“ známostí. Syn Mick padne v bitvě o Suezský kanál. Archie se pokusí zachránit podnik svým otcem, který má po mnoha letech znovu vystoupit na jevišti; ale sedmdesátiletý Billy zřejmě nevydrží srážku vzpomínkami pěstěných ideálů s nesentimentální přítomností a zemře. Ale ani tyto otřesy nezpůsobí zvrat v životě rodiny, dokonce jenom ob- naží nezměnitelnost její situace, absolutismus frustrace, který je tím pevnější, že je uvědomělý. Není to člověk v bídě, je to člověk degradovaný, oč tu běží. Archie nemůže ani teď přijmout nabídku na odjezd do Kanady, kde by za výhodných podmínek vedl hotel svého příbuzného. V celé Kanadě není k dostání čepované pivo, jediné pivo, kterým se může opít, aniž je mu špatně: poslední, jediný, nej- silnější životní ideál Archieho. Komik dohrává poslední představení – a mezi obecněstvem spatřuje obávaného výběřčího.

II.

Základní téma marnosti, konec epochy, vyjádřený srážkou generací, práce s mo- tivy, které se mění z reálných v symbolické atd. – to vše ukazuje na silné vlivy ame- rické dramatické „školy“. Mladý John Osborne však nepoužívá takřka ničeho

z umných kombinačních a konstrukčních principů, jak je vypracovaly všechny druhy experimentálního dramatu, rozbíjejícího sevřenou, „klasickou“ formu několikaaktového interiérového dramatu. Dokonce, jak se zdá, nijak pečlivě se neučil ani technice ibsenovského dramatu, jejímu smyslu pro rozvíjení a stupňování fabule, mistrovství expozičnímu, souběžnosti progresivního i retrospektivního děje, složitě komponované modelaci postavy postavou, vnímání jedné části textu na pozadí části jiné atd. Používá prostředků značně jednoduchých, někde dokonce nevyvalčovaných a „primitivních“. Rozvíjí děj převážně vyprávěcími a deskriptivními monology: jimi přináší svou realitu na scénu, nikoliv důmyslnou skladbou dějovou. Jednotlivé promluvy proto bývají dlouhé, rozložené, inklinují k monologickému osamostatnění: převládají popisy, vzpomínky, vypravování a především zpovědi. Je to tedy epická orientace, inspirovaná vyprávěcí technikou amerického románu.

Úporným soustředěním na jeden postup, na jeden vyjadřovací prostředek se Osborne nevyhne dojmu zdouhavosti a jednotvárnosti, ale v úhrnu hry a na vrcholných místech dosahuje analytické síly, která vyvolává dojem bezohledné, palčivé, takřka nesnesitelně naléhavé vášně v obnažování a demaskování skutečnosti. V tomto smyslu – nikoliv jinak – dosahuje hra až drastiky, která je blízká expresionistickým dramatikům, takovým, které Julius Bab nazýval Die Gewaltsamen, násilníci. Přes civilnost a věcnost, které dnes tvoří živě poctívanou normu, cítíš pod skladbou této hry rytmus divoké, barbarské poezie, cosi vytrženého, rebelantského, vzpurného a namnoze jistě i stylizujícího se a pozérského. Tu je ovšem příznačnější předešlá Osbornova hra, *Ohlédni se v hněvu*. Brutalita hlavní postavy, Jimmyho, způsob, jakým duševně týrá svou ženu, jeho mučivá záliba v stupňovaném hromadění zla hraničí na prvý pohled s bestialitou. A přece nepramení ani ze zvráceného sadismu ani z morálně indiferentního titanismu – ale z hluboce poraněného, trpícího lidství. Jimmy týrá svou ženu, aby ji vyrvál z lhostejnosti, z konformního vztahu ke skutečnosti, aby v ní probudil opravdovou touhu žít, totiž žít naplno, zjevně, aktivně, přizpůsobovat nikoliv sebe světu, ale svět sobě a svému obrazu. Avšak ani on, ani jeho manželka, vysvětluje Osborne, nevydrží bolest být lidmi, a proto se promění v chlupatá stvoření s chlupatými mozky, v stvoření plná jednoduché, nekomplikované náklonnosti jednoho k druhému. Rozumí se, že obžaloba, kterou chce Osborne vykřičet, není namířena vůči nekonformní individualitě Jimmyho, ale symbolicky vůči světu a společnosti, která Jimmymu nedovoluje uskutečnit se, která nezužitkovává jeho energii, talent a vůli – a nutí je vybíjet se projevy zoufalé frustrace. Toto obvinění chce Osborne pronášet jménem generace, nazývané, snad v doplňujícím či polemickém vztahu ke generaci ztracené, generaci *hněvivou*: generaci, kterou rozbila válka, po níž hned přišlo nové napětí a nově hrozící zkáza.

Komik je v ideové koncepci shodné téma, viděné však z jiného úhlu a odlišně rozvíjené. V *Ohlédni se v hněvu* je Jimmy postavou otřásající a probouzející; Jana v *Komikovi* je spíše postavou otřesenou a probuzenou. A tak i zde, v naší hře, jsou nížiny deprese a krutosti jenom rubem myšlení a citění povýtce humanistického, arci v řečeném smyslu Osbornově. Vzorem Osbornovi a hněvivým dramatikům, můžeme-li je předpokládat, nebudou dramatické postavy deklarující a ušlechtilé kazatelské – příliš často selhaly –, ale zběsilé kletby a rouhačské výkřiky Learů či ještě spíše Timonů athénských, kteří se propadli do dantovských pekel mrzkosti, sobectví a krvelačnosti a nyní, navždy zbaveni iluzí, ze sebe strhávají všechny znaky lidské, neboť nechtějí mít s člověkem nic společného. Jsou však, právě účinkem tragické katarze, nejmocnějšími výzvami k lidství, k humanitě, která se pod náporom zla a hořkosti jeví dvojnásob a navždy žádoucí a jedině možná. Osborne bezpochyby zná také Čechova, jako všichni západní dramatikové, a mnohem se naučil z paradoxní člověčské síly jeho trpkých hrdinů s promarněnými a zabitými talenty. A můžeme hádat, že zná mnohem víc z ruské literatury, kde princip negace, od Čaadajeva přes hrdinu Puškinova, zhrzené postavy Lermontovovy a Gribojedovovo *Hoře z rozumu* až po sám literární nihilismus je obrovskou, provokující společenskou a ideovou silou, neboť není zplozen nenávistí či lhostejností k životu, ale naopak velkou náročností a vášnivým idealismem, který se nemůže smířit se světem „tak, jak je“ a za výkřiků a kleteb nepřestává narážet na jeho stěny. Zdá se, že v leckteré umělecké situaci je tento pesimismus životnější a tvoří více impulzů než optimismus, který anglická moudrost ironicky nazývá lehkomyšlností.

Je samozřejmé, že jsme se už hodně odpoutali od vlastní Osbornovy hry: mluvím tu spíše o typu díla, pokoušeje se domyslit, pokud to znalost materiálů dovoluje, jeho tendence. Rozměr dramatu sám není všude tak veliký a nedosahuje tragických poloh. Osbornův odpor je živelný, zběsilý a prudký; jeho intelektuální síla daleko slabší, jeho generalizace vágní a koncepce nejasná: autor nepřekračuje namnoze hranici prudkého gesta, kterému schází filozofické domyšlení a orientační výklad světa – jsa v tom podoben každému dílu v jádře anarchického. Zdá se mi dále, že je přes svou osobitost, pro niž jsme ho přirovnali k výbojnosti expresionistické, poplacen místy i naturalismu, který proniká do tohoto dramatického hnutí: tak zřetelně do díla Tennessee Williamse. Nejen námětově, oblastí rodinných rozvatů, ale zálibou v psychopatologickém studiu, konečně i detailním, intimním a neobyčejně senzualistickým psychologismem a mnoha podružnými rysy připomenou Williamsovy hry fázi, kterou evropské divadlo prodělalo v dramate Holze a Schlafa nebo v raném Hauptmannovi. Ostatně i základní dilema mezi postulovanou energií a trpným pocitem marnosti je v něčem obdobné: naturalismus bral z filozofického pozitivismu jak jeho společensky činnou složku, která ho vedla ke vzrušenému reformismu,

tak jeho determinismus, zakládající pasivismus a koncepci člověka jako slabošského produktu prostředí.

Nelze ovšem nevidět, jak velice je John Osborne zavázán dalšímu americkému dramatikovi, totiž Eugenu O'Neilovi. Nebudeme-li rozebírat evidentní vlivy v koncepci rodinného dramatu, téma iluze a sebeklamu – nepřehlédneme alespoň působení O'Neilla na Osbornovu schopnost vypracovávat v dramatické skladbě *symbolické* pasáže a *symbolické* motivy. Patří k nim například výběrčí daní, vlastně konec či smrt, tragickoironické použití písně Blíž k Tobě Bože můj, která se zpívala na potápějícím se Titaniku atd. John Osborne má jistě blízký vztah i k celkové drsnosti a proslule nestylovému barbarismu mrtvého dramatika: a troufal bych si odhadovat, že úspěch jeho her je v určité souvislosti s novým rozmachem O'Neilovy dramaturgie, kterou publikum, živé deseti letí neurotickou subtilitou a rafinovaností Tennessee Williamse, přijímá opět s chutí – jak o tom alespoň svědčí repertoár a kritiky.

Osborne je nejsilnější tam, kde zůstává u drsné a „neliterárně“ citěné skutečnosti a současně se pozvedá nad naturalistický dokumentarismus: kde, prostě řečeno, vítězí básník. Tehdy dostává jeho drama opravdu sílu „hněvu“ a obrazovou vášnivost velké vize:

„Tady jsme, sami ve vesmíru. Bůh neexistuje; a jako by to vše začalo něčím tak jednoduchým, jako je sluneční paprsek, pražící do kusu skály. Máme jenom sebe. Nějak se z toho prostě musíme dostat. Máme jenom sebe.“

Je zřejmé, že toto není manifest osamělosti jedné lidské bytosti ve vztahu k bytosti druhé. Právě zde hra vystoupila do metafyzické roviny: Slova nevyřkl už člověk-Jana, ale člověk jako lidství, které si v náhlém otřesu uvědomí, že na samém vrcholu velkolepého vývoje stanulo krok před zející propastí němeého barbarství.

III.

Režijní koncepce představení v Národním divadle se vyjadřuje už úpravou Osbornova textu, kterou dělal Radok s autorem znamenitého překladu, Milanem Lukešem. Pokusme se najít její příznačné rysy.

Radok například nezachovává specifickou music-hallových scén, jak můžeme zjistit srovnáním s původním textem. Osborne píše intermezza jako mluvené a zpívané výstupy Archieho Rice a rozehrává v nich celou škálu vyšepťalých a opotřebovaných vtípů, omšely seriál gagů, naučených obrátů a triků na získání obecnstva. Radok sice ponechává písničky (případně upravené), mluvené texty však omezuje na minimum a v plném rozsahu jich užije až v závěrečné scéně loučení. Doplnuje pak všechna Archieho čísla velice efektními a znamenitě kostýmovanými girls, které tančí za doprovodu jazzu. Jde tu, pravda, především

o substituci: u nás neznámá podoba music-hallu s takřka nepřeložitelnými významy v textu je nahrazena obvyklejší formou revue. Substitute je běžná v práci překladatelské, tlumočnické atd., kdykoliv je třeba zachovat obecnou hodnotu, která je v jedinečné konkrétní podobě originálu vnímajícím nesrozumitelná. Avšak Radokovou substitucí (periferní music-hall za revue) je prostředí, s nímž je spjat Archieho vývoj, posunuto do jiné polohy: třebaže tu režisér neopouští fakta Osbornovy hry – Archie spekuluje s „nahotinami“ a zpívá jazzově –, výpravnost a skvěle vybavení výstupů zastírá zbláčenost posledních štací, kde stárnoucí šmirák doklepává svou kariéru. Sledujeme-li však pozvolna se rozvíjející režijní koncepci Radokových girls, jak se projevuje i v choreografii a kostýmním řešení každého jednotlivého výstupu a jeho vztahu k scénám „sokromí“, vidíme, že tanečnice stále víc a více přestávají být pouze reálnými postavami reálného kabaretu a stávají se symbolem čehosi křečovité excentrického, bezcitně sentimentálního, strojově úsměvného a uniformně sexuálního: totiž symbolem fabrikovaného štěstí, na jehož výrobě se přizívuje také Archie Rice. Osborne komponoval většinu music-hallových scén jako obraz Archieho tváře s maskou: za profesionálním šklebem dennodenního komika chvílemi problesknou oči mrtvého muže. Radok těmto scénám ponechal jen úsměv a rozšířil jej v grandiózní grimasu, která má v sobě cosi z neosobně velkolepé ryčnosti moderního velkoměsta. Vsadil spíše na kontrast tohoto povrchového světa s umírajícím sokromím a debakl kabaretu odhalil až ve finále.

Tento posun je ovšem příznačný pro celkové Radokovo pojetí hry a má zřetelný záměr: prosazovat během procesu stále naléhavěji druhou, ideovou rovinu dramatu, namnoze vyjadřovanou prostředky symbolickými. Tendence se projevuje v celé rozloze díla a nejrůznějšími formami: ve škrtech, které vylučují některé vnější podrobnosti; vedením herců, kde režisér zcela proti psychologickému žánru zamíří přímo k ústřednímu nervu scény nebo výstupu, v mizanscéně, v rytmičnosti a tempech, které se neměří dojmovou pravděpodobností, ale slouží k maximálnímu zhuštění smyslu, sugerovaného každým gestem, každým vzniklým vztahem a poměrem herce k herci či herce k prostředí, rekvizitě; ve sladění herecké práce s citlivě vypracovanou složkou zvukovou a světelnou. A především ve výpravě. Svobodova scéna, jinak, ale stejně přesvědčivě jako v oproštěné monumentální *Optimistické tragédii*, ukazuje výtvarníkovu schopnost myslit nejen prostorově, tvarově, barevně, ale taky – což je dnes dosti vzácné – v materiálu. Scéna *Komika* je především hluboký, bezedně tmavý a nevlidný prostor jeviště, holého a rovného – typické prostorové východisko Radokových inscenací. Je zaplněn jen několika sirými součástmi nábytku, jakýmijsi troskami opravdového bytu; nejtulnější a nezabydlenější částí je stěna u klavíru, s teskně vadnoucími rekvizitami bývalé slávy dědečka Rice. Celé vybavení je vetché, jakoby až do průsvitnosti opotřebované a na rozsypání. A nad ním

v ostrém kontrastu se splétá mřížoví pouličních trolejbusových vedení a drátů, ubíhá řada kalné žlutých svítilen s hodinami: vše vyrobeno s filmově pravdivou sugestivitou mlhavě pošmourného večera na předměstí. Přímo do tohoto prostoru, nezprostředkovaně, se pak vtahují do středu se zavírající barevné opony. Zcela u portálu prostor uzavírá luxusní flitrovaná revuálka, tvořící music-hallovým výstupům pozadí vpravdě nylonového rázu.

Sloh celého představení je dán úsilím o výraznou symboličnost a sugestivní zřetelnost. Radok zachoval s obdivuhodnou zřetelností společenský a dobový půdorys hry a s pomocí podmanivosti Svobodovy scény rozžil, zdá se ti, i podobu města, v kterém se *Komik* odehrává. Vrcholné události však vynesl do osudové velikosti, v které se už nestýkáš se sociálním a politickým dokumentem, ale s plně procítěnou lidskou tragédií. To se týká Radokovy interpretace smrti Micka, rozhodnutí Jany, odchodu starého Billyho Rice a konečného zjevení výběřního daní – smrti.

Není-li tedy v Radokově režii patrné, že jde o zkázu určitého divadelního útvaru, je zcela zřetelné, že se tu rozpadá jeden svět. Ostatně music-hallová rovina je i podle výpovědi autora druhotná.

Oslabuje naturalistické sklony autorovy a vyzvedává jeho básnický účelný zkratky, šel Radok ve své práci někde až za hranice textu, do oblasti režisérské autonomie, která koneckonců bude jako taková v moderním divadle vždycky předmětem sporů. Tak přimyslel k postavě starého Billyho Rice automatický klavír, který vysloužilý aktér uvádí v chod dvoupencí, přivázanou na provázku: jakmile klavír spustí, je možno minci zase vytáhnout. Tento klavír a způsob jeho hry symbolizuje mravní i hmotnou situaci starce; kontrastem, který vzniká mezi melancholicky zastřenou melodií jeho starosvětského šansonu a běsnícím jazzem revuálních scén, je pevně podtržena nepřekročitelná hranice dvou dob; a posléze ve zcela fantaskní scéně po Riceově smrti „znamená“ klavír rakev a je při pohřebním aktu spuštěn z jeviště do prohlubně otevřeného orchestru. Ať tak či onak, i tato režisérská „svévole“, která stojí už za hranicemi stylu hry i vlastního představení, ukazuje, že Radok při největších evolucioních nenasatné obrazotvornosti chtěl podtrhávat smysl kusu. Jistě interpretoval Osborna na mnoha místech jednosměrně a zjednodušeně. Myslím však, že zůstal věren nejenom ideji, ale i základní tvarové tendenci *Komika*. Potlačil naturalistické detaily, které jsou už v Osbornovi na mnoha místech simulovány: je to ořech, který má být rozlousknut, aby se objevilo jeho žlučovitě jádro, totiž jeho poslání. Radok na mnoha místech také podepřel autora z hlediska čiré divadelnosti. Sebezajímavější texty některých pasáží se stávají při způsobu vyprávěcí konstrukce pro jevištní reprodukci neúnosné. Radok je správně zkrátil (a snad bylo možno krátit ještě důsledněji), jinde zesílil nebo nahradil jevištními metaforami, lépe vyhovujícími vyjadřovacím zákonům divadla. Nezdá se mi, že by

tu ve své invenci kdekoliv šel proti charakterům. Neboť pouští-li si starý herec s neúnavnou zamilovaností po jazzové předscéně šlágr svého mládí, je to číře jevištní ekvivalent jeho textu o tom, jak kdysi dáma z kočáru sestupovala, zatímco nyní z auta vylézá.

Stupňovaným zdůrazňováním druhé roviny Radok Osbornovu hru vygradoval a v podání kultivoval a soustředil k myšlence. Radok dobře ví, jak se divadelní představení začíná, jak se rozvíjí a vrcholí. A jestliže dominanty tohoto představení mají charakter hysterický a nervně drastický, je to zcela přesné pochopení autora: svět, který Osborne líčí, má diváka provokovat – jak jsme se pokusili dokázat rozborem textů – především svou nesnesitelností, má ho pohnout k té reakci, jakou vyvolává Jimmy z první hry nebo jakou zažila Jana z *Komika*.

IV.

Přes různorodost hereckých individualit vyniká poměrně sjednocený styl mluvy pražského představení *Komika*: civilní až civilistický, prostý, přirozený. Ani v minulých letech ovšem nestáli herci Národního divadla příliš na koturnech vysokého patosu. Sloh, prosazený v *Komikovi*, však důsledně potírá zbytky deklamační školy, parléřskou techniku vybroušeného projevu, který bezpečně míří „přes rampu“. Směřuje naopak k dikci jakoby neupravené a „nerežirované“, která chce v divákovi vyvolat spíše pocit života přistiženého reportérem než zvěčnělého, po promyšlené volbě gesta a skupení, malířem. Je tu jistě shoda s civilistickými směry ve filmu, jak je důrazem na dokumentárně syrovou autenticitu slova a zvuku oživil neorealismus. Ale obdobné tendence se objevují i v literatuře, v jejím zájmu o hovorovou podobu jazyka, sílu orálního gesta, bezprostřednost idiomu, působivost svědeckého vypravování; „neuspořádaný“ mluvní projev jako by tu přímo protestoval proti stylizaci psané knižní skladby a tvořil nové, skutečnost jinak interpretující postupy. Jistý druh vyprávěcí monotonie (epického toku), který tu vzniká a je typický i v Osbornově hře, vystihují herci pražského představení znamenitě. A kupodivu: tato „jednotvárnost“, opak konvenčně realistického „prohýbání“ textu, barvení slov a intonačního ondulování každé větné partie – soustřeďuje slovní projev ke *smyslu* řečeného. To je nejprogressivnější znak stylu, který sdílí s civilismem v historickém smyslu slova jen některé vnější znaky, nejvíce odpor proti bombastu a dunivé hlučnosti. Pokud by nám stačily možnosti a hlavně zkušenosti, mohli bychom přítomnost tohoto jazykově strážlivého slohového pocitu dokazovat rozborem režijních děl názorově velmi odlišných. Nejzajímavěji snad tam, kde se zpracovávaná předloha svou povahou novému slohovému záměru tradičně vzpírá – třeba u Shakespeara. Wellesovo filmové zpracování *Othella* je ve své monumentalizující a dynamické

skladbě až svévolně obrazoborecké. V oblasti jazyka, i když je práce založena na přesné zvukové partitūře, jde až k „zrovnoprávnění“ mluveného slova se zvukem, hudbou atd. Pokus musí shakespearologa vyvést z míry, neboť docela popírá veršovanou skladbu textu a v přednesu hraničí s nedbalostí. Opakem je Laurence Olivier, který přes filmařskou invenci zůstává literární a dbá klasického podání textu. Ale všude – a zejména v monolozích – cítíme jeho odpor k deklamační teatralnosti a úsilí všemi prostředky prosadit civilnost výrazu a koncentraci na myšlenku.

Je ještě několik dalších společných jmenovatelů herecké práce v inscenaci *Komika*, tak třeba zkratkovitá, sumární charakterizace postav. Ale jestliže se i tu, v části o hercích, náš článek zabývá především přínosy režiséra, tedy proto, že v nich nachází hlavní nerv zvoleného tématu. Nikoliv z přesvědčení, že by rozbor *Komika* směl zanedbat vlastní tvorbu hereckou: byla vynikající.

V roli Archieho Rice mohl Ladislav Pešek rozvinout obě základní polohy svého talentu: komediálnost, inspirovanou pohybovou a gestovou kulturou pantomimy, i psychologickou analýzu. Obě polohy z jeho práce známe. Prvou dal například dnes už klasičkou tvářností Tylovu Vocilkovi; druhou – zejména v poslední době uzrávala a zvnitřňovala jeho výkony – doslova stvořil (abychom zůstali u téhož autora) Žida v *Tvrdohlavé ženě*, epizodní figuru textově schematickou a povýtce naukovou. Po Chlestakovovi však, domnívám se, neměl tak výjimečnou příležitost uplatnit obě schopnosti v jedné a téže roli, a v tak zajímavé syntéze. Dvojitá tvář Peškova Rice je dokonale provedena. Před oponou lacině elegantní herec, nicméně suverénní v oboru, jehož pěveckou, taneční a mimickou rutinu Pešek ovládá brilantně. Doma se však music-hallové držení těla zlomí, perfektní krok ochabne v únavu udřených svalů, za natrénovaným výrazem se objeví krátkozraký obličej, soustředěné lpění divákovi „na těle“ vystřídá zákulisní herecká nonšalance: začíná psychologický rozbor „hrdiny“. Peškův výkon vrcholí v okamžicích, kdy maskou rezignace jevištní či „domácí“ – neboť vždy je to rezignace – vyšlehne hořké vědomí vlastní nicotnosti, zbytečnosti a marnosti. Stane se to několikrát a vždycky jinak: v hysterickém rodinném výstupu; v bezohledném útoku na Janu; v mistrovské zkratce tiché a nehybné scény při pohřbu Billyho Rice; a samozřejmě ve finále. Zvláště Peškův výkon dokazuje, že do „druhé“, symbolické roviny, se Radokova inscenace nedostává vnějšími prostředky, ale především určitým výkonem herce. Pešek zachycuje portrét kabaretiéra neobyčejně věrně, a řekl bych, s autentickým folklorem. Ale čím rozhodnější a bližší je střetnutí s koncem, tím více herec postavu zvedá, intelektualizuje a odpoutává ji od detailů a tragizuje. Cítíš, jak je Rice přímo hypnotizován svým neodvratným osudem. Proces vrcholí ve finále, kde se vlastně celý na malé ploše zopakuje. Pešek tento music-hallový výstup začíná civilisticky, tóny, které zcela uvolní napětí a vyvolávají dokonce dojem jakýchsi revuálních extempore před oponou.

Trapné vtipy selhávají, upocený humor pomalu zadržává, naučený úsměv strne, tisíckrát bezpečně opakovaná gesta ochabnou, lehký krok je ochromen a mění se v tanec smrtelné únavy. Tu je znovu vzkříšena melodramatická sentimentalita clownského dualismu, tragikomedie paňácovské masky, pod jejímž křiklavým líčidlem bolestně skonává člověk: motiv nenový, ale stále přitažlivý a vzrušující jistě i Osborna. Závěr výstupu má cosi z magické osudovosti kreseb Františka Tichého; a vcelku ho nemůžeš nesrovnat s některými scénami Charlieho Chaplina – ne co do postupů, ale co do velikosti a obsažnosti lidského charakteru, který tu Pešek vytvořil.

Výkon Jiřiny Šejbalové (Phoebe Riceová) kladu vedle výkonu Peškova. Ukazuje mimo jiné opravdu přední místo této herečky v celém dámském souboru Národního divadla. Týmž minimem prostředků jako Pešek nachází Šejbalová podobu a podstatu beznadějně zchátralosti, banality a hlouposti Archieho ženy. V klíčových scénách vede svou postavu správně až na hranici slabomyslnosti, aniž kdekoliv propadne svůdným možnostem psychopatologické študýrky. Slabomyslnost Phoebe je nejzazší poloha role, a Šejbalová k ní vede diváka suverénně, zvolna rozváděným procesem, celou škálou přechodů: zde je podán poslední „argument“ o definitivnosti a nezměnitelnosti takového člověka. Do jeho světa nelze proniknout a rozrušit jej, tuto zoufalou celistvost nerozsbije nic – kromě hysterických výbuchů, stejně omylných a nadto surově chybných. Výkon Jiřiny Šejbalové působí, podobně jako Peškův, zvláštní naléhavostí, vrývá se ti do paměti, je neúprosný v tlaku na diváka, stává se, paradoxně řečeno, „nesnesitelným“. Je vytvořen zcela v duchu hry.

Také starý Billy Rice Jaroslava Marvana je postaven sumárně, v zhušťujících tazích: mladistvá chůze, udržovaná ne pracně, ale s patrnou vytrvalostí, která chce vzbudit dojem samozřejmosti; přímé držení těla, lehké natřesení umělecké kštic a gesto rukou; bezúsměvná přezíravost, která se distancuje od ošuntělosti prostředí; a jen několik okamžiků – ale tím mocněji působících –, kterými se prozradí starcova trapná souvislost s rodinou, pouťová nakaširovanost práchnivějící slávy vypelichaného hereckého lva. Závěrečný monolog má sílu opravdové velikosti. Přesto právě Marvan ve své postavě překročil hranice možností tohoto zhuštěného, „utaženého“ projevu. Nikoliv pojetím, ale způsobem provedení nebo snad menším citem pro míru užitých prostředků působí Billy Rice někde zdoluhavě a únavně – zejména v prvé části hry. Je příliš lineární. Zdá se mi, že herec i režisér podcenili některé nebezpečné rysy postavy, uložené už v textu: dějovou a situační jednotvárnost Billyho Rice, statický ráz postavy, její osud jakéhosi komentátora a srovnávajícího rezonéra, který je nadto odsouzen nést dlouhou expozici. Marvanova postava se tu nevyhnula jistě panoptikálnosti, způsobené nedostatkem vnitřních protikladů: několik míst, například komických detailů, zřetelně naznačuje možnosti.

Pro Jiřinu Petrovickou znamená spolupráce s Radokem zřejmě kvalitativní obohacení; překonává její strohost, rysy konstruovanosti a především volného přístupu k roli. Jana je postava hluboce zvnitřněná a složitě nuancovaná. Pochybuji, že to byla jednoduchá práce: vzhledem k svému významu ve hře je tato role od autora vybavena menšími prostředky nebo aspoň prostředky méně efektními. Přesto je její místo v představení uhájeno, ne-li dotaženo a domyšleno: vtip spočívá v celkovém vedení figury. Její problematika, tlak a vnitřní směřování jsou zpřítomněny a skorem se chce říci zhmotněny už od počátku hry, tam, kde je text ani zcela nepředpokládá. Dlouho před svým textovým konfliktem Jana svoje rozpory divákovi signalizuje, a ocitá se tak v poloze připravující zvolna na později sdělený obsah: v poloze znepokojující. Cítíš to v jejím postoji, neklidném a domáhajícím se určitosti, v neustále tříštěné a rozdělované pozornosti. Její těkání od vnitřního zamýšlení k trochu shovívavé a přece láskyplné přichylnosti k dědečkovi výrazně předjímá hlavní rozpor, o kterém se dozvíme mnohem později: dětství a cit a soucit ji poutá k tomuto světu – ale probouzející se vědomí ji nutí překonat sentimentalitu a bojovat proti němu.

Postava Franka, kterého hraje nově angažovaný člen Národního divadla Luděk Munzar, nesporně nedosahuje celkové herecké úrovně představení. Stavět jeho výkon do přímého protikladu k výkonům zralých herců je ovšem upřílišené: také v koncepci není chyba – zdá se mi, že zoufalá výbušnost postavy je zcela ve smyslu Osbornovy předlohy. Nedostatky Lud'ka Munzara jsou v onom složitě hereckém „jak“, ve způsobu, ve formách. Radokův požadavek intenzivní, ostře vrývavé hry probudil v zkušených hercích bohatou škálu tvárných prostředků. Munzar ho splnil příliš zevně, zjednodušeně, přímo. Místo intenzity vznikl přetlak a přepětí, které diváka ruší.

Zbývá ještě promluvit o Kreuzmannovi a Konečném, kteří ukazují možnost udělat působivou postavu ve zcela epizodní poloze – soustředěním, perfektní kázní. Zejména Kreuzmannův advokát, udělaný z několika vět a naprosté nehybnosti, je opravdu figurou, která svou prostou přítomností v průběhu scény roste až k přízračné podobě.

Také ostatní složky představení zasluhují pozornosti, i když jim tato stať nemůže věnovat rozbor. Tak Milcova poutavá, vynalézavá, pro situaci inscenace nesmírně chápavá choreografie; jemné a vyrovnané provedení šesti tanečnic; dokonalá realizace zvuků (Jaroslav Kovář); a posléze – ač ne na posledním místě – hudba Zdeňka Petra. Je citlivá pro atmosféru přestavení. Má schopnosti charakterizační ve smyslu dobovém a žánrovém a dovede jich použít nejen v kontrastních protikladech, ale v prolínání, v instrumentaci, která změní, demaskuje a posune do jiné citové roviny slágr, s kterým se již divák seznámil v jiné podobě.

V.

Před rokem (Divadlo č. 2, 1957) jsem se v článku Česká klasika a česká divadelní přítomnost pokusil ukázat, jak rozkladně působila neslohovost většiny nejtypičtějších představení činohry Národního divadla toho období. Několik nových premiér tuto problematiku značně pozměnilo a přesvědčilo, že nastoupení správa vnesla do práce souboru kvas. Rozbor jejího úsilí a jeho výsledků je ovšem náročným tématem, kterého se snad bude moci ujmout jiný článek než tento. Zůstaňme v něm proto – a v této kapitole – u režiséra Radoka, jehož *Komik* je z hlediska slohovosti významný především jako režijně pevná a cílevědomě komponovaná inscenace, a přiřazuje se tak k většině předešlých Radokových děl.

Slah je řádem a zákonitostí uvnitř umělecké tvorby; uvádí jednotlivá díla nebo jejich složky ve vzájemné, vnímatelné vztahy, které jsou výrazem chápání a organizování skutečnosti podle názorové koncepce jednoho umělce či umělecké skupiny, celého hnutí nebo epochy.

Složky Radokových představení i souhrn několika představení mají tuto vzájemnou souvislost a jednotu, pro kterou – jako u každého stylového díla – je divák schopen jejich rozmanité znaky převést na společného jmenovatele. Stmelující silou tu působí dvě obecné vlastnosti.

Především Radokovo *celostní* chápání divadelní inscenace. Nejlepší režie Alfréda Radoka dokazují, jak tento teoreticky zřejmý a moderním divadlem dávno prosazený požadavek, totiž celostnost, působí teprve tehdy, je-li „proveden“ tvůrčím způsobem, a řekl bych, beze zbytku. Každé Radokovo představení je v pojetí i v ladění vedeno neúchylně jedním směrem. Ale vtip není v tom, že tomuto směru podřídí režisér všechny ostatní dané složky dramatu i scény a využije jich k jeho podpoře: vtip spočívá nejprve ve schopnosti tyto složky vůbec *vynalézat*, objevovat jejich nové kombinace a nové efektivní schopnosti. Radok tu prokazuje nejen znalost divadelního aparátu a tvárnosti jeviště vůbec, ale doslova básnický vztah k nim. Nevidí toliko všeobecně známou, první a zevní tvář věcí, předmětů, postupů a vztahů: vidí i jejich tváře *možné* a teprve uskutečnitelné, jejich skryté významy, utajené převtělovací vlastnosti, jejich magičnost a sklon k metamorfózám.

K zřetelné jednotě představení nejde jednoduchou cestou, ale jaksi oklikami, dobrodružně: rozvazováním jazyků tvořivosti herecké, výtvarné, světelné i zvukové a rozvinutím jejich kontrapunktu.

V nejlepších inscenacích pak každý z těchto prvků má nejen své přesně vymezené místo, ale všechny vyrůstají, formují se a fixují *během* celé práce. Jinak, prostě po divadelnicku řečeno: Nevypracovala se tu nejprve část s hercem, kterou pak režisér v posledních zkouškách narychlo „obléká“ – nejen do kostýmů, ale

i do světla, improvizovaně nazkoušených zvuků, nepřesných a s hercem nesžitých rekvizit, strojových zázraků, „přibližně“ pracujících statistik atd. Radokova představení nemají ráz „hlavního“, doplňovaného „vedlejšího“, na kterém už tolik nezáleží, ale charakter perfektní orchestrace perfektně fungujících složek. Divadelník v každé scéně bezpečně rozpoznává režisérovu profesionální a v dobrém slova smyslu řemeslnickou zálibu ve výrobku, který běží dokonale, bez hrkání, pln malých, do podrobností promyšlených kouzel a fines. Znovu se tu potvrzuje prostý zákon velkého umění: smysl pro celek předpokládá smysl pro detail. Radok jako málokdo na našich jevištích má cit pro opravdovou kulturu divadla a zná bezpečně její kategorický příkaz: používat jen těch prostředků, kterých lze použít maximálně dokonale.

Druhou vlastností, která stmeluje Radokovy inscenace, je jejich *určitost*: jsou – ať už v jakékoliv podobě – vždycky rozhodné, nekolísající, „dotážené“, výrazné a charakterní.

Vyhraněné slohotvorné úsilí, po kterém se v umění volá, se v režijním díle obecně objeví i záporně, a tak bývá středem pozornosti. Režisérova úloha, ve vztahu k dramatu, je koneckonců úlohou umělce reprodukčního, nebo alespoň „druhého“. A tu vyvstává vážná otázka: Neoslazuje-li právě vyhraněná interpretační osobitost režisérovy povinnosti k dramatu a nenahrazuje-li je prostě násilím, v krajním případě i svrchovaností, která textu použije jenom jako záminky (pretextu) k vlastní kreaci. Je to otázka spojená s problémem takzvaného režiséristu. Historicky u nás počíná Hilarem, naposledy se zaktualizovala právě ve spojení s tvorbou Alfréda Radoka.

Jaká je odpověď? Není pochyb o tom, že větší umělecká osobnost přináší větší životní obsahy, více tvůrčích znalostí a možností – ale také vášnivější zaujetí a mocnější jednostrannost. Nejen v divadle ale v každé umělecké oblasti; a tam, jako jinde, práci takové osobnosti budou provázet prudší srážky a konflikty. Režisér se ovšem nebude srážet jenom (nebo především) se skutečností, jako prozaik či lyrik, ale nejprve s jiným hotovým dílem, s dramatem. Může s ním být ve shodě, může je dokonce dotvořit nebo domyslit nebo zase jím sám být zúplněn – ale co chvíli se s ním dostane do křížku: jako tvůrčí kritik s rozebíraným dílem či tvůrčí překladatel s originálem, máme-li zůstat u srovnání s písemnictvím. Tato problematika prostě existuje, je problematikou danou charakterem a vývojem moderního divadla. Dosvědčují ji všichni moderní režiséři, mezi nimi i Radok. Octl se ve shodě například s *Lištičkami* Lillian Hellmanové. Ve filmu *Divotvorný klobouk* se však dostal do rozporu s klicperovským biedermeierem, který kladl nepřekonatelný odpor scenáristickému a režijnímu úsilí příběh nadsadit a významově posunout do jiné polohy.

Nezdá se, že by bylo účelné tuto obecnou problematiku moderní režie obecně řešit: totiž pokoušet se definujícím způsobem vymezit kompetenci režiséra

ve vztahu k předloze. Celistvě bude rozluštěna jen historicky, patrně novým a organickým sblížením divadelní tvorby s tvorbou dramatickou: co do síly takovým, jaké vládlo v klasických obdobích divadelních dějin, co do podmínek jistě jiným. I toto úsilí je staré: řešení režiséristu, kdy dramatik dodával toliko libreto nebo se jeho tvorba nahradila „kompozicí textu“, montáží, bylo ovšem provizorní a selhalo. Naše nedávné řešení, kdy dramaturg jako ideový a pak odborný poradce na hře spolupracoval, selhalo rovněž: dramaturgova koncepce byla jen všeobecná a nesžitá se svrchovanou úlohou jevištního tvůrce, především režiséra, jehož úsilí po vyhranění tak nutně nivelizovala.

Je samozřejmé, že dramaturgicko-režijní jednota vznikne především prakticky a v divadle. Cestu k ní ukáží jednotlivá díla, kladně i záporně. Často právě srážka, dojde-li k ní v díle velké osobnosti, může problém odhalit a vyjasnit. A tu je, myslím, také úloha divadelní kritiky ve vztahu k Radokovu dílu a k tomu jeho specifickému rysu, o němž mluvíme. Nedogmatizovat obecně. A také samozřejmě nepřijímat každý projev jako právo výjimečně nadaného tvůrce. Radok potřebuje spolupráci teorie a kritiky, schopných analýzy a tvůrčí generalizace závěrečných soudů. Potřebuje soustavné partnery, kteří ho budou provokovat k tomu, aby jeho slohová vyhraněnost dovedla zachycovat a vyjadřovat stále více skutečnosti.

VI.

Z jiného úhlu viděna, jeví se slohovost Radokových režii v podobě určitých rysů, opakujících se ve skupině několika představení; jako obdobné vzorce, podle nichž se inscenace řeší.

Výbojný, fantazií nadaný Radok se ocitá v paradoxní nevýhodě vůči těm svým kolegům, kteří jsou méně určití a výrazní. Opakují-li se oni, opakují jen svou bezradnost, vlačnost a neutrálnost. Opakuje-li se Radok, opakuje svébytné, atraktivní, do všech složek paměti se vrývající motivy. Je na něho více vidět: po zhlédnutí dvou představení rozezná ve třetím jeho rukopis nejen odborník, ale i milovník divadla. A tu se tedy klade další otázka: je základem takové slohové vytríbenosti určitá koncepce – a jaká? Či ji vytvářejí jen určité formální, velmi vybroušené a velmi podmanivé postupy?

Uvedeme-li režii Osbornova *Komika* v souvislost s Radokovými inscenacemi *Ďábelského kruhu* Heddy Zinnerové a *Podzimní zahrady* od Lillian Hellmanové, objeví se mnoho shodných rysů, například v režijním vedení herců. Prvním pozoruhodným faktem je tu kolektivizace představení ve smyslu dokonalé, vyvážené a uvědomělé souhry. Jakkoliv důležitý je tento rys, a zejména v práci Národního divadla, dotýká se slohovosti Radokovy práce toliko obecně, neinformuje o její jedinečné podobě, o konkrétním „obsahu“. Významnější je

modelace postavy. Herec u Radoka nepracuje cestou psychologického žánru, mozaikovitého hromadění maxima fyzických a citových, vnějších i vnitřních dat, s cílem do detailu rozkreslit portrét, zachytit fenomén postavy v celé jeho možné rozložitosti. Je naopak soustavně odvrácen od vnější popisnosti a drobnokresby a prudce soustředěn k vnitřnímu životu. Radokova metoda je metodou zvláštní analýzy, vhroužení se, snahy demaskovat, kterými režisér s hercem neustále, a s energií a palčivostí znovu a znovu zažehovanou, míří k centrálnímu nervu postavy a k její rozhodující životní otázce. Hra herců je nervní, postava na povrchu a vnějškově spíše nehybná, ale zevnitř neustále rozčěřovaná a zneklidňovaná, a tím i zneklidňující. Nikoliv posledním prostředkem je tu zvláštní a houževnatý druh napětí, který postavy neustále nejen váže k sobě, ale zesiluje jejich vnitřní soustředěnost. I tam, kde Radok pracuje s běžně realistickou komedií a respektuje zevní skutečnosti odpovídající prostředí (třeba pokoj s verandou v Hellmanové), a kde tudíž postavy musí zaujímat k dekoraci a k rekvizitám vnější, pravděpodobnosti odpovídající vztahy, prosazuje se tato tendence všemožně. Figury vytrvale „tíhnou“ k své ose, krouží kolem svého jádra, tak jako režisér se všemi krouží kolem jádra hry, snaže se je obnažit a vyloupnout. Projeví se to i v aranžmá, které náhle přerůstá obvyklou logiku pohybů v pokoji; třeba v situování postavy do předního plánu jeviště, vysunutého až k těsnému doteku s divákem, kde se postava „odcizuje“ prostředí a ve své nejvlastnější podstatě se připomene a zdůrazní.

Touto metodou Radok *zintenzivňuje* a v jistém smyslu slova i *symbolizuje* psychickou složku představení jako nositele hlavní myšlenky.

Výrazné traktování prostoru je od takto pojímané práce s hercem samozřejmě neodlučitelné. Převládá tendence k monumentalizujícímu, výraznému členění: prostor se rozšiřuje do výšky, ale především do hloubky, a tím obvykle i prodlužuje před proscénium směrem do hlediště. I v těch dekoracích, které se nezřikají úkolu s velmi solidními podrobnostmi vylíčit zevní ráz prostředí, cítíš, že tu vsudy přítomně trvá prostor především ve své elementární formě, prostor, a tím i čas. Prostor a čas nikoliv zbavující drama jeho dobové a lokální příslušnosti, ale abstrahující, zproštěný tyranie nevýznamných podrobností, a tím umožňující herci nejjemnějšími prostředky „držet“ podstatu myšlenky, nerozptylovat ji, naopak zhutňovat a soustředěně rozvíjet. Podmanivá hloubka scény *Komika* od zadního náznaku průsvitných frontálních dveří až k proscéniové dominantě – kovovému stolečku – nemá jen iluzivní funkci, totiž vyvolat dojem siroby a bezútěšnosti prostředí. Je především půdorysem, a jak hra dokazuje, půdorysem ideovým, který dovoluje předvádět proces dramatu čistě, prostě, s maximální viditelností každého detailu, s krajní strážlivostí a silou důrazů.

Snaha o zintenzivnění, užití minima prostředků s maximální sugestivitou, snaha o soustředěnost atd. – se pak projevují i v mnoha ostatních rysech

Radokových režii: v rytmičnosti dialogů, v zapojení složek zvukových a světelných, v tvorbě jevištních metafor a jinde.

Divákovi, který spatřil tři představení, o nichž tu hovořím a z kterých především čerpám materiál v pokusu o charakterologickou studii, je zřetelné, že základem takového slohu není jen divadelní formule, schéma a opakující se vzorce režisérských postupů, ale určitý, velmi konkrétní Radokův obraz života či alespoň životní pocit.

Prozrazuje je horečnost, ba horečnatost každého představení; mluví o něm nepřestávající tlak analýzy, která se prodírá „dovnitř“, někdy až posedle a manicky, často hystericky; dosvědčuje ho neustále porušovaná rovnováha člověka, rozpory mezi jeho myšlením a cítěním, mezi nutností a vůlí: tedy princip ne statický, ale dynamický. Nikoliv plynulý vývoj, ale skoky, přerývky, disharmonie: tedy ne názor pasivně impresionistický a malebný, ale expresivně útočný, dorážející na skutečnost. Základní pocit je nepochybně pocit světa na rozhraní, v krizi – to znamená v okamžiku převratu. Cosi chaotického, neklidného, provizorního a neskončeného se tu vnucuje každým výstupem. Radok dovede mistrně postihnout psychologii člověka rozpolceného, nejistého, odcizeného světu a bez rovnováhy. Je pravda, že jeho interpretační um se v minulých režiiích někdy utápěl v chorobopisnosti a panoptikálnosti pocitu frustrace, které začaly žít na vlastní pěst. Ale je rovněž pravda, že ve většině svých prací vyjádřil se stejnou intenzitou a patetičností humanisty také obranu člověka proti vlastní degradaci, jeho heroismus: tak hned po válce scénářem a režii *Daleké cesty*, která námětem z terezínského ghetta byla nepochybně blízka i jeho osobním zkušenostem. Radokova schopnost vyjádřit matematickou šilenství, logiku absurdního, zobyčejnění hrůzy denního zániku člověka a naproti tomu zázračnost nejobyčejnějšího života v jeho nejbanálnějších projevech – a nad tím vším vyklenout monumentální scénu svobody a volnosti – stvořila dílo, které patří dodnes k ojedinělým a druhově i kvalitativně nepředstíženým vrcholům našeho poválečného filmu.

Právě tak v *Komikovi* dovedl Radok až drasticky bezohledně vidět degeneraci světa, který sám nevnímá svůj úpadek. Neméně vzrušivě však vyjádřil i Osbornův „hněv“, který klíčí a zraje a puká v Janě. S otřesnou básnickou silou, a dokonce jen s herci, bez použití vnějšího náznaku, který autor předepíše, dal zaznít motivu zpívající černošské prostitutky, symbolu touhy po čistotě a pravdě, která zachvátí Archieho, když je docela u dna a aspoň na okamžik schopen uvědomit si sebe sama.

Ukázalo se tedy už vícekrát, že obraz světa, z kterého roste slohové úsilí, založil Radokovu schopnost nejen rafinovaně psychologizovat, ale v rozměru lidského nitra typizovat velké konflikty mravní, názorové, i střetnutí epoch v jejich rozhodujících momentech. Důsledné, autoritativní uplatnění takové koncepce

se projevilo zvláště příznivě v režii *Podzimní zahrady* a zejména *Ďábelského kruhu*. Obě tyto hry Radok svým interpretačním klíčem zvedl z jejich žánrové úrovně, prvou z oblasti ne příliš významné psychologické konverzačky, druhou z popisného reportážního kronikářství, a dal jim jevištní platnost dramatických děl prvořadého formátu. Zachovává je či zvyšuje přesnost a věrojatnost prostředí (u Zinnerové zejména dobové specifičnosti nástupu hitlerismu), prodral se Radok jejich portrétním psychologismem a schématem člověka jako dobového dokumentu k zpodobení tragické velikosti lidského osudu.

VII.

Opírám svůj rozbor pouze o několik málo inscenací záměrně: jde mi především o vystižení toho směru v Radokově díle, který je založen na analytickém přimknutí k dramatickému dílu, na zhušťující zkratce a na intenzivní práci s hercem – a který je, zdá se, progresivní v celém Radokově vývoji. Všechny Radokovy dovednosti, také jeho poetičnost, imaginace, dynamika i technicismus – získávají v tomto zevně zúženém rejstříku plnou světelnost a moc působnosti na diváka. Strážlivější a prostší směr je však jen zdánlivým protikladem hyperbolických tendencí některých starších Radokových režii. Zrodil se v dialektickém vztahu k nim.

Hyperbolické tendence se projevovaly zhruba dvojnásobně: metodou technoromantickou a metodou nadsazené grotesky či revuální frašky.

Posledním dokladem technoromantického stylu je patrně Radokova inscenace Nezvalovy hry o Atlantidě. Důraz zde nebyl na herci, ale na vnější, tvarové, dynamické a zvukově slovní kompozici jeviště: bylo by možno hovořit o jisté barokizaci, nebýt Radokova vytríbeného vkusu, který nikdy nesklouzl k bezostyšné masovosti a bombastu. Převládala tu však sklon k efektu a k rozvíjení divadelního stroje, vnější vynalézavost a utopická monumentalizace, která vyjádřila strojové fatum civilizace dvacátého století.

Metodou revuální frašky inscenoval Radok v nezadržitelné úplnosti před lety Šamberkovo *Jedenácté přikázání* (v Divadle U Nováků, později v Karlíně). Parodickým záměrem navazovalo představení na Radokovy těsně poválečné operní režie v Divadle 5. května, výbušným uvolněním všech divadelních prostředků a pravou orgií komiky mířilo až k představě opravdově roztočeného jeviště. Skvělý režisérismus inscenace se projevil i dramaturgicky. Šamberkův text se Radokovi stal toliko námětem, jehož dějová kostra i letmo nahozené, ale přece jen kompaktní figury se rozvíjely nejrůznějšími logickými i protilogickými směry, a neodolatelně formovány režisérovým veselím, staly se metamorfózami komického divadla, které uprostřed koženkově chápaného socialistického realismu oficiálních scén oněch let okázala a s pravým anarchickým

gustem manifestovalo svobodu čirého humoru. Také toto představení si posloužilo rozsáhlými technickými možnostmi soudobého jeviště, dokonce velikými filmovými dotáčkami, které vstupovaly v nejrozličnější vztahy s hercem na prknech. Technicismus této grotesky sloužil ovšem komické travestii a ukázal mimo jiné příznačnou oblast Radokovy inspirace, totiž secesi, a v ní okamžik, kdy se uprostřed starověké naivity našich dědečků a babiček rodilo technické století. Inspirován „klasikem“ této epochy, Clairem, jeho ironickým lyrismem, komickou pohádkovostí a sentimentální posměvačností, byl však Radok vždycky dynamičtější a grotesknější.

Některé Radokovy nadsázky vyprovokovala ovšem jeho nedůvěra nebo nechuť k textu, který bylo třeba uvádět: výbojně a určité citění režisérovo se málokdy dalo odsoudit k pasivně tlumočitelské úloze a záměrně či podvědomě, nebo prostě z vnitřní nutnosti, se od předlohy obrazoborecky odpoutalo. Jindy vzniklo „přerežírování“ z nedůvěry k tvůrčím schopnostem ansámbly. Jeho nedostatky Radoka „přiměly“ k stylizaci, již se herec stal trpně modelovaným materiálem.

Směna stylů není proto u Radoka vždycky v soulase s chronologickým vývojem, ale je ovlivňována situací, poměry, charakterem divadla atd. V době svých „stylizovaných“ představení Radok například přišel poprvé do Národního divadla a vytvořil s herci formátu Zdeňka Štěpánka, Bedřicha Karena a Marie Vášové *Lištičky*, které patřily k mistrovským, po vnější stránce „střídmým“, herecky plně rozvinutým dílům. Historik bude muset vzít v úvahu i překážky, které se Radokovi kladly do cesty a které přes jeho evidentní úspěchy vytrvale přerušovaly jeho práci a nedovolovaly mu vyvíjet se souvisle a v relativním klidu, jak vyžadoval jeho nervózní a explozivní talent. Jeho osudy byly velmi příznačné. Tak film *Daleká cesta* byl oficiálně odsouzen. Janusovská morálka však dovoľovala Státnímu filmu na jedné straně chlubit se veřejně ohlasem tohoto díla v zahraničních pokrokových klubech, ale současně též film u nás promítat výhradně v periferijních pražských kinech nebo na venkově. Po stejně průkazných úspěších v Národním divadle musil Radok odejít, aby skončil ve Vesnickém divadle. Znám obtížnost práce tohoto souboru i její význam: každý však věděl, že zájezdová scéna, působící výhradně v menších osadách, než do kterých zajížděla divadla oblastní, to znamená v hospodách, mohla pramálo využít režiséra Radokova formátu.

Ať vznikly tak či onak, měly Radokovy hyperbolické režie, zejména proud komický, energii, obrazotvornost a vzácnou a ryzí divadelnost. Nedovedly však vždycky vstoupit v aktivní vztah se skutečností a působily někdy i retrospektivně a estétsky. Jsou-li však v inscenacích tohoto typu, o jakém mluvíme, překonány, neznamená to, že jsou popřeny. Divák, který je pamatuje, nalezne v nejstrážlivějších představeních v Národním divadle jejich vlivy. Umění působit i na malé

ploše ohromujícím účinkem, dosáhnout magického efektu kombinací nejrůznějších a prostých složek jeviště – to vše kořeny ve výbojných a nadsazených inscenacích, jimiž Radok ovládl celou výrazovou a pružně sdělnou škálu moderní scény a získal smělost pohybovat se po ní lehce a svrchovaně.

VIII.

Analýza se nahrazuje často nálepkou: v souvislosti s Radokovým úsilím o sloh se mluví o expresionismu. A nezapadne-li docela jméno Jessnerovo, spojuje se Radok s Hilarem a někdy jen s docela čítankovou představou, které je expresionismus synonymem chaosu, zrůdnosti a křeče, v jakých si libovala doba po první válce. Avšak expresionismus, jak nedávno znovu vhodně upozornil německý teoretik Melchinger, není toliko produktem války, třebaže poválečná situace mu dala své pocity a obsahy. Datem jeho nástupu je rozhodující rok 1910, kdy jím počíná konec divadelního iluzionismu, stylu devatenáctého století. Zde se začal převrat, který nevedl jen k zevním změnám, popření kukátkového jeviště například, ale i k proměně vztahu divadla ke skutečnosti. Expresionismus chce vrátit divadlu jeho ideovou funkci, působit v něm myšlenkou, ne dojmem, vytvářet, ne líčit. Nezáleží na tom, jak skončila většina puncovaných německých expresionistů. Nezáleželo by na tom ani tehdy, kdyby jejich osobní a literární osudy nezkomplikoval dějinný osud Německa. Expresionismus se však postupně stal pojmem širším, sjednocujícím zjevy protichůdné a odlišné významové: jejich společným jmenovatelem byla však protitradiční, protinaturalistická umělecká aktivita, zbavující umění secesní dekorativnosti a snažící se uvést je v přímý vztah k celému komplexu otázek nazývanému moderní doba. Expresionistické impulzy převzala i pozdější divadelní avantgarda, také ti umělci, kteří proti konkrétním ideálům původního expresionismu v užším smyslu slova bojovali – například Brecht, který v třicátých letech našim divadelníkům často s prvním expresionistickým hnutím splyval a ještě nedávno jej Polák Kažužiński rozebral a odsoudil včetně jeho děl po druhé světové válce jako expresionistu par excellence.

Překonáme-li tedy naučený reflex nevolnosti, který se nás při každém vyřčení toho slova zmocňoval, můžeme se Radokovým vztahem k expresionismu s prospěchem zabývat. Je to nepochybně vztah tvůrčí, reagující na podstatu směru, nikoliv vztah kopisty formálních triků: ať je expresionistická inspirace v jeho díle sebeintenzivnější, dnešní Radokova cesta je neretrospektivní, ukazuje jasně vpřed, roste v reálném vztahu ke skutečnosti divadelní a mimodivadelní.

Dokazuje to způsob Radokovy práce v Národním divadle, kde slohotvorné úsilí režiséra nutně naráží na svízelné překážky. Radok režiruje vyhraněné herecké jedince, z nichž mnozí se vyhraňovali právě ve směru protichůdném

onomu, který Radok prosazuje. Avšak nadání a sloh Radokův rostou a upevňují se zřetelně využitím a rozvinutím většiny těchto individuálních hereckých hodnot, nikoliv proti nim. A dokonce právě v režii „uzurpátora“ Radoka znamenávají herci nejrůznějších škol i věkového rozpětí svoje největší výkony poslední doby.

Směr k vnější prostotě a vnitřní intenzitě, jakési úsilí konsolidační, nevzniká samozřejmě jenom spoluprací Alfréda Radoka se souborem Národního divadla. Zdá se, že je ve shodě s progresivními snahami části evropského divadla i dramatu. Nesignalizuje ústup a „zmoudření“. Není příznakem ochabnutí a stárí. Nediktuje ho opatrnost. Nejen u Brechta a u Vilara, abych volil dosti protichůdné a přitom určité divadelníky, ale i v mnoha dílech literárně-dramatických, pokud máme o nich alespoň přehled, sledujeme, stále víc a více přesvědčování, odvrát od obrazoboreckého experimentování, od zneklidněného pátrání po všech dosud utajených skladebných, výrazových a technických možnostech jevištního projevu. Nemyslím, že by byl rozhodující každý obrat od scénické přepychovosti, namnoze technicistické, k asketicky strohému jevišti, kde není nic než herec: takové řešení může obrážet jenom úzkostný vztah člověka k technické civilizaci a bláhovou víru v možnost záchrany v oblasti čistě lidského. Ale moderní divadlo nemůže být „čistě“ lidské. Nemá-li ztratit svou realnost a svoje opodstatnění, musí být lidské ve smyslu dnešního člověka, vsazeného do podmínek velmi složitého a protichůdného světa.

Konsolidační snahy mají smysl jen tehdy, jestliže pomohou divadlu nově se zmocnit starého tématu: postavení člověka ve světě. Je k tomu dnes třeba vystupňovat nejen divadelní senzibilitu, ale především intelektuální schopnost; nejen sugestivitu a magii, ale poznávací, orientující a zobecňující síly. Nikoliv proměnit divadlo v katedru hlásaných návodů a receptů – ale zfilozofičtět je: vydobýt mu znovu moc stát se v celé své básnické, herecké i plastické šíři podobenstvím lidského osudu, uměním, které dovede odkrývat rozhodující otázky své doby.

Domnívám se, že Radokova práce v Národním divadle tuto problematiku naznačuje a je schopna ji řešit.

(leden 1958)

1958

REŽISÉR VE SVÉ DOBĚ

Nezdá se mi nejdůležitější zjišťovat, který z expresionistických vlivů zvláště zapůsobil na Alfréda Radoka, či zda se ten nebo onen z jeho scénických postupů už kdysi objevil v režijní praxi předchozí generace. Pokud Radok přijímá podněty – právě tak jako je přijímala avantgarda první republiky –, zpracovává je a osvojí si právě ty z nich, které jsou s to rozvinout jeho vlastní styl.

Radokova slohovost není rodem formální. Vyrůstá z určitých obsahů, orientuje se nejprve dramaturgicky; Radok ostatně jako dramaturg pracoval, je autorem her a filmových scénářů, většina jeho inscenací spočívá na základech pronikavých úprav textu. Radokem pokračuje typická problematika výrazných osobností za režijním stolem: přinášejí větší životní obsahy, více znalostí a možností – ale také vášnivější zaujetí a mocnou jednostrannost. Způsob, jakým splní úlohu režiséra, která je ve vztahu k dramatu konečkonců úlohou umělce reprodukčního nebo aspoň „druhého“, bude mít vždycky ráz konfliktu: jeho výsledky mohou být co do kvality různé, co do síly jsou však obvykle vyhraněné. Radok jako režisér má nejen svoje vidění skutečnosti, ale i svůj okruh rozhodujících zážitků. Má i svoje témata.

Jedním z nich je válka. Film *Daleká cesta* snad nemá desítky vlastností, které by jeho zobrazení okupace učinily historicky celistvým; má však jeden rys, který desítky děl, pro historickou úplnost chválených, postrádají: otrěsnou velikost básnického svědectví o nejtragičtějším zkušenostech z nacismu. Málo děl i v literatuře vyjádřilo stejně podmanivě a přesně matematickostí šílenství, logiku absurdního a zobyčejnění hrůzy denního zániku člověka; ale právě tak heroismus, jakého se musilo domoci prosté milostné soužití, mělo-li takovým zůstat. Roku 1955 se válečné téma uplatnilo v režii *Ďábelského kruhu*: dotvářeje mravní a psychologické klima hry, prohloubil Radok poloreportážní kus o lidskou dimenzi. Schopnost psychologického domýšlení hry měla posléze znamenitou oporu v Leonovově *Zlatém kočáru*, i když tu Radok příliš podléhal vášnosti dramatikova lyrismu a ve velkolepé jevištní panychidě oslabil i své umění analytické.

Vzpomeneme-li si na Radokovu inscenaci *Jedenáctého přikázání* (v Divadle U Nováků, pak v Karlíně), jsme na stopě druhého režisérova tématu. Šamberkův text se stal spíše námětem, jehož děj i postavy, formovány neodolatelnou bezohledností režisérovy komediální fantazie, se rozvíjely nejrůznějšími logickými i protilogickými směry. V poloze revuální frašky tu Radok navazoval na své parodické a travestující operní režie a na satiru. Ale i tento žánr má svou určitou „přírodu“. Vynořila se už v pozadí Šamberka; v groteskním vedení postav,

v doplňcích, ve filmech, natočených ve stylu potrhých honiček němeého období atd. Touto přírodou je secese – ve volném časovém rozpětí; táž secese, která se objevila naposledy v Branaldově *Dědečku automobilu*, kde je Radok opět nejen režisérem, ale i spoluautorem scénáře. A tak jako v Lhotákově kresleném filmu *Vzducholoď a láska* (ostatně Lhotákova výtvarná spolupráce v *Dědečku automobilu* je typická a znamenitá) krinolinová slečna teskně vyšívá, zatímco za záclonkami jejího okna troskotají první balony a létající stroje, i zde se řítí prvé závodní automobily ještě mezi idylickými restauracemi, kde popíjejí kavalíři v žirácích. Téma secese je tématem starosvětské naivity, uprostřed níž, zkřížen ještě romantikou minulých století, rodí se technický věk, doba rozmachu a úzkostí z jeho možného konce.

Radokovi „válečnému“ i „secesnímu“, jeho dramátům i fraškám, lze vytýkat přestylovanost, sklon k divadlu či filmu rekvizit, masek, předmětů: člověk mizí uprostřed věcí, zkarikované dokumenty zatlačují vlastní fabuli, fakta určitě osudy, lidé se mění v loutky, zatímco loutky, v tragickém nebo groteskním šklebu, znamenají lidské bytosti. Ale jsme-li teď spíše v úloze portrétisty než kritika, pokusme se vykládat rysy a jejich souvislosti: nevyjadřuje tato občasná Radokova deformace počátek i vrchol – za války – útlatku, který chce člověka proměnit nejdříve v otrocka, pak v součet živočišných funkcí a posléze v prostý souhrn chemických složek jeho těla? Radokův styl, myslím, je stylem inspirovaným víc prudce vnímavým životem nežli divadelním vzděláním. A jestliže Radok, otrěsný spíše hrůznými jevy naší civilizace, nedovedl vždycky tak naléhavě vyslovit podstatu celé epochy (a kdo to dovedl!), pronikl mnohokrát nevidaným způsobem její podobu, napětí jejich mezních situací.

Napětí je ostatně zcela konkrétním divadelním znakem všech Radokových režii. V něm se ustavuje celistvost představení, jejich rytmická propracovanost od celkového rozvrhu až po detaily; jím především vzniká, zdá se mi, ansámblůvost, tak vzácná zvláště v Národním divadle. Radokův herec nepracuje metodou psychologického žánru, je naopak odvrácen od vnější popisnosti a soustřeďován k vnitřnímu životu postavy: jako by se stále do postavy hroužil a s energií a palčivostí znovu a znovu zažehovanou mířil k jejímu centrálnímu nervu a tím k její rozhodující životní otázce. Postava je stále „pod tlakem“ a k jiným postavám ji váže pro diváka takřka hmatatelný magnetismus, ať už přitažlivý, nebo odpuzující. V napětí jeho silových polí se také obnovuje v hilarovském smyslu slova vědomí jevištního prostoru, prostoru s vyšší zákonitostí, než je ta, která je dána reálnými vztahy ve vybavení interiéru nebo krajiny. Už dávno v představení *Lištiček* (rovněž s výtvarníkem Svobodou) vycházel Radok z koncepce, která se tak skvěle uplatňuje v *Zlatém kočáru*, nebo v nejlepší režii tohoto roku, v *Komikovi*: z monumentalizace a výrazného členění prostoru, který se rozšiřuje do výšky, ale především do hloubky, a tím obvykle prodlužuje i směrem

do hlediště. V podmanivé dálce mezi zadními prospekty a proscéniovou dominantou na rampě se uplatňuje prostor ve své elementární formě, prostor i čas – a to i tam, kde se dekorace nezřídka úkolu se solidními podrobnostmi vylíčit ráz pokoje (*Podzimní zahrada*). Tento prostor neabstrahuje od doby a určitosti lokální: zbaven však tyranie nevýznamných podrobností, podává obě zhuštěně a s obrovskými důrazy (tak třeba určitost dekorací *Komika*). Klade mimoto herce do středu dění a umožňuje mu nejjemnějšími prostředky „držet“ podstatu myšlenky.

Nemyslím, že tyto tendence potlačily Radokův magický technicismus a jeho jevištní fantazii, někdy nenasytně samoučelnou. Je pravda, že ji zbavily časté křeče, zlidštily ji a ukázaly: opřena o herce, kteří dosahují u Radoka svých nejlepších výkonů, dostala tato vynalézavost větší světelnost, stala se intenzivní a působí nově, ba mocněji. Trvá však ve všech režiiích; a jí a její nové podobě vděčí koneckonců náš bruselský pavilon za světový úspěch přednáškové síně.

Radok je umělec své doby a v ní. Nemá konstruktivistickou jasnost režisérů Devětsilu, vrací se naopak k hloubavé introspekci. Pochopitelně: Radok nevyrostl jako tehdejší divadelníci z perspektiv poválečných, ale z katastrofy druhé války a z let před jejím počátkem – to je první aspekt, společenský. A druhý, společenský i osobní: příslušníci první avantgardy, jakkoli svádějí boje s buržoazií, tvořili v prostředí rezonujícím, nosném, protože se opírali o významné a politicky i umělecky progresivní hnutí. Radok si však léta vybojoval své postavení v prostředí, jehož převládající umělecké názory mu byly nepříznivé a omezovaly ho v práci; nepracoval opřen o hnutí, neboť hnutí a směry nebyly, nebo se v počátcích rozpadly. Myslím, že má cenu toto všechno si právě dnes uvědomit.

1958

GLOSY K PRÁCI NÁRODNÍHO DIVADLA

BÁSNICKÉ DRAMA A BÁSNICKÉ DIVADLO

Není to malý úkol, zaznamenat svět, jaký je a jak ho prožíváme; jenom zdánlivě se zdál překonaný představou děl velikých světodějných perspektiv. Ale taková díla známá v minulosti vznikala houževnatým, bezohledně nepředpojatým zkoumáním *současného* světa; rozbořením nových a nových zkušeností, odhalováním neznámých vrstev skutečnosti na první pohled už prozkoumané, práci, která původní projekt díla co chvíli měnila a ponoukala k jiným závěrům. Zevšeobecnění nestávalo na počátku díla, ale na jeho konci jako výsledek jiskřivé dialektiky prvotního plánu a vlastní realizace, která se teprve zmocňuje podstaty společenských jevů a pravdy o člověku.

Také divadlo prožívá poslední roky ústup od společenské geometrie, v níž mívá člověk funkci toliko názornou: demonstrovat sociální proces, jako by tento proces ubíhal mimo něj. „Zlidštěním“, o kterém se dnes často mluví, vstupuje do popředí člověk ne jako předmět, ale jako *podmět* dění, jako jeho přímý podíl a tvůrce. On sám je děním, které dramaturgujeme, on je novým i starým světem, v něm se znovupřehodí změněné vztahy, rozmanité části vědomí a vědění i celý rozsah a povaha sympatií; v něm se skutečnost upevňuje, boří a tvoří.

Také činohra Národního divadla vyjádřila po svém tento probuzený zájem.

Ze sovětských dramatiků uvádí Leonida Leonova, básníka světa, který vyžaduje tolik obětavosti, že v něm člověk sílí ne tím, co dostává, ale tím, co dává. A jestliže se u předešlého Leonova v Národním divadle, *Polovčanských sadů* z roku 1948, těžká atmosféra podtextů potlačovala, ovládá dnes představení *Zlatého kočáru* neomezeně, takřka je přesycující.

Z českých dramatiků objevuje Národní divadlo Františka Hrubína, básníka, který zaníceně hledá mravní síly, schopné čelit zkáze člověka a zajistit jeho budoucnost.

Oba, Leonov i Hrubín, píšou hry současné, ba nejsoučasnější. (*Zlatý kočár* s tématem těsně poválečným byl v první verzi hotov už roku 1946.) Oba hledají lidské štěstí, hledíce přitom tváří v tvář katastrofám, uplynulé i hrozící, minulé válce a možnosti ještě strašnější války další. Oba vedou postavy svou zemí, dokonce jim samým důvěrně známými krajinami; snaží se však neizolovat jejich problémy, naopak je všemožně spínají s otázkami, které vyvstávají i jinde

na světě. A oba se posléze dovolávají Čechova – a v souhlase s tím, co jsme řekli prve – kladou do středu hry problematiku společensko-mravní. I to je příznačné: všichni cítíme prudké porušení rovnováhy mezi vládou techniky a závazností či spíše novou tvorbou zákonů humanitních, které technickým možnostem mohou teprve zaručit lidské měřítko.

Člověk jako by si nestačil osvojit svět, který zbudoval.

Představení těchto her patří k zřetelným, a myslím, že nikoliv nahodilým úspěchům na jevišti Národního divadla.

K směru, toliko orientačně vyznačenému jmény Hrubína a Leonova, patří jistě i *Podivín*, šťastnější z věcí Hikmetových, a *Podzimní zahrada*, méně šťastná z her Lillian Hellmanové. Obě dramata i jejich provedení vidí společenské jednání lidským charakterem a naopak. Zařadíme sem už Radokovu inscenaci *Ďábelského kruhu* z roku 1955, ne tak pro vlastnosti hry, jako pro výsledek režiséra a herců, kteří společensko-mravní klima vytvořili s intenzitou, o jaké nemá text potuchy. I v klasické dramaturgii, byl s menší silou, se podařily úspěchy takového druhu. Uměřené představení *Dona Juana* nevzniklo podle všeobecného receptu o „pravdivém zobrazení odkazu minulosti“. Opustilo dokonce zbytky tradičních rysů titulní postavy, a zřikajíc se tak možných efektů, postavilo se důsledně na etická měřítká Molièrova, předimenzovalo je a v útočné metafoře vrhlo přímo do hledišť.

Schopnost takové výzvy je v nejlepších dílech obou sezon vůbec nejzajímavějším rysem, v práci Národního divadla dokonce vzácným. Neužívá deklamace a nadneseného gesta; nespolehá se toliko na vnější důrazy; dovede argumentovat i negací; obnaží bolestný problém, vyžene jej až do mezní situace – a tak nutí porovnávat.

K výčtu je ovšem třeba připojit – last not least – Osbornova *Komika*, jedno z nejlepších představení z těch, která chtějí zburcovat člověka k větší citlivosti vůči soudobému světu.

Očividný úspěch těchto inscenací přitahuje zvláště zvědavou pozornost k takřka soustavnému neúspěchu většiny *velkých dramát*, k neschopnosti interpretovat je s obdobnou určitostí a stejně naléhavě. Velkými dramaty rozumíme díla, která tak či onak zachycují společenské procesy komplexně, přímo a rozložitě – ne v odrazu na psychologii několika málo postav; jejichž kolize bývá široce rozvětvena; která usilují o básnické zevšeobecnění problémů: *Svatou Janu*, *Porážku*, *Optimistickou tragédii*, *Krále Leara*, také *Jánošíka* a do značné míry *Bílou nemoc*.

Symptomatické bylo představení *Porážky*, tohoto jedinečného pokusu o moderní revoluční tragédii. V široké, mnohaobrazové formě používá Nordahl Grieg

prudce kontrastní a kontrapunktické skladby, schopné rovnocenně zachytit rozporuplné dějiny, které vulkanicky vyvěřely v krátkém období pařížské Komuny: hlad a bída vedle lichvy a prostituce, bezstarostné mládí uprostřed panství smrti, vědomí světodějnosti okamžiku, křížené historickou naivitou, hrdinství, bránící se násilí, revolučnost, které podráží nohy nezkušenost, nihilistická brutalita, zmocňující se vlády. Každému z těchto dějů či jenom okamžiků dodává expresivně nadaný Grieg emotivnost, někde hraničící s drastikou.

Pevná architektura celku i promyšlená ohraničenost jednotlivých scén ukazují však nejen snahu o strhující působení, ale přesnost, která chce vystihnout postavu, jev nebo děj v nejintenzivnějším a nejtypičtějším gestu. Drama má orientovat a odhalovat. Troufám si říci, že Grieg navázal na shakespearovskou tradici: modeluje charaktery prudkou akcí a syžetovými protiklady, vládne vichrým tempem, silným jazykem a schopností metaforické zkratky, která postavě dává intelektuální sílu a poznávací schopnost. Dokonce i v stručně vedených postavách a jejich promluvě, tak v Thiersovi, když mluví o zimě jako „létu bohatých“, nebo v osobách zdánlivě zcela epizodních, které nemají jenom ilustrovat prostředí, ale vždycky odhalují důležitou pravdu: tak herečka, jejíž krásy se mladý revolucionář nedovede zřít – ač ví, že je krásou jedovatou, oslabující a třídně cizí –, objeví se v závěru na jevišti v čele skupiny versailleských katů. Je zkratkovitě dovršena v podobenství: nedoprovází jenom smrt, ale sama se symbolem smrti stává, jedné ze smrtí revoluce: smrti nerozhodnosti.

Představení Národního divadla téměř propadlo. Přes obrysovou snahu režiséra sklouzlo do oblasti blízké tradičním, realisticky popisným inscenacím běžné konvence jiráskovské. Zeschematizovalo kus a nabídl v něm zážitky, jimiž bylo publikum přesyceno, a nedovedlo vyzvednout rysy, kterými se hra od běžného repertoáru liší.

Kromě výjimek se nepodařilo vystihnout především onu *básnickou dimenzi Porážky*, pro kterou jsme se popisem dramatu poněkud zdrželi; dokonce ani ne v závěrečné hřbitovní scéně, kde Grieg očividně míří všemi prostředky k pročištěné monumentalitě tragického finále, nahradiv výstřel popravčí čtyř zahrměním Beethovenovy symfonie.

Podobný – úměrně specifickým rozdílem – je i problém *Jánošíka* a *Krále Leara*.

Jánošík jako by usiloval rozvinout příznačnou melodramatickou polohu kusu; ale ta je příliš křehkou oporou zešířené rozložené stavbě. Nadto se buduje v inscenaci naznačeně a vnějškově, ve vztazích postav a v atmosféře je nevěrojatná. Schází jí opravdové vypracování mahenovsky chvějivých barev, zvláštní jazykové tónace i poezie lidové vzpoury, jejíž energičnost autora fascinovala právě tak jako nostalgická tucha blížící se zrady a smrti. Na druhé straně se tu škrtá – ale

režisér nechce zdůraznit problémovou páteř hry, zase typicky mahenovskou: rozhodující moment revolučního zráni, otázku násilí a dobra – jak se vine ústředním konfliktem Jánošíka a Vlčka. Nedostatek pevné koncepce a rozbor specifických znaků, které by se proměnily v tělo a krev představení, nahrazuje všeobecnost v podání a herecká anarchie. Je to opravdu náhražka, která, znovu se o tom přesvědčujeme, nevede ani k velkým výkonům individuálním. Leda výjimkou potvrzující pravidlo.

V inscenaci *Leara* jsou nedostatky vzhledem k rozměrům dramatu zřetelnější. Úskalí čnějí hrozivěji a mělčiny lze snáze dohlédnout – ačkoliv vypětí hereckého souboru je nepochybně větší než v *Jánošíkovi*.

Zhruba v okamžiku, kdy nabývá Shakespearův text nejvlastnějšího smyslu, představení ho ztrácí. Strhne se bouře. A rozkacené živly nezvykle výborně pracujícího světelného a zvukového aparátu rozpoutají pohromu, která pohltí Shakespearova slova, jejich srozumitelnost a ještě více význam. Ale vždyť to přece má být shakespearovská bouře a shakespearovská příroda, která toliko dovršuje, umocňuje a zviditelňuje soudný den říše, rozvrat její soustavy a zkázu lidí! Nepřepadá člověka, ale propuká v něm, s nevidanou a vše převracující silou. Nic a nikdo není ušetřen, a uzurpátorský král, který prodělává pád největší, nachází teprve na samém dně propasti, mezi vydědenci, pomatenými a slepci, vodícími blázny, svůj mír, svoje vykoupění a svou pravdu, podle které arci už neumí žít.

Jistě je jasné, že nemluvím pouze o vlastní scéně bouřky; její vyjádření jako by však bylo symbolické pro celou inscenaci, která, ač umírněná a bez velkých koturnů, je zevní, popisná. Nedovede reálně a členitě a kauzálně vyjádřit právě tento proces rozkladu, nebo, chcete-li, očisty, který Shakespeare *předvádí* s antickou neúprosností a přitom s obžernou živelností vpravdě alžbětinskou: tedy způsobem děsivým a na jevišti zdánlivě nesplnitelným. A přece právě tady je skryta pravdivá básnická dimenze *Krále Leara*, odtud třeba odvodit základní koncept postavy i způsob jejího tvoření; zde lze najít i míru dynamiky a barbarské dravosti, která je svůdná, ale nesmí usmýkat nádheru, moudrost a klenutou obrazivost jazyka; v tomto procesu, ve fázích, souvislostech a příčinách vlastního *chodu* zkázy je posléze skryta živost tragédie, která ne klepe, ale buší na vrata naší přítomnosti, toužíc být porovnána s *jejími* světodějnými dramaty.

Neúspěchy *Leara* nebo *Jánošíka* zvláště nepříjemně kontrastují s péčí, kterou divadla v minulých letech manifestačně věnovala naší i cizí klasice, usilující předvést ji celistvě, se správným pochopením její progresivní úlohy a na podkladě zevrubných znalostí historického kontextu. Literární věda, teorie i nebývale rozsáhlá činnost praktické dramaturgie tu často opravdu dobře připravily půdu. Dnes vidíme, že nejpronikavější, často i objevné výklady nestvoří živou jevištní

interpretaci, jestliže je neprovází intenzivní experimentování inscenační: ono jedině dovede hmatatelně postihnout specifické znaky díla a v nich a jimi uvést drama v nový vztah s přítomností.

Ne ve všech velkých dramatech se problémy, o nichž pojednáváme, jeví v obdobném rozsahu a právě takto. *Svatá Jana* například je čistší a jednodušší než *Jánošík* nebo *Král Lear*, celkově vyšší úrovně. Má pasáže, jejichž rytmus a tvar diktovala opravdu pronikavost shawovské inteligence. Je příznačné, že se získaný styl v mozaiku individuálních výkonů rozpadne nejrychleji právě ve velkých scénách; dokonce ve vrcholné scéně soudní. Představení nemá naléhavost, ostří myšlenky a ansámblové zaujetí pro nový smysl hry.

V *Bílé nemoci* jako by se kolektiv spoléhal na civilní polohu Čapkovy textu, která má zakrýt šablonovitou povahu inscenace. Představení působí dojmem rekonstrukce, nezelektrizované – kromě tu a tam rozložených akcentů – dnešní problematikou. Hrají tu velcí herci; ale jejich hra je lineární, vedená cestou jednoduchého, nevynalézavého plnění záměru. Je to hypnóza tradicí? Zprávy o Budského *Bílé nemoci* v Bratislavě ukazují, jak i civilní drama nedávných dějin je třeba znovuvyložit a uvést ve vztah s novou situací.

Jedině jako doklad podobného tradicionalismu v oblasti režie bych sem zařadil i *Smír Tantalův*, plošnou reprodukci melodramu bez určitého výkladu a zaujetí. Nemá ani velkolepost – leda kaširovanou –, která by mohla vzniknout rozvinutím operního dekorativismu, ani se nepokouší o možnou psychologizaci a zdůraznění myšlenkové páteře hry. Dokonce tu nebylo ani zcela jasné, které rysy Vrchlického by se prospěšně dnes měly pro vnějškovost potlačovat a v kterých je básník stále živ. Lhostejné herecké výkony tu stojí vedle herecké tvorby osobité a prudce zaujaté; ale ani ta pochopitelně neotřese lhostejností inscenace jako celku.

Nejnápadnější, byť relativní výjimkou v oblasti velkých dramát je *Optimistická tragédie*: představení profesionální úrovně a pevného záměru, který se celkem určitě prosazuje do všech stylistických důsledků a jemuž autorovy „chóry“ pomáhají svázat revoluční příběh se zkušenostmi dnešního diváka.

Ale ani tento pevný záměr není s to plně odhalit specifickou básnickost kusu v celé její šířce. Višněvskij vidí revoluční proces nepochybně s tím důrazem na základní ideový rozvrh konfliktu, jak ho neúchylně sleduje inscenace Národního divadla. Ale v *ztělesnění* procesu – jak ukazuje autorovo živé vidění reprodukce v náročných režijních poznámkách, jeho popisy akcí, které psal ostatně znamenitý filmový scenárista – je Višněvskij jevištním básníkem nepoměrně dynamičtějším, kontrastnějším a dravěji barvitějším, než nám ho předvedla příliš statická, monumentalizující a jakoby obřadná práce sovětských režisérů.

Jestliže jsme shledali hlavní nedostatky v neschopnosti vyjádřit básnický rozměr velkého dramatu, nedostáváme se do protimluvu s tím, co bylo řečeno dříve? Vždyť přece hry jako *Zlatý kočár*, *Podivín* nebo *Srpnová neděle* se považují takřka za prototypy básnických her, a kritika, pokud chválila, chválila poezii, která se jimi a jejich inscenacích vrátila na jeviště.

Zdánlivý rozpor však ve skutečnosti ukazuje *polohu*, v které se dnes představa „básnického“ nejdokonaleji uplatňuje a také nejsnáze chápe.

Srpnová neděle, jistě i dramaturgicky programová hra Národního divadla, se takřka nabízí všem dalším otázkám: není dramatem veršovaným, a přece dílem zralého básníka. Vyrůstá organicky z Hrubínovy dnešní poezie, jak ji známe z *Mého zpěvu* i ze stále zřetelnější linie, vyznačené tituly *Jobova noc*, *Hirošima*, *Proměna*. Už tu je vytvořen okruh motivů, které jsou v osnově hry, i osobitý úhel pohledu na svět: bolestně vykoupená, a proto niterně zažitá harmonie, představa jednoty všeho bytí, je pojednou ohrožena útokem zvenčí.

Nad nic netušícím štěstím prostého člověka se snáší zákeřně neviditelné mračno zkázy.

A opačně: nad hladinou jihočeského rybníka, nikdy nedosyceného vlastních vod, nad tímto „slunným rozlehlým životem“ se stahuje zkázonosné mračno lidských svárů, nenávisť a neporozumění.

Co chvíli se v Hrubínovi setkáváš s představou jistoty a bezpečí (často ji utkal krajinný prožitek), s pevným bodem, do kterého se promítne děsivý vír nepřátelského světa. Namátkou otvíráš nejnovější vzpomínkovou knihu *U stolu*; zde je tímto bodem starý stůl, u něhož v této chvíli, za první světové války, chlapec čte a vzpomíná otce na frontě: „*Vzpomínkou na tatínka se světlo petrolejky rozzářilo do běla. Obrázky v dějepřevě se rozsvítily. Obracím listy nazpátek. Zastavuji se u žen utíkajících ze Sodomy. Asi takový vích, jako je dnes, jim zdvihl pláště vysoko nad hlavu, až zakryly věže hořícího města. Ženy už nemají onu opojnou přitažlivost, jako měly v odpoledním slunci. Ta v dálce stojící, s hlavou obrácenou k plamenům, je nad sůl bělejší. A z těch utíkajících vidím jenom tváře. Dívají se tak úzkostně jako maminka a teta, které se právě sklánějí a zase zvedají nad živým stolečkem. A s každým jejich pohybem se za nimi zvedají stíny: pláště prchajících žen. Utíkají, ale jsou pořád na jednom místě, jsou pořád stejně blízko pohromě uhoření.*“

V této Hrubínově sugestivní citlivosti pro klid toliko zdánlivý je kus pocitu *napětí* moderního světa: pohromy mohou navštívit naše domy neohlášený a jako blesk; smrt zástupů či jejich život závisí na stisknutí kteréhosi tlačítka někde a s někým; mikroskopické zrnko radia, osudně ztracené v zásuvce laboratoře, usmrcuje dva roky vědecké pracovníky.

Ale v *Srpnové neděli*, která je dílem dramatickým, tušíme, že tento pocit současnosti zůstává převážně právě *jenom pocitem*. Znějí v něm city, které

instinktivně sdílíme, myšlenky, kterým ihned rozumíme, protože nás taky napadají, a slova, která slyšíme a sami říkáme. Pro nebyvalou podmanivost tohoto pocitu prominula kritika Hrubínovi s lehkým srdcem základní nedostatek hry, totiž nedostatek *skladby* – jako by skladba byla nanejvýš formálním uspořádáním látky, prezentací, kterou kvalitní zboží nepotřebuje. Ale skladba románu i dramatu je vlastním procesem *zkoumání* skutečnosti, metodou, jíž se proniká právě od *pocitu* současného k jeho *podobě*; v níž syžet získává stupně objektivace a konkrétnosti.

Nic z tohoto požadavku neodporuje možnostem „podtextového“ dramatu. I za tragédiemi Čechovových lyrických her, teskně, v cudném náznaku vyjevovanými, stojí přesná a neúchylná fakta. Určité lidské osudy, zaměstnání, léta rozličných vztahů a svazků, tlak prostředí a složité dějiny minulosti hrdinů – to všecko není v *Strýčku Váňovi* pozadím děje, ale jeho rozhodujícím a ve své konkrétnosti neodmyslitelným *zdrojem*. U Hrubína, postupujeme-li od nejlépe napsaného Moráka a bystře odpozorovaných měšťáckých manželů k Mixové, poštmistrovi a odtud k ostatním figurám, je stupeň určitosti, dějovnosti a nutnosti jejich „pozadí“ menší a menší, až klesne u mladých, žhavého jádra dramatu, na nulu. Promluvy, plné živých myšlenek a intenzivních citů, nevyrostají nesmlouvavě z jednání, nemají nutnost – a tím ani přesvědčivost v nejvyšším smyslu slova; další jednání a děj také nezakládají, a dokonce neschopny jsou přivodit energickou a rozhodující kolizi, tuto páteř dramatu jakéhokoliv žánru. Hlavní postavy jsou pojaty zajímavě, neschematicky, s vědomím, že dění probíhá „uvnitř“ člověka v protikladech. Tak huxleyovsky se tvářící Morák je negativní, ale má inteligentní postřehy; horoucí poštmistr je naopak ve své staromládenecké naitivě tak trochu otrava, který nepřestává vymýšlet, jak by lidé měli žít a jak by se měli bavit. Ale vlastní konflikt obou protihráčů je diskusní, veden do ztracena, bez snahy rozvinout se k mezní situaci.

Dojmovost jistě umocňuje účinností detailů a výrazovostí celého kusu, ale zároveň oslabí jeho strukturu. Zamlžuje cestu dramatu k vyšší objektivaci. Lyrický náznak – který je tak skvělý třeba v citované ukázce z prózy – povyšuje se tu nad dramatickou argumentaci; totiž nad vědomou nutnost básnický „dokazovat“ – tak jako Shakespeare dokazoval, z čeho vyrostl Macbeth a pod čím padl Lear, anebo jako dokázal Čechov, proč bylo třeba vykácet višňový sad. Důkazy těchto autorů vzešly z vyčerpávajícího rozboru všech možných řešení, a tak při své rozhodnosti obsáhly proces dramatu neschematicky a v jeho celistvé podobě.

Tuto náznakovost a dojmovost hry inscenace nejen sdílí, ale vystupňovala ji nejdokonalejšími prostředky a k maximální působivosti.

Srpnová neděle míří k problémovému dílu: ale problémy je možno naznačovat i analyzovat. Jako drama začíná *Srpnová neděle* asi tam, kde bychom

vzrušujícím myšlenkám, které básník tak citlivě vyladil z vln v éteru, začali klást otázky, a Hrubín by na ně znovu odpovídal. Myslím, že podoba hry by se hodně změnila.

Srpnové neděli jsme právě velice ublížili. Nedívali jsme se na ni především jako na samostatný celek, ale zaujatě jsme v ní odkrývali tendence dnešního divadelního hnutí, které přesunem hodnot postavilo do popředí dramaturgického a inscenačního vývoje otázku *básnického divadla*. Nadto jsme právě v Hrubínově hře zjišťovali, kde se představa básnického divadla uplatňuje nejmarkantněji a jaké jsou její meze.

Dnes, kdy se všemožně zdůrazňuje a hledá sepětí umění se společenskými procesy, odehrává se vývoj umění často formálně. Tento paradox je pochopitelný: určité žánry, postupy i nejrůznější témata nabývají aktuality ne pro svou schopnost vyjádřit svět, ale prostě proto, že byly násilně z vývoje vyloučeny a že se pocituje potřeba vrátit je do něho, ozkoušet je a „dát jim příležitost“. Tak i v inovaci básnického divadla, této plodné a silné tendenci, se objevují vývojové formální prvky.

Nejtypičtější příklady poklesu a zúžení básnického divadla, jeho zlyřičtění, bychom ovšem našli jinde; nechceme však opustit jeviště divadla Národního, a uvedeme tedy raději vzdálenější příklad: jen proto, aby nám problém pomohl objasnit dál a v důsledcích.

Kalatozovův film *Jeřábi táhnou* se hodnotí jako převratné dílo, které vrátilo sovětskému filmu poezii a ryzí filmovost. Není pochyb o tom, že takto obhájilo leckteré možnosti prakticky zapomenuté; ale z hlediska našeho problému je film dokonalým prototypem básnického díla velmi úzkého rozměru: klade zřetelně hodnoty *výrazové* nad hodnoty *poznávací*.

Kalatozov obnovil metody první sovětské avantgardy. Sledujeme však rozdíly ve výsledku. Staré filmy – *Bouře nad Asií*, *Potěmkin*, *Deset dní, které otřásly světem*, *Arzenál* – rozvíjely touto metodou často prostý syžet, doslova se jím probourávaly do nové skutečnosti, nacházely její nové podoby a souvislosti. *Jeřábi* však lpí na úzkém „věčném“ syžetu, nekonkretizují ho, neumějí mu dát novou náplň: konvenční příběh není „prozkoumáván“ novými poměry ve společnosti, je toliko s nesmírným nadáním a filmovou virtuozitou zlyřičtěn. První filmová avantgarda se opírala o drsný dokument, který rozšiřoval obzor poznatků; byla nasyčena empirií. Jeřábi se opírají o lyrickou báseň a melodrama a jsou nasáty citem – ačkoliv svět od té doby sotva zjemněl. Ejzenštejnovo či Pudovkinovo prostředí – svět, v kterém člověk žil a pracoval – vstupovalo do popředí jako důležitý herec, bylo konkrétní, závazné a nezaměnitelné: metoda filmu, dá se říci, dokonce vznikala tím, jak bylo odhalováno. (Problém stavby!) V *Jeřábech*

je prostředí nezřetelné, málo závazné, lehce je lze zaměnit; je toliko startovací plochou, na níž při dalším pohybu postavy snadno zapomeneme.

Kalatozov je především dojemový lyrik, nadto znamenitý technicista a rozený dynamik. (Pomijím tu opět rysy, které se netýkají našeho problému: např. jeho precizní vedení herce.) Mnohé záběry, na prvním místě symptomaticky se opakující záběry běžících postav, oslnily prý i kované filmaře. Ale jejich sugestivita má svoje meze: rychle vyprechává, Kalatozovovy smělé montáže a střihy lyrizují a zemotivňují akce, aniž je tím podstatně prohloubí. Jsou ornamentální zálibou v detailu. Vyžívají se ve scénách, které jsou vrcholné svou efektností a expresí – ne však vždy svým místem v konstrukci celku.

Jeřábi táhnou je básnické dílo, ale ve zcela jednoznačném smyslu slova. Je to lyrický film o lásce, zradě a lidském utrpení. Vyvolává souhlas svým stanoviskem morálním a překonáním bolesti cestou k nadosobnímu, kolektivnímu. Není to však básnický film, který by znázorňoval dnešní svět a činil jeho složitost o něco průhlednější. Přináší skutečnost vzrušivější a vypjatější, nedává však skutečnosti víc. Cítí svět, ale nedovede ho zpodobit a vyložit.

Posloužili jsme si filmovým příkladem proto, že nám dovolil sledovat představu „básnického“ v jedné z nejtypičtějších krajních poloh – a nadto nezjednodušeně, totiž v díle vysoké úrovně.

Shrnujeme tedy: to, co aktuálně pocítujeme jako „básnické“, má sklon vyvíjet se spíš směrem lyriky ve všeobecném smyslu slova než epicky nebo dramaticky; zprostředkovává více emotivitu než objektivní zkušenosti, koncentrovaný a zdynamizovaný zážitek „moderního“ světa, ne jeho poznání, básnický „výklad“. Silně poetizuje a je slabší v analýze. Podává správná a zajímavá stanoviska ke světu, ale neumí odhaleně znázornit podobu světa samotného. Pojí se raději s odstínem a náznakem než s myšlenkou a metaforou velké poznávací síly.

Také v Národním divadle – abychom se posléze oklikou vrátili k jádru úvahy – ostrý svit velkého dramatu básnickost inscenace spíš plaší, než přitahuje: je zřejmě příliš křehká a útlá, ba cudná. Zato se jí daří, jak jsme řekli na počátku, v oblasti her zevně menšího rozměru: všude tam, kde je možno opřít se o psychologii a není zároveň třeba opisovat kružnice velkých dějových pásem a vládnout obtížným kontrastem; v pohybu spíš dostředivém než extravertním.

Přes zjevné neúspěchy velkého dramatu i přes typický sklon k zúžené představě básnického divadla, jak jsme ho rozebrali v *Srpnové neděli*, nehodnotíme tuto skutečnost v činohře záporně. Dokonce naopak.

Národní divadlo nemůže nesdílet obecné krize dramatické literatury i jevištní tvorby: jako instituce ústřední, vystavená nárokům, plnící rozmanité funkce a nadto generačně, názorově i kvalitativně nesourodá, zažívá činohra všechny tyto krize dokonce zvláště intenzivně. Statické hledisko nám ukáže, jaký daný

stav divadlo *obráží*; ale teprve vývojové hledisko může pomoci odhadnout vnitřní, a proto rozhodující síly, které daný stav *řeší a mění*. Spojením obou pohledů zjišťujeme, že i když činohra neměla sil k inscenaci velkého dramatu a v druhé oblasti šla s vlnou zvýšené impresivnosti, nemůžeme tu za dvě sezony takřka nikde mluvit o *pokleslé* hodnotě básnického divadla. V sugestivním podání dramatu dimenzí komorních převažuje dokonce spíše tendence k jakési věčnosti, k důrazům na intenzitu a hutnost psychologických procesů, které kladou do středu jevištního dění znovu, ale jinak než dříve, herce. A i když představení neopouští oblast psychologické introspekce a nedosahuje vždy velkého stupně objektivace, míří ve vrcholných věcech k typu divadla problémového a názorového.

Ve sféře těchto her dosahuje činohra dalších významných a *souvislých* úspěchů. Zde se prosazuje dramaturgický názor nejzřetelněji, protože konkrétně a se zjevným ohlasem. Tady stojí divadlo na počátku dramaturgicko-režijní jednoty. Tu překonává činohra nejuspěšněji tradiční roztržitost a hereckou anarchii a dostává kvality opravdu *ansámblové*: a představení, v nichž je stupeň kolektivity nejsilnější, přináší také největší výkony individuální, často netušené. Právem tu myslím můžeme mluvit o počátku slohové jednoty, kterou vytvářejí umělci s odlišným rukopisem.

Neustupujeme tedy nikterak od předešlých analýz, domníváme-li se, že pro *vývoj* Národního divadla není rozhodující ten nebo onen úspěch či nezdár. Rozhodující je schopnost divadla přesně si uvědomit vlastní postavení a jeho problematiku a vyvodit z ní závěry. Kritika nemůže než mu pomoci hledat cestu. Dramaturgické a inscenační záměry zahajované sezony ostatně slibují vrcholně zajímavé pokusy právě v polohách pro činohru z těch i oněch důvodů obtížných – například *Hamleta* a *Strakonického dudáka*. Úprava, pojetí, a posléze i režijní obsazení naznačují, že dramata se mají stát důležitou součástí programové páteře sezony.

Tu se posléze ocitáme u otázky, kterou jsme do našich úvah nemohli v plném rozsahu pojmout a jejíž rozbor by samozřejmě problematiku divadla ukázal ještě z jiného aspektu, podrobněji a s detailním smyslem pro specifické momenty. Nebudeme-li se jí zde zabývat, je třeba, abychom se o ní alespoň zmínili.

Změna vedení činohry znamenala i osobní změny v dramaturgii a zejména v obsazování režijním. Je dnes jasné, že převaha nových sil není formální: jakkoliv nerovnoměrně, projevuje se intenzivnější a soustavnou prací, která je po dvou sezonách zřetelným nositelem důležitých proměn celého souboru. Činohra Národního divadla se dostává na významné místo našeho divadelnictví: nejen oficiálně anebo za úroky plynoucí z velkého uměleckého kapitálu hlavně hereckého, ale opravdovou prací, která přinesla mnoho živých impulzů.

1958

GLOSY K PRÁCI NÁRODNÍHO DIVADLA

JEVIŠTNÍ SLOH

V knize *Schauspieler in der Entwicklung* píše Herbert Ihering o tom, jak Stanislavskij vždycky zachovával správný poměr mezi dramatem a divadlem: kontroloval divadlo stavem dramatu, zatímco dnes, říká německý kritik, někteří divadelníci měří drama okamžitou situací divadla. A Ihering se ptá: „*Čím by byl Brahm bez básnické tvorby Ibsenovy a Hauptmannovy? Zkoumala se Brahmová představení, zda jsou práva Ibsenovým a Hauptmannovým dílům, a nikoliv Ibsen a Hauptmann, zda jsou právi Brahmovým inscenacím.*“

Páteří každého inscenačního stylu je tedy určitá dramaturgická linie, určitá nejen ve svém „poslání“, ale i svou uměleckou jedinečností. Znovu si uvědomujeme, začneme-li hledat sféru, kde se relativně nejvýrazněji dosahuje slohovosti činohry Národního divadla: je to dramaturgická sféra, kterou můžeme dost přesně ohraničit tituly *Srpnová neděle* (Hrubín), *Komik* (Osborne), *Zlatý kočár* (Leonov), *Podzimní zahrada* (Hellmanová), *Podivín* (Hikmet) a zčásti i Molièrův *Don Juan*.

Tentýž Ihering – náhodou – viděl letos v Praze tři z jmenovaných her. Chvála realistickou ansámblovou prací a vysoké nivó každého představení, všem dohromady však vytyká příliš podobnou interpretační metodu, která podle jeho názoru stírá specifčnost kusů. Nuže, nesouhlasíme. Ihering ovšem nerozumí česky, textově znal toliko jednu z her, a mohl tudíž inscenace sledovat jenom obrysově. A tu se naskýtá otázka: Nevnímal z tohoto odstupu zvýšenou měrou především společného jmenovatele, který se v inscenacích objevuje dosti naléhavě a zakládá jejich styl? Cizí divadelník, neznalý celkového stavu naší scény, nemůže pak odhadnout, že rys, který se mu jeví jako nedostatečná rozrůzněnost, může být silou, která prosazuje nový umělecký názor.

Budeme se tím zabývat. A pokusme se nejprve rozebrat práci několika herců, kteří právě v této dramaturgické sféře dosáhli nejpozoruhodnějších výkonů. Nebudeme usilovat o výčet, ani ne o výčet nejlepších: volíme umělce, kteří se založením i zkušenostmi od sebe liší – a přesto vytvořili dílo vnitřně sjednocené: otázka stylu se tu stane, věříme, nejhmataelnější.

V článku *Drama a režisérův sloh* jsem upozornil, jak přesvědčivě dokázala Jiřina Šejbalová rolí Phoebe (*Komik*) svoje přední místo v souboru činohry

Národního divadla. Od té doby zahrála Vachovou v Hrubínově *Srpnové neděli* a roli ve Weissově filmu *Vlčí jáma* – a originalita její práce v oblasti charakterní se stala docela zřejmá: jako by se tu najednou a do zralé plnosti rozvinuly síly, které v umělkyni, dosud převážně obsazované jiným směrem, dlouho a v skrytu klíčily.

Na interpretku Osbornovy Phoebe i Hrubínovy paní Vachové cíhala zrádná úskalí – i když pomineme to první, řemeslné, že totiž obě role, vytvořené nadto v časově těsném odstupu, jsou si oborem příbuzné. Monologická, vyprávěcí stavba Osbornova *Komika* dává herci nepatrnou oporu v dějovosti a nutí ho vytvářet postavu jen a jen introspekci, vnitřním odhalováním: svádí tak k psychologismu a exhibicionismu až hysterickému. A Vachová? Který z charakterních typů je více promrskán bohatou jevištní tradicí než palčivý drobnopis maloměstky, nadto v obvyklé situaci obtloustlé Xantipy, doprovázené vyšším živnostníkem, a co více – byvším mužem! Jiřina Šejbalová unikla oběma nebezpečím mocnou, sumární charakterizací. Nezačíná detailem, ale celkem, a představu celku také především vnuká svému divákovi. Snad se nepamatují, jaké měla její postava oči, neuvědomují si barvu jejích vlasů a účes. Ale vzpomenu na ni, jako vzpomínám na člověka, jehož fyziognomie, chůze a gesto ruky mi rázem vyjevily vnitřní podstatu, promluvily ke mně: „Takový je!“

Neklidná a roztěkaná Phoebe, třesoucí se před morální ranou, zpitomělá žadoněním o zalhaně něžné slovo, kterým si dokáže zastřít celý vesmír pustoty. A majestátní, upocená Vachová, jejíž strojeně sladká a „kulturní“ intonace nestačí zakrýt zlý pohled a sprostotu kuchyňského života. Výjimečně tu používá Šejbalová vnějšího charakterizačního prostředku, dosti neobvyklého: její Vachová má tlusté, až po vodnatelné kotníky oteklé nohy. Teprve ze hry pochopíš, že to není naturalistická faktomanie, kořistění z lidských vad – ale že tyto nohy svědčí o duchu! Ženské nohy jsou opravdu, jak jsem slyšel říkat, spíš chytré a hloupé, než hezké nebo šeredné: Jak uráží sloupovitá samolibost těchto lýtek uprostřed horkého léta jihočeské přírody, jak právě ona se nejvíce nehodí sem, kde by všechno, podle básníka, mělo být štíhlostí a tancem!

Talent Jiřiny Šejbalové je talentem ryze expresivním, její modelace postavy je příkladně dynamická. Nachází dramatické, dualistické – tedy rozporné – jádro každé role: povrch a nitro, vylhané štěstí a vnitřní prázdnota, měkkost a zvířecí ukrutnost – tyto polohy nejsou mechanicky odděleny, ale žhnou jako dva silné póly, mezi kterými se jak Phoebe, tak Vachová vyvíjejí. Šejbalová obě postavy monumentalizuje a tragizuje, a překonává tak drobnomalbu i popis. Nezachycuje proces ve výsledku, ale tak, že můžete ne-li vidět, tedy aspoň zcela zřetelně tušit jeho příčiny a pozadí. Rozbívá schémata a ukazuje prudkost života v nich.

Gogolova Chlestakova hraje *Ladislav Pešek* v Národním divadle už potřetí. Prvně ho vytvořil roku 1936 v památném představení Frejkové, které bylo také premiérou průbojného překladu Bohumila Mathesia; podruhé roku 1948 v režii Jindřicha Honzla; a letos znovu v inscenaci Jaromíra Pleskota.

Po několikaminutovém oslňujícím entrée v druhém dějství se ti zazdá, že Pešek hraje Chlestakova se stejnou virtuositou, s jakou ho hrál podruhé a zřejmě i poprvé, jistě dokonaleji – ale že je *mladší*. Nezmocnil se mě ten pocit bez dojetí: nevyvolal je toliko fakt takřka chlapecké svěžesti herce, který nedávno překročil padesátku. V Peškovi manifestuje prasíla elementárního herectví, v jeho plasticitě žije prvotní pohybové, taneční a pantomimické gesto – žije v něm plně, s neoslabenou vitalitou a radostností, která každou kreací znovu přemáhá nicotu a smrt. Proteovská dynamika herce není ovšem při výkonu improvizovaná: je naopak podrobena přísné kázní a cílevědomé přesnosti. Je to komediálnost, která má své pojetí a svoji formálně dokonalou architekturu, komediálnost blízká komediálnosti klaunské i docela artistní – místy i s typickým sklonem k exhibicionismu.

Tento herec, který je pln rozkoše ze hry a jejích proměn, používá střídmě maskového přetělesnění: nerozplyvá se jako totální erspieler v postavě. Je opakem imitátora, totiž herce bez koncepce a v podstatě bezobsažného, který mimikrovitě zaznamenává okolní svět. Pešek většinou podržuje svou tvář a vnější podobu. Charakterizuje ne popisem a rozpracovaným portrétem, ale výmluvným znakem, ozvláštněným gestem – tedy prudce a intenzivně. Krajní podobu této metody nacházíme opět v tradici klaunské, obnovující starou hru masky: tak třeba vnější stereotypnost Chaplinovy postavy a poměrná nehybnost jeho obličejů teprve umožňují výmluvnost gestické charakterizace.

Pešek se stal jedinečným zpodobitelem všech Scapinů a Sganarellů a Truffaldinů; stal se nepostradatelný v inscenacích, které tak či onak chtěly roztočit jeviště a proti naturalistickému popisu a psychologismu postavit osvobozený pohyb, obnovit divadlo gesta. Vypracoval do této polohy postavy, které se v jeho podání staly vpravdě klasické: tak Vocílku v *Strakonickém dudákově* nebo Chlestakova. Ale čím dále tím zřetelněji se ukazuje, že Peškova virtuosita není jen podivuhodnou artistností pro klasický komediální obor, ale že přerůstá ve zcela moderní herectví, schopné zachycovat složité procesy v člověku. Sám Chlestakov odhalil bohatou škálu Peškova umění a ukázal, že jeho komediantství není pouze zevní, fyzické a nelomených barev. I v novém nastudování, zejména druhém obraze, je patrné, že bravura je bravurou charakterizace: útočné, kontrastní, proměnlivé. Chlestakov frajerský, vzápětí zoufalý a bezpomocný mazánek, hned nato nebezpečný gauner, zlomený v tu chvíli hladem v politováníhodnou trosku – to je tak dokonalý vrchol postavy, že je až příliš nebezpečně postaven na sám začátek role.

V Peškovi stále více vyzrává druhý pól jeho herectví. Umělec schopný pohybových tornád, která přecházejí do tance či pantomimy, dovede hrát, jak hrával tragicky mrtvý Jiří Plachý: bez pohybu, napjatým soustředěním, jak se říká „vzaražováním vnitřního stavu“. Nepochybným vrcholem, který spojuje obě polohy Peškova talentu, je jeho postava Archie Rice v Osbornově *Komiku*. Je pravda, že sama role byla takovému sloučení znamenitým předpokladem. Peškovo zralé mistrovství jí však dalo živou tvář.

K nejsložitějším osobnostem střední generace patří *Karel Höger*. Třebaže je to herec, který už dlouho sklízí všeobecný obdiv, je to opravdu herec obdivuhodný.

Velký umělec se učí stále a kdekoliv a každého podnětu používá k sebevytváření – byť tak, že se od něho distancuje. Představuji si, že mnoho milovníků, jimiž ho jeden čas týral náš film, hrál Karel Höger s pobaveným odstupem. Už tehdy bylo zřejmé, že se v jejich sentimentalitě neutopil; později se ukázalo, že se tu dokonce poučil. Kde jinde mohl sbírat zkušenosti, učit se ovládat nejrůznější finty, špílce a efekty, všechno to, čeho dnes dovede použít nejen v širokém rejstříku, ale i v nejrůznějším *hodnocení*: ironicky, travestovaně, vážným tónem, který demontuje cynickou barvou hlasu a naopak. Jednou z nejúspěšnějších Högerových metod je metoda mystifikace: není nikdy tam, kde se tváří být, a jakmile vám to vzdor vaší nedůvěře dost přesvědčivě namluví, octne se skokem na druhé straně. Pracuje anekdoticky, postupem, který zná literární teorie pod názvem „zklamané očekávání“. Vzpomínám na jeho recitaci francouzských erotických písní: byla to ekvilibristika humoru, ryzí poezie, posměšků, dráždivé kokoterie a uspokojení ze sebe sama. Žonglovalo se tu ovšem nejen s verši, ale i s ženskými pohledy; ale dohoda herce s textem byla dokonalá a výkon mistrovský.

V Högerovi je cosi francouzského: také radost ze hry a hravosti – ale jiná než u Peška. Ne jadrně elementární – spíše intelektuální, paradoxální a konverzační.

Höger je v pravém slova smyslu rutinovaný herec; většinou však vládne rutinou, rutina nevládne jím. Divadelníci se mnou jistě sdílí pocit, který míváme na počátku jeho hry. Sledujeme, jak Höger zajímavě exponuje postavu; jak ji obklopí napětím a teprve pak ji uvede do plného dramatického „pohybu“; jak respektuje rozměr role a poměr jednotlivých jejích částí, jak měří perspektivu, aby vsadil trumfy na správné místo, a tak jim zaručil plný účinek. Sledujeme to, abych tak řekl, se zálibou a odborným uznáním: je to výborné, vidíme však umělci do karet. Pak pozorujeme, jak se připravuje k vrcholu. Ale v okamžiku, kdy se na vrchol dostal, přestáváme jen pozorovat a jenom si uvědomovat, protože jsme strženi.

To platí o Morákovi v *Srpnové neděli*, advokátu v *Podivínovi* a o Nickovi v *Podzimní zahradě* od Lillian Hellmanové. Zejména v této komedii dává pohyblivost role příležitost požitkářsky amuzantní hře. Ale Högerův vrchol posledních dvou sezon je snad opravdu v Morákovi a v titulní roli Hikmetova dramatu. Tu se uplatňuje jeho osobitost nejplněji a docela typicky: Höger je naprosto civilní, ale dovede civilní polohu stupňovat, či chceme-li, prohlubovat až k opravdově tragické velikosti, kdy postavou vidíme do světa, který je jí vlastní.

Högerův projev je, řekli jsme, cílevědomě přesný. A přesto, na rozdíl od Ladislava Peška, je Höger často improvizátor. Jeho Böhm v Burjakovského hře o Juliu Fučíkovi byl doslova založen na jistém druhu improvizace. Böhmova číšnická vychytralost, hbitost a servilnost se proměňuje ve fízlovské slídilství a sadismus, který ukájí dávné komplexy méněcennosti. Takový charakter byl předpokladem zvláštního způsobu těkavé a prudce kontrastní hry, která sice zachovávala stále touž linii postavy, ale v detailech byla schopna proměňovat se nečekanými zvraty podle okamžitých podnětů, ať už je inspiroval partner, rekvizita – nebo prostě záliba v takové hře. Jeden z nejtýpějších Högerových postupů – improvizace – se tu objevil v plné světelnosti. Duch improvizace není tedy u Högera projevem ledabylosti a nedostatku – značí naopak *přebytek* čehosi, co bych nazval ryzí hereckostí; je tvůrčím principem, který s sebou přináší právě to, co měl tehdy Böhm na rozdíl od ostatních herců (a co porušilo i proporce celého představení, arci sotva vinou Högerovou) – totiž lehkost, švih, profesionalismus tempa a rytmu, eleganci.

Högerův styl má své nebezpečí – sebevzhlížení; Höger je ovšem v rozhodných okamžicích překonává tím, že je zironizuje. Dovede obnovit svůj úspěch, protože mu nepodléhá; vzrušuje půvabem, protože jej umí odhodit, aby se sám vrátil zpátky – jestliže se mu zachce.

Znovu a znovu, od *Lištiček* Lillian Hellmanové přes *Ďábelský kruh* Heddy Zinnerové po Leonovův *Zlatý kočár* a další hru Hellmanové, *Podzimní zahradu*, vytváří *Marie Vášová* své nejlepší role v Radokových inscenacích; a Radok naopak nachází ve Vášové herečku, která je schopna tlumočit jeho náročné představy a suverénním způsobem zahrát klíčové pasáže jím komponovaných představení. Vzpomínám na *Ďábelský kruh*, na paní Löhringovou, která se v nacistické věznici snaží domluvit v přítomnosti dozorce se zatčeným mužem. A vzpomínám na ustaranou a stárnoucí Marii Sergejevnu ze *Zlatého kočáru*, která se po bůhvíkolika letech setkává se svou dívčí láskou. Obě scény jsou si typologicky příbuzné; jsou shodně založeny na neporozumění člověka člověku, či spíše – abychom vystihli jejich dynamickou a konfliktní povahu – na zoufalém úsilí *porozumět si*. Ale překážky, které takové vůli stojí v cestě, jsou příliš velké: nepřemůže je cit, touha, soucítění. V *Ďábelském kruhu* to samozřejmě

není jen dozorce, který nedovoluje otevřeně promluvit. Neprostopnou hráz tvoří střežených pět minut, a v těch nedokáže poslanec sdělit hodiny, dny, týdny a věčnosti myšlení, kdy se zhroutil celý jeho názorový svět, a z troskek – opravdu troskek – teprve povstává naděje světa nového. A v *Zlatém kočáru* opět mistrovská obměna tradiční scény dávných milenců, kteří se po letech setkávají, aby se znovu a navždy rozešli, neboť jsou si vzdáleni, vzdálenější než hvězda hvězdě. Nemohou se druh druhu dotknout, protože jejich osudy a vztah k životu jsou mimoběžné. A jestliže v *Ďábelském kruhu* byl vedoucí figurou dialogu výborný Nedbal – v obou představeních shodou okolností partner Marie Vášové – spočívá tíha jednání v *Zlatém kočáru* na herečce. Na malou plochu čechovovsky prostého výstupu se Marii Vášové podařilo vystavět klenutý oblouk životního dramatu. Jak je vnitřně složitá ta skladba při své zevní všednosti; ve chvíli, kdy se Marie Sergejevna odtrhává od zhrzeného manželství, vrací se na okamžik mladistvý sen, ale opravdu jen na okamžik, jako snová vzpomínka, která vyvrátí dávno promlčené naděje a dvojnásob tvrdě upomene na přítomnost, drsnou, neutěšenou, náročnou, vyžadující oběti. Tuto scénu hraje Marie Vášová s Milošem Nedbalem komorně, bez vnějších důrazů. Ale jaký proces se tu rozvine během akce, kdy si herečka sedne, povstane, opět sedne a přemístí sešit na kancelářském stole! City, které se rychle vzněcují, ale potlačí je poznání, mládí, které s ostychem ožívá, a je kroceno moudrou zkušeností, plaché doufání a beznaděj, ale hned nato víra ve správnost vlastní cesty. Jakkoliv Marie Vášová plně sdílí celkové pojetí hry jako velkolepě humanistické a strhující panychidy, která má i sklon k pasivní elegičnosti – je komorně laděná Marie Sergejevna právě v něm postavou přesvědčivě heroickou. Marie Vášová dovede vyvolávat a stupňovat napětí: i tam, kde jsou pro to textově a akčně menší předpoklady – tak třeba v postavě Carrie Ellisové v *Podzimní zahradě*. Tu se její role takřka hmatatelně chvěje, jakoby elektrizována, a přitahuje intenzivní pozornost, které se každý detail – kolísající intonace, pauza, nervózní přičísnutí vlasů – jeví jako zveličené a plně významné dramatické gesto.

Ani na chvíli tedy nezapomeneme, že je Marie Vášová současně herečkou monumentalizujících obrysů, skulpturní talent – ale dravý, neustále porušující harmonickou rovnováhu; nezapomeneme na její válečnou Elektru, která mluvila antickými verši k současnosti, a byla víc než dokonalým vyjádřením klasické role. Vášová je současně herečka konverzační britkosti a svižného úderu – a představitelka drsně obyčejných žen. Vzpomínám na její paní Antrobovou ve Wilderově komedii *Jen o chlup*. A pochybuji, že máme dokonalejší interpretku shawovských žen, které s inteligencí a pádně rozbíjejí ideál dobývané ženy, nahrazující ho zlomyslnou – od Shawa zlomyslnou – koncepcí ženy dobytky a lovkyně mužů.

Berjozkin v *Zlatém kočáru* neodkryl nové a neznámé vrstvy umění Zdeňka Štěpánka, ukázal však toto umění v plné síle. Štěpánek je dnešním vrcholem vojanovské tradice herce hrdinného, tragicky monumentálního a psychologického. Ale tento fascinující Othello a Macbeth a Jan Roháč hrál s úspornou konverzační technikou v *Candidě* a strhával na půdu britké názornosti zalegorizovaného pana Antroba ve Wilderově komedii *Jen o chlup* – aniž zůstal cokoliv dlužen ať už optimistické notě Antrobovy nespokojené vynalézavosti, či jeho chytlavosti na ženské, věčně neukojeného dychtění po tajemství „té druhé“. Ale Štěpánek byl v téže době dokonalým Cyranem, který nás znovu nutil obdivovat se tolikrát zprofanovanému Rostandovu textu: Cyrano fanfarónský, zjihlý, dojmavý i mravně velký.

Štěpánek patří mezi herce, kteří svým výkonem často přesáhnou vnitřní rozměr dramatu. Kumánský kapitán z Jiráskova byl řečnickým dílem herecké demonie, umění zvládnout s nebyvalou sugestivitou epizodu. Ale Višněvskij ve *Výnosném místě* Ostrovského byl výsledkem soustavné práce. Vzpomínám dvojí expozice postavy, v které Štěpánek tak znamenitě využil autorských předpisů: Nejprve zhroucený, olýsalý stařec, který se u kolenou své ženy dožebravá drobtu lásky nebo aspoň lži o lásce; a vzápětí všemocný byrokrat – vladař, napoleon, který vstupuje v plném lesku a ve fraku a paruce a láme všechny okolostojící do třesoucích se poklon. Z náročně a vysoko uhozeného nástupního akordu dokázal Štěpánek roli stupňovat, aby se v závěrečném střetnutí s Žadovem a v mrtvičném záchvatu proměnil v složitý a co do účinku přízračný symbol vládce říše tmy. Třebaže tu hrál vedle Rašilova, Baldové a Högera, jejichž výkony udělaly z inscenace nejzajímavějšího Ostrovského své doby na pražském jevišti, zůstal absolutním vrcholem představení právě Štěpánek; dokonce přesáhl vrchol, neboť opravdu nehrál Ostrovského, jak se tehdy říkalo, ale dramatika nepoměrně bohatšího, prudšího a tvořícího více kontrapunkticky: jeho Višněvskij byl postavou vpravdě shakespearovskou. A stejně dovedl Štěpánek ve spolupříběhu s Jiřím Plachým a Karlem Högerem vytvořit trojrozměrnou scénu v beznadějně ploché a nudné dramatizaci Olbrachtovy *Anny proletářky*. V Národním divadle se jí tehdy říkalo scéna mistrů a chodívalo se do hlediště právě jen na ni. Štěpánek patří k velkým herecům, kteří nemají velkou kázeň – dovede „zahodit“ ne-li reprízu, tedy třeba výstup. Nezmiňujeme se o tom, abychom kárali, ale abychom pochopili hercovu problematiku v sledované otázce. Mezi Štěpánkovým maršálem z *Bílé nemoci* a Berjozkinem ze *Zlatého kočáru* je rozdíl kvality – v neprospěch maršála, ač ten je klasikou Štěpánkovou rolí. Ale maršál je role sólově vytvořená; Berjozkin vychází z inscenace cílevědomé a silně režirované: nestojí sám jako „výkon“, narůstá a mohutní souhrou. Je to postava na prvý pohled střídmě zahraná. Ale co všechno obsahuje tato střídmost! Jak umělecky cudná je už rovnováha mezi vnější a vnitřní charakterizací, mezi nervózním

potrháváním hlavy, zřejmým důsledkem válečného zranění, a hořkostí člověka, kterému zpustl celý svět. Avšak je-li Berjozkin lidsky beznadějný, je myšlenkově pevný a určitý. Je to velitel, cílevědomý, skoupý na cit, ale milovaný – v noci však pije, dusí ho samota a zachvacuje posedlost mstou. Tápe, ale vykupuje se.

Berjozkin je moderní člověk, ale na dně jeho duše trpce chutnáš trest stálého utrpení národa, něco z toho, čemu se snad kdysi příliš bezmyšlenkovitě říkalo „ruská duše“, ale co známe z dějin i z literatury. Zdeněk Štěpánek nejcitlivěji vyhmátl jemné pletivo, které poutá Leonova s Dostojevským.

Herci, které jsme tu vybrali pro jejich typovou rozličnost, tvoří nejlepší své výkony jako výkony ansámblové; činné sepětí s pevně režirovaným celkem dává teprve jejich osobitostí optimální podobu. Potvrzuje se stará pravda, které sami herci nevěřivají: že totiž nejsilnější jevištní individuality vyrůstají z kolektivu. Postavu nevnímáme na scéně jenom přímo, ale také prostřednictvím jejich partnerů; roli nemodeluje toliko herec sám a sám ze sebe – modelují ji také jeho spoluhráči jako živá zrcadla, která obražejí člověka a vracejí jeho vzezření nejenom se všemi podrobnostmi, ale z různě zakřivených úhlů a z nečekaných vzdáleností, dokonaleji a všestranně. Ansámblovou hrou vznikají rozdíly velmi markantní. Ve *Zlatém kočáru*, ač se tu jedná o tolikerém neporozumění, jsou postavy v tomto smyslu navzájem propojeny, „pomáhají si“ k dokonalé viditelnosti. Ale *Jánošík*, třebaže jeho hnací silou je kolektiv, zůstává jen součtem lepších nebo horších výkonů: z nejkolektivnějších scén vane izolovaná samota každého jednotlivého herce.

Ale nejde nám jenom o fakt souhry ve všeobecném smyslu slova – ale o jeho obsah, o počátek slohové kvality, která se jím projevuje.

Jak bychom mohli tento sloh, který jsme hledali už při rozboru jednotlivých umělců, sumárně charakterizovat? Řekneme-li, že je nepatetický, nebude to označení přesné. Představa a zdroje patetičnosti jsou, jak víme, v každé době jiné. Přestáváme jistě vnímat jako patetickou a patetizující sílu všechno pompézní, dekorativní, tirádovitě a vnějšně drastické: Eduard Kohout ve *Smíru Tantalově* nepůsobí pateticky, ačkoli máme málo herců s tak dokonalým porozuměním pro styl antikizujícího melodramatu. Ale Kohout je patetický ve *Zlatém kočáru* právě tak jako Vášová a Štěpánek nebo jako Höger v *Podivínovi*. A nezáleží na zevní formě: Pešek v *Komikovi* je patetický nejen v sebedrásajícím výbuchu opilé scény, ale v tichém a takřka nemluvném výstupu pohřbu.

Patos cítíme nejmocněji v polohách „civilních“. „*Ať je na scéně všechno tak složitě a zároveň tak prostě jako v životě. Lidé obědvají, jenom obědvají, a mezi tím se utváří jejich štěstí, rozbíjejí se jejich životy*“ – tato Čechovova devíza, která žádala od umění dojem „bezprostředního“ jako nutné východisko, oponující tak každé aranžovanosti, mluví k nám znovu živým jazykem.

Do takové polohy, sevřenější, snad komorní a rozhodně strážlivé se divadlo dostává víceméně z vývojové nutnosti. Nechci ličit divadelní vývoj jako naprostou analogii řečneme plánovatelného vývoje produktivity; není tu stupňovitě závislosti etap, nejsou tu fáze, kterými by bylo třeba projít, aby se mohlo dospět k fázím dalším a vyšším. Přesto se vnučuje představa, že divadlo dospělo do této situace jakýmsi zpětným nárazem: vyletěli jsme odněkud, když se zjistilo, že tam nepatříme. Rozmáchlost a patos velkých gest, široká plátna i bujný realismus a folklorní lidovost mohou mít kdykoliv svou příležitostnou funkci: ale vcelku byly většinou tuze vyforsiřované, zevní a chtěné, nevycházely z podstaty a rytmu dnešního života. Nebyly prostě – bez dlouhých rozprav o významu toho pojmu – moderní.

Tento obrat prožíváme i v literatuře, ve filmu, ve výtvarnictví. Otázka slohu, která jím velmi všeobecně vstupuje do popředí, se bohudík už nejeví jako otázka zdobnosti a prezentace, ale jako problém prozkoumání a uspořádání celého komplexu lidských věcí. Nová strážlivost proto má také svůj patos, velmi zvláštní a dobře znějící: patos člověka, který je měřítkem všech věcí. Několik výmluvných vět napsal o takovém slohu Jan Bauch – snad nepřipadnou čtenáři odlehlé, třebaže nemluví o divadle: „*Ve smyslu slova architektura a životní sloh měl jsem na mysli spíše to, co je bezprostředně kolem nás, než abstraktní pŕtky o poslání architektury. Měl jsem na mysli spíše stůl v restauraci než katedrály, spíš výkladní skříně než monumentální budovy. Spíše krok a účes žen a moderní oblečení než fresky v hotelích. Zajímá mne daleko víc, jak vyhlíží oběd v nádražní restauraci, než co říká Matějček na stránce 116.*“

Na oproštěném jevišti moderního divadla se stále častěji objevuje herec, který nepotlačuje stůj co stůj zevními prostředky svoji civilní podobu, je bez huňatých masek, paruk, věrného líčení a podrobného kostýmu – dokonce i v historických hrách. I to je příznak snahy po čistotě sdělných a výrazových prostředků. Rozbití kukátkového jeviště (vzpomeňte si, v kolika nových inscenacích Národního divadla se nedá zavřít železná opona, protože je podium prodlouženo až nad orchestr) prohlubuje význam scénického prostoru a zdůrazňuje *divadelnost* divadla. Odmaskování herce zdůrazňuje jeho *hereckost*. Ale oběma cestami – paradox je jen zdánlivý – chce divadlo v doslovném i přeneseném smyslu slova proniknout co nejbliže k divákovi a zapůsobit na něho svou vlastní podstatou.

Tyto slohové projevy nevyrostají tedy z nedostatku, chudokrevnosti a puritánsky střídmych zásad; je-li v nich obsažen prvek účelnosti, není to účelnost vzniklá aplikací účelnosti průmyslového nebo užitkového výrobku – ale právě účelnost jen a jen umělecká. Což neznáme účelnost básnického obrazu, citové pasáže, vzrušeného gesta, psychologické introspekce? Touto účelností, která dovede použít minima prostředků s maximálním dosahem, míří divadlo k podstatě

současných otázek a znovu si dobývá práva zúčastnit se života činně a ne stát na jeho okraji nebo být jeho oficiální slavností.

Technicky se jde asi ve směru starého antiiluzionismu. Nechť je tomu tak i za cenu opakování některých výbojů. Ale tyto inovace nemají už znaky provokativnosti, jak je mívala první avantgarda: spíše shrnují a přehodnocují staré experimenty. Všem prostředním umělcům to otvírá dokořán vrata lehkého eklekticismu; hybným silám vývoje se tu však objevují možnosti jakési syntézy. Její počátek vidíme právě v těch několika inscenacích Národního divadla, kde herecká jednota, spojující přesnost s obrazivostí, expresivní napětí s ostrou a věcnou kresbou, útočný patos se strýzlivostí a zkratkou – nevznikla „shora“, ale tvůrčivým sloučením nejrůznějších hereckých škol, zkušeností, metod a naturelů.

Je ovšem třeba aspoň dodat, že se takový druh hraní objevuje i v těch inscenacích, které nejsou zcela anebo dokonce vůbec progresivní ve smyslu takového stylu. Tak Don Juan *Otomara Krejča* je přímo manifestací strýzlivosti, která ve spolupráci s režisérem přehodnocuje a aktualizuje smysl dramatu. Krejča z konvenční látky vylupuje její molièrovskou složku: nehraje především příběh a legendárnost hrdiny se všemi atributy, ale básníkovo pojetí a hodnocení fabule. Odtud, z myšlenky, čerpá potom odvážně a neúchylně veškerou divadelnost role. Krejčovo obrysové modelování postavy, jeho rovný, nezprohýbaný a agresivní hlasový projev působí britce analyticky a dojdou zvláštního uplatnění tam, kde k tomu dává role předpoklady. Jeho Rigault v *Porážce* a Warwick ve *Svaté Janě* patří k nejdokonalejším mužským partům obou představení. Rigault je ostatně živým příkladem, jak se asi měly řešit i ostatní postavy tohoto dramatu: výrazně, dynamicky, ne v žánrovém popisu, ale s důrazem na intelektuální, problémové jádro. Touto intelektualizací role byl Krejča práv i Shawovi. Je zajímavé, jak obě postavy odlišil: hlavně v obrysu, napětím, vnitřní dynamikou – ale zřetelně. Tu pracuje fanaticky chladný mozek teroristy, v Shawově historii pak aristokratický suverén, kterému je uprostřed běsnících fanatismů každá hodnota jenom figurkou na politické šachovnici.

Bylo by ovšem třeba jmenovat a rozebírat další a další role, téměř z každého představení několik. Ale musíme se této práci zřeknout, protože cílem článku není výčet a úplné hodnocení, ale pokus o typizaci problému.

Je možno rozumně se přit o to, zda *Komik* je nejlepší hrou Osbornovou nebo nejzajímavějším dílem soudobé anglické dramatiky a zda právě tato komedie mohla být u nás s prospěchem uvedena. Nelze však s rozumem odmítnout všeobecné stanovisko, na které se dramaturgie Národního divadla postavila: totiž stanovisko vnitřní dramaturgické linie a ideově umělecké kvality, která hledá živě promlouvající hru bez ohledu na to, zda ji napsal Angličan nebo Turek.

Uvedl jsem své výhrady k Hrubínově hře. Respektuji však důslednost, s jakou správa činohry neuváděla českou hru do té doby, než byla s to připravit *Srpnovou neděli*, drama typu, který se jí zdál rozhodující. O porozumění této dramaturgie se mohla opřít i režijní skupina, která se k soustavné práci dostala pod správou nového vedení a v otázce slohovosti sehrála vedoucí roli.

Neobvykle dobrá práce jednotlivců a zejména stylová jednota na jevišti nevznikla tedy samovolným dozráním herců a šťastnou konstelací vynikajících individualit – nýbrž houževnatým prosazováním režijního názoru, který nebyl silou toliko sladující schopné nástroje, ale dovedl nástroj zbavit i falešných tónů, pomoci mu slyšet sebe sama, a získat tak nový a neotřelý zvuk. Znakem zdraví této počínající režijní kultury je to, že nevyrůstá proti herci, že také herce „nekryje“ – ale že je současně jeho kulturou. Dostáváme-li se tedy k vedoucí složce dnešního vývoje činohry, k režisérům, až v závěru a dokonce jen letmo, tedy jen proto, že jsme jejich práci probírali v první části článku a vlastně ve většině jeho dalších bodů.

V popředí stojí Alfréd Radok, jehož tvorbě jsme věnovali zvláštní stať (*Drama a režisérův sloh, Divadlo č. 2, 1958*). Nemůžeme-li rozbor v tomto náčrtku doplnit, není proč ho opisovat a opakovat. Řekněme jen, že fantazií obdařený a silně expresivní Radok dospěl několika posledními inscenacemi k nejurčitější formulaci inscenačního slohu zevně oproštěného a současně intenzivního.

Otomar Krejča, režisér *Podivína* a *Srpnové neděle*, je především herec. Jeho režie nicméně nemají znaky režie v běžném slova smyslu herecké, která vychází z názoru, že zkušený herec musí být víceméně samočinně zkušeným režisérem, a které taky práce režiséra značí jen jakousi vystupňovanou práci hereckou. Ale častokrát se už ukázalo, že vynikající herci dosahují jako režiséři průměrných výkonů.

Krejča nicméně každou inscenací potvrzuje svoje specifické nadání režisérské – nejen v koncepci představení, ale i v skladebné, orchestrační síle, která činný vztah k herecké práci předpokládá, není však s touto prací totožná. Krejča ostatně už v době své divadelní praxe studoval také divadelní teorii a jeví se dnes jako osobnost s potřebou velkého uměleckého rozpětí. Jeho režie, na rozdíl od Radokovy magické koncentrovanosti ve formě spíše volnější, barvitě a s nádechem impresionismu, realizují nový jevištní styl silně a podmanivě.

Problematičtější se jeví práce Jaromíra Pleskota. Pleskotův repertoár byl ovšem náročnější co do druhů a žánrů než repertoár Radokův nebo Krejčův: historická tragédie vedle Shawovy filozofické hry, klasická francouzská komedie a Gogolův *Revizor*. Ale tato rozmanitost sotva může být sama příčinou nedostatku, kterým v různé míře trpí všechny Pleskotovy práce: nedostatku určitosti a smyslu pro celek. Slohovost Pleskotových představení poznáváme v řešení některých úseků hry, v nejlepším případě v patrném konceptu, tedy v záměru – ne

však v důsledné konkretizaci, která by jevištní podobu díla vypracovala souvisle od prvotního rozvrhu přes vedení herce až po sebemenší scénický detail. Pleskotovy inscenace jsou plny rozporů, které vyvolává právě nesouměřitelnost jejich částí – kvalitativní i druhová. I v nejlepším *Donu Juanovi* stojí vedle titulní postavy – kterou je idea vedena neúchylně celým večerem – výkony a scény režirované jakoby izolovaně, „všeobecně“ molièrovsky a bez patrného vztahu k silné a přesvědčivé aktualizaci celku: tak třeba scéna venkovských milenců. *Revizor* začíná prostě a civilně; zdá se nejprve, že tu režisér upouští od obvyklé groteskní nadsázky Gogolových postav, jak ji například podnes mistrovsky uchovává Moskevské umělecké divadlo v *Mrtvých duších*. Ale brzy se tato prostota jeví spíš jako hodnota negativní než jako výsledek cílevědomého záměru, zdá se, že vznikla neurčitým nebo ne dost určitě prosazeným názorem na druh a způsob charakterizace figur. Styl neproniká do herecké práce, a ta si tedy hledá řešení příležitostně, vnější a často šablonovitá. I kdybychom pak pominuli odlišně pojatou hru Peškova, postaví se proti civilnímu ladění symbolizující scéna prosebničků, v které Pleskot prosvítí celou zadní část dekorace, aby za ní v živém obraze odhalil hrůznou vidinu zbídačelého lidu carského Ruska. Připusťme, že by taková scéna mohla být působivá – ač tu jde o víc než jednu z trosek patrného a tradičního už záměru rozehrát v *Revizoru* „sociální pozadí“. Ale proč je potom vlastní dramatikova scéna uplácejících kupců, která proniká k podstatě společenského marasmu doby hlouběji než všechny živé obrazy, provedena tak mdlé, přibližně a právě bez oné gogolovsky demaskující síly? Nedostatky v obsazení tohoto výstupu jsou jistě překážkou – ale měly by být pro režiséra naopak pobídkou k vynalézavému skoku *nad* herecké možnosti.

Pleskotovy režie vynikají vždycky několika akcenty, které ukazují režisérovu sílu a působivě drama zpřítomňují: opilý monologem Chlestakovým, několika scénami ve *Svaté Janě* atd. Vedle těchto důrazů však probíhají celé pasáže běžné a dosti lhostejné práce, kde jako by režisér ztrácel pevnou ruku či energii rázně proměnit svou koncepci v tělo a krev jevištní kreaace. Zdá se, že překonání této nedůslednosti by vyřešilo tři čtvrtiny palčivých problémů současné Pleskotovy práce.

Jakkoliv rozdílné jsou výsledky tvorby Radokovy, Krejčovy a Pleskotovy, váže je zřetelná jednota, o které jsme už mluvili. Tato jednota se stane zvláště markantní, postavíme-li proti ní Salzerovu *Bílou nemoc*, *Jánošíka* a *Krále Leara* nebo Boháčův *Smír Tantalův*. František Salzer zřetelně dosud nepřekonal svou tvůrčí krizi: a právě jeho inscenace ukazují, kolik hereckých šablon vybuchují na jevišti Národního divadla při sebemenším poklesu režijní intenzity.

Pokusme se nyní uzavřít souvislost mezi problémy dramaturgickými a otázkou jevištního slohu.

Ukázali jsme, že i v Národním divadle se dostaly logikou vývoje do popředí hry komornějšího rázu, s jednodušší kolizí a s příběhem spíše soustředěně rozvíjeným v psychologii několika málo postav, než široce a s fabulační jistotou zabírajícím široké dějové komplexy. Tato dramaturgická linie se prosadila ne početní převahou v repertoáru, ale účinností a režijně-hereckou kvalitou, jaké nabyla i na jevišti. Vedoucí skupina režisérů sem především soustředila síly – a výsledkem bylo několik představení, která mluvila živým a srozumitelným jazykem. Srovnáním jejich úspěchu s chronickými neúspěchy „velkých dramát“, která byla inscenována šablonovitě, nenabyla charakteru zrcadlení, výzvy, srovnání či provokace problému a nevstoupila tak jako *moderně* citěné dílo v akutní vztah s divákovým povědomím, jsme ovšem zjistili v celkovém dosahu činohry jisté zúžení. I tu se objevil odraz faktu, že přirozeně aktualizovaná touha po básnickém díle se dnes uskutečňuje spíš směrem lyriky, v krajních polohách má sklon nadečňovat výrazové hodnoty v neprospěch hodnot poznávacích, je silnější v sugesci než v analýze, víc pociťuje, než zpodobuje svět.

Ale vývoj divadla je v mnohosti jeho součástí složitější. Režijní a herecký sloh budovaný na této „komorní“ dramaturgii, nesvědčil o tom, že by zužování a intimizace byly jeho vedoucí a cílovou hodnotou: má naopak sklon k ostré věcnosti, nemlhavé obraznosti, čistě a jasně členěné linii psychologického procesu, která chce vyjmout z dramatu i z postavy ústřední problém. Několikrát se stalo, že interpretace postav šla velmi jednoznačným způsobem nad autora. Tak nejen Šejbalová, ale i Záhorský přesáhli v *Srpnové neděli* rozměr Hrubínova textu – či dotvořili ne plně uskutečněný básníkův záměr? – zvětšili jeho sdělnou hodnotu a prohloubili divadelní „poselství“ obou postav. Taková střízlivost, která se jako sloh činohry neprojevuje zatím v průměru, ale spíše jen v nejvýraznějších tendencích, nemůže tedy být ani obnovou civilismu v hilarovském smyslu slova. Jestliže Hilarovi v jistém období značil civilismus rezignovaný odvrát od revolučně naladěného avantgardismu a od velkých témat a cílů k divadlu, jehož funkce byla zredukována na úlohu loajálního učitele společenské slušnosti a „intelektuálního občanství“, osvědčil dnešní jevištní směr již několikrát vůli i schopnost vnímat velká témata naopak plně dynamicky, bez iluzí a v nezastřeném napětí protikladů, pravdivěji než dříve. Očišťuje nadto jevištní práci od starých nánosů, od mistrovských i méně mistrovských konvencí.

Podstata dramaturgické linie činohry jako celek je tak oprávněna: vytvořila předpoklady pro sloh, který může být východiskem nové a vskutku soudobé interpretace velkých básnických dramát – a doufejme, že nejen historických, ale dnešních a našich.

(září 1958)

HEREC A INSCENAČNÍ STYL

I.

Tento článek navazuje na několik předešlých článků – zejména na Rozpravu s Brnem a stať nazvanou Programová hra Mahenova divadla?, které se týkaly hlavně dramaturgicko-inscenační problematiky brněnské státní činohry.

Nyní je třeba všimnout si práce herecké.

Vrcholná představení Mahenova divadla – a soustředil jsem se skoro vždycky na ně, protože šlo o rozbor hlavního a obecněji zajímavého proudu, ne o sumární hodnocení jedné nebo dvou sezon, které by po připočítání průměrnějších premiér dopadlo poněkud jinak – jsou i herecky cílevědomě a slohově čistě komponována a zladěna a ponechávají málo místa pro libovůli a detail, který by nebyl vpjat do řádu inscenace. Soubor, jak už bylo řečeno, zvládá požadavky otevřeného jeviště, které jej vystavuje více pohledům z více úhlů a vyžaduje větší zřetelnost a sílu; herci vesměs dobře a rutinovaně zpívají a dovedou si poradit s mnohotvárnými dramatickými žánry, kde musí střídát hru, deklamaci, zpěv či předscénovou promluvu – a to není tak lehké, jak nás učí zkušenost z jiných divadel. Přesto míváme v Brně celkový dojem, že výrazný styl mnoha nejlepších inscenací vznikl ze záměru, který si herce především *podrobuje, přisvojuje a vřazuje ho do své soustavy*; není to dojem „režiséřského znásilňování“ – ale přece jen dojem protichůdný onomu, jaký zakoušíme – velmi vzácně ovšem – v divadlech, jejichž třeba jiný, ale stejně výrazný styl vyrůstá *organicky* a s jakousi lehkou samozřejmostí z *podstaty* samotné herecké práce a z rozehrání herecových dispozic a sklonů.

Tento celkový dojem ovšem podává jenom celkovou, a nadto statickou zprávu o tom, co snad, v daném okamžiku, převažuje; zprávu, která je důležitá, ale ne jediná a poslední.

Jdeme-li pak od celkového dojmu k podrobnějšímu pozorování, vidíme, že brněnská cesta k „neiluzionistickému divadlu“ strhává na sebe sice pozornost především jako cesta dramaturgická a inscenační, ale přesto vyvolala určité nové rysy, týkající se i tvorby herecké.

Vytvořila především pozměněné podmínky herecké práce vůbec, a u několika typických jedinců vypěstovala nebo snad rozvinula takové vlastnosti, které se stylovým záměrem korespondují organičtěji a mohou se stát předpokladem k tomu, aby *styl vycházel z herce a nebyl jenom pomocí herce demonstrován*.

Nemluvíme tu tedy o kvalitě souboru všeobecně, ale o určitém druhu kvality. Z tohoto hlediska není herecká jednota Mahenovy činohry zdaleka jednotou

tělesa dokonale zorchestrováno. Je to jednota, o níž se bojuje nebo musí bojovat, jednota teprve se vyvíjející a plná protikladů. Režijně-scénografická soudost *Caesara*, například, je založena i na tom, že zakrývá spár mezi metodami, s jakými jsou udělány dvě hlavní figury. Cassius vyrůstá v patetickou, mocnými tahy provedenou postavu opravdu přes *význam a výklad*: odtud je teprve odvozen výraz, deklamace a tempo, v němž herec dobře kloubí syntakticky a slovníkově obtížné pasáže Saudkova překladu, aniž ztrácí vedoucí linii. Naproti tomu Brutus dosahuje žádané monumentality poněkud formálně, všeobecnou deklamáční kultivovaností, skulpturální gestací a krásou hlasu, prostředky, které však postavu neanalyzují a nevykládají, jestliže ji často naopak nezamlží.

II.

Základní pozměněnou podmínkou herecké práce je znovu – a jinak – zvýšený smysl pro ansámblivost. Repertoár i styl Mahenova divadla – a *Totální kuropění* sem z tohoto hlediska patří naprosto – jej vyžadují kategoricky a v míře až burianovské. Chtějí po herci, aby pracoval především ne pro roli, ale pro charakter a cíl divadla; aby jeho ambice, spontánně směřující k velkému a sólovému úkolu, se dovedla vyžít disciplinovanou a často podřízenou spoluprací na pravdivém a rezonujícím umění své doby. Tato tendence správně orientuje umělce k hlavnímu úkolu a životnímu nervu opravdově současného divadla a zároveň zvyšuje jeho pochopení jevištního díla jako organického celku s přesnou zákonitostí.

Rub tendence se začíná objevovat všude tam, kde ansámblivost není už popřením sólařství – jako pracovní metody i z hlediska etického – ve jménu vyššího a náročnějšího cíle, ale stává se nedostatkem „herecké příležitosti“ vůbec: kde nevyrůstá nebo nemůže vyrůst v postavu – jakkoli epizodickou a textově malou –, kde člověk je nahrazen funkcí člověka, individualita referováním o individualitě, společenská koncepce diagramem, proces reflexí. Tento rub je známý a objevuje se ve všech žánrech moderního divadla, od dějepisného panorámatu přes kolektivistickou hru a reportáž až po básnické a syntetické drama; řekl bych, že se objevuje *historicky nutně*, a Mahenovo divadlo se s ním musilo na své pokusné cestě – a při nedostatku repertoáru – stejně nutně setkat i utkat.

Problematika *Totálního kuropění* jako hry se promítá do herecké interpretace, nemám-li říci, že se jí přímo potvrzuje. Všechny výkony jsou vyrovnané a zladěné a pravdivé, a herci výtečně zvládají ojedinelou a technicky náročnou formu dramatu. Avšak k hlubší a více strhující tvorbě dospívají jenom tam, kde mohou vyjít z celistvější, souvislejší, vrstevnatější linie figury anebo – není to vskutku jen záležitost rozměru – z preciznější a pro kresbu charakteru optimálně vybudované situace. Kardinálním důkazem toho je jednoznačný ohlas výkonu Vlasty Fialové v roli šansonierky. Aniž chci cokoli ubírat hereččině

bravuře, je tento úspěch nejdříve úspěchem autorovým – ve vybudování charakteru a situace. A poměrně izolovaná scéna německé zpěvačky, která vyletěla z představení jako meteor a zastínila všechny hlavní osudy hry – hry o české mládeži nasazené v rajchu –, je zároveň poučením, kde hledat chyby mnoha ostatních částí *Totálního kuropění*. Předností šansoniérky není větší míra „duševna“ a „psychologismus“, ten strašák Mahenovy činohry, ale fakt, že je šansoniérka hlouběji zaklesnuta v dobovém a společenském kontextu, že tento kontext mnohostranněji a souvisleji obráží a jako vyhraněné „sdělení“ ho také zafixuje v divákovi trvaleji, než se to daří mihotavějším osudům ostatních figur.

III.

V *Totálním kuropění* se nám představuje značná část souboru, zejména ovšem pánského, a tak nám hra dovoluje pokusit se na několika nejzajímavějších výkonech postihnout – aspoň příkladem – ty rysy, o kterých jsme mluvili na začátku: rysy herecké práce, která souvisí organičtěji s usilováním a stylem divadla.

Prim hraje v *Totálním kuropění* opravdu Vlasta Fialová. Setkává se tu jistě s vyzkoušeným oborem, jehož možnosti i meze dobře zná, ale přece je požitek vidět a slyšet, jak tuto roli hraje zkušeně a neotřele zároveň.

Důležitým rysem její hry je především schopnost ostré a lehce se střídající kresby, tedy schopnost kontrastu, kterým může Fialová postavu opravdu *demonstrovat*. Dalším rysem je pak technická suverenita a nenucenost, vypracovaná zejména v šansonech v osobitou apelativní formu: Fialová dovede zpěv i monolog v nejlepším smyslu slova „prodávat“ – totiž bezpečně a s rafinovaným balancováním na pokraji divadelnické kokoterie zamířit přesně na terč, na diváka.

Z mladých nasazenců do rajchu má zjevně nejbarvitější part Zdeněk, kterého hraje Josef Karlík.

Viděl jsem Karlíkova Azdaka, a tento Azdak byl opravdovým magnetem *Kavkazského křídového kruhu*, magnetem někde až nadmíru silným a pohlcujícím. Karlíkovo herectví má jakoby nevyčerpatelnou vitalitu, je robustně zdravé a podsadité, ale lehce se rozvine až do klaunství bezmála artistického, které ve své fyzické nenasatnosti lítá, skáče, padá a stále znovu naráží na svět; otevřené jeviště s proscéníem, točnami, praktikáblý a bez kulis je doménou jeho expanzivnosti. Přesto si v Azdakovi cením víc míst dynamizovaných spíše vnitřním napětím, které tvoří rozpětí figury, figuru „láme“ a odhaluje její syrovou protikladnost. Karlíkovi se tímto způsobem podařilo zahrát nejenom několik působivých pasáží, ale originálně vyjádřit sám způsob Azdakova vývoje od gaunerství a lumpenproletářství až k úloze soudce. Azdak se u něho nevyvíjí jednoduše a čítankově, ale velmi dramaticky a v přívalu empirie: plebejskou vitalitou, komediálností vskutku pikareskní i svými třídními instinkty je tento

Azdak takřka *nucen* stále víc se zaplétat do převratného dění, a tak do sebe vstřebávat větší a větší rozpory, které jsou pro něho stále mučivější a které musí posléze řešit činy. A zde teprve nastupuje Azdak cestu, na níž se stává zárodkem představitele lidové spravedlnosti, byť dosud neočištěné od požívačnosti, barského sobectví a pudovosti.

Jestliže byl Azdak proveden s bohatstvím poloh, které se střídaly až příliš hýřivě, ne-li někdy exhibicionisticky, ukázalo se v *První jízdě*, že Karlíkovi neschází kázeň a umění koncentrace. Vypravěč, spojený se Sysojevem v jedinou dvojroli, se stal právem středem inscenace a dovolil Karlíkovi promyšleně uplatnit další rysy jeho herectví. Ve Vypravěči, orientovaném na diváky, měl herec sílu, která nezazněla falešně ani ve fortissimu a v poloze vyložené agitační; v demonstraci jednotlivých fází Sysojeva, který z vyrezírovaného carského vojáčka vyrůstá v sebevědomého rudého gardistu, pak dovedl pracovat úsporně, minimem detailů, využívaných s přesvědčující intenzitou – aniž kdekoliv přešel od demonstrace do psychologického intimissima.

Toto herectví tvoří dva póly: výraznost, apelativnost, schopnost velké nadsázky zřetelně expresivní nebo až drastické – a zadruhé schopnost intenzifikace a ozvláštňení detailu, projevující se v poloze až filmově věcné a civilní. Tyto póly nejsou od sebe oddělené: v nejlepších případech spolupracují na téže roli a umožňují roli „vykládat“, aniž ji přitom zbaví ryzí divadelnosti. Takovou kontrastnost má Karlík, myslím, společnou se starším Rudolfem Jurdou, jakkoliv jsou oba herci typově, fyzicky a jedinečnými prostředky odlišni. U Jurdy stojí na jedné straně nadnesený Ui, jehož rodokmen ve vývoji hercově jsme se už pokusili dříve vystopovat. Ui a příbuzné Jurdovy role mají rysy expresivní, ale nesdílí s běžnou představou expresionismu bezbřehost, rozmáchlost a sebeopájící exaltovanost (jestliže ovšem není charakteristickým rysem figury, jako právě v hitlerovské parabolě). Jurdova exprese má smysl pro humor, který největší vzepětí rázem dementuje a pointou přesune na jinou rovinu: čili, změni pohled na postavu. A s tím souvisí i smysl pro civilní a věcnou hru, která také toto střídání poloh umožňuje. Vedle působivě stríženě postavy ve *Vojně*, vedle oportunisty z *Mysterie buffy* – který nejdokonaleji odpovídal žánru Majakovského textu, jak jej ostatně známe i z ilustrací – a po velkorysém Cassiovi cením si jeho bílého důstojníka z *První jízdě*: nepohnutý, chladnokrevný voják, dokonale, ale bez okázalosti se pohybující v uniformě, s lhostejně zdvořilou, do sebe uzavřenou tváří, sebejistý. Tak byla provedena charakterizace, jemně a nevtíravě, a přece právě tak dávala pod zevnějškem tušit – ne negativní postavu, ta je v schématu hry dána napřed – ale sílu a hazardérsky nezločné nepřátelství důstojníka.

V dolmečovi z *Totálního kuropění* spolupracují opět oba póly. V základu charakterizace je zase jakási zručná grotesknost, která okamžitě definuje kolaborantského pohůnka, ale grotesknost vedená v civilní poloze a jakoby nenápadně;

příchody a odchody, které Sokolovský aranžuje s působivou „nedivadelností“, jsou jakoby nenápadné; dolmeč je trochu nahrbený a na hlavě má stále klobouk, hluboko vsazený do obličejce, takže nikdy vlastně nevidíme jeho tvář. A v tomto zvláštním napětí – vyvolaném civilním pojetím figury – stačí pak jeden nebo dva ostře provedené detaily, aby role vstoupila do popředí a pevně se zafixovala v divákově povědomí.

Karlík využívá v *Totálním kuropění* souvislejší linie své postavy a dovede ji prohlubovat. Pro Zdeňka v poloze „enspígla lágru“ má pohotovou výřečnost, smysl pro posazení vtípu a umění ovládat děj a prostor kolem sebe; ale má i polohu, kde svrchovaná ironie se mění v lítostnou sebeironii, jejíž hrany se otupují, aby posléze zbyla jen deprese, končící zoufalým výbuchem beznaděje.

Otakar Dadák se v roli filozofa nejvíc blíží k oné lyrické podstatě Kunderovy hry. Z této podstaty ovšem role vyrůstá už textově: filozof Jiří je v *Totálním kuropění* nejvíc autorským „já“, a myslím, že vědomě a přiznaně. Má vedoucí podíl v úvodu i v závěrečných výstupech – které patří k nejlepším ze hry – a tvoří nejtýpější chór, psaný sugestivními verši. Dadákovi se postava zamlžuje tam, kde se zamlžuje i dramatikovi – totiž uvnitř děje, kdykoliv je přítomna fyzicky i fakticky, ale ne svou dramatickou aktivitou. Ale pro chórické monology – jimiž postava filozofa Jiřího umělecky vrcholí – má Dadák svoji zvláštní apelativnost: není postavena na exklamativnosti a zevním efektu, ale na prostotě, niterné civilnosti a cudné, snad i trochu plaché samozřejmosti. S kulturou zkušeného recitátora umí Dadák vtisknout myšlenku a meditaci vnitřní pravdivost a sílu vzpomínky, a přitom ji technicky učinit plně sdělnou, výraznou a v daném úseku hry dominantní.

IV.

Herectví, podpírající tento druh divadla, není ovšem záležitostí pouze generace v okruhu třiceti čtyřiceti let. Reprezentují je herci mladší i starší. Tak vyrůstal v Mahenově divadle od role k roli mladý František Vicena, kterého Brno ke své škodě ztratilo. Ve Zpěvákovi z *Kavkazského křídového kruhu* ukázal, jak by uměl spojovat vnější prostotu a střídmost s intenzitou a naléhavostí, lyriku s mužností.

Příkladem z druhého konce může být Karel Hospodský, který hraje v *Totálním kuropění* německého parťáka, roli, řekl bych, „mlčenlivou“. Autorův záměr postavit význam německého dělníka, který pomáhá Čechům, do protikladu s jeho všedností a nenápadnou nemluvností – postavit čin proti slovu – je zajímavý, ale těžko řešitelný. Hospodského podíl na této epizodě je tvůrčí: jestliže má parťák v textu důležité místo především „symbolicky“, na jevišti ho dostává i fakticky a lidsky. Hospodský mu je dáva celým zjevem, klidnou a soustředěnou

hrou a několika detaily, ne ostře rytými, ale určitě vsazenými na určité místo. Umění zkratky, které si dovede znamenitě poradit i s epizodou – projevilo se třeba i v Hospodského pojetí Sedláka z Burianovy *Vojny* – ukazuje v malém příkladu na zdaleka nevyužitě možnosti tohoto herce téměř nejstarší brněnské generace.

V.

Vraťme se k začátku, kde jsme mluvili o stylu, který si herce podrobuje a přisvojuje – a o stylu, který z herce vyrůstá.

Nemůžeme samozřejmě nikdy jednoznačně říci: zde se inscenační záměr uskutečnil „mimo“ herce, a tady naopak jím a jeho prostřednictvím – ale přesto častokrát nacházíme díla nebo etapy, kdy přesun důrazu z jednoho pólu na druhý je nejenom markantní, ale sehrává i důležitou roli. Rozdělení je tedy sice teoretické, ale pouze do jisté míry a proto, aby nám tak pomohlo odhalit jeden z procesů konkrétní umělecké tvorby. Cesta za úplnou realizací linie, kde by si všechny složky divadla tuto linii cele a zároveň osobitě osvojily, je dlouhá a pozvolná; je to cesta zralosti. A na jejím počátku obvykle převládá režijně formulovaný záměr, jehož radikálnost je nutná k vytyčení směru, k polemickému ohrazení tohoto směru od směrů ostatních, k novému výkladu dramatické látky.

O směru, ohrazení směru a výkladu látky Mahenovým divadlem jsme mluvili.

Jestliže se dnes linie brněnské činohry prosazuje především „ryzími“ prostředky režijními a režijně-scénografickými, které mají tendenci osamostatňovat se a strhávat pozornost na sebe, není to však, zdá se, jenom ona „nutná“ počáteční fáze, ale zjev, který podstatněji souvisí s programem divadla anebo aspoň s jedním sklonem tohoto programu. Ve sklonu zaměřovat monumentalitu za zveličování a násobení, ve sklonu vidět společenské a historické divadlo jen tam, kde se odehrávají masové a historii zaznamenané děje, ve sklonu nahradit smělý rozbor současnosti všeobecně patetickou manifestací za budoucnost – ačkoliv k budoucnosti můžeme dojít jen poznáním a vyřešením přítomnosti –, ve sklonu udělat rovnítko mezi hloubkovým obrazem jedince a „psychologismem“ na jedné straně a mezi hromadným dramatem a rozptýlením souvislé linie lidského jednání na straně druhé – tady všude je zakořeněn i oslabený zájem o takové režijně-inscenační prostředky, které by se prosazovaly především „výchovným“ tlakem *na formování a přetváření vlastních a nejvlastnějších prostředků hereckých*. Proč? Protože úloha osobnosti – konkrétně dnešní osobnosti v dnešním historickém vývoji – se takovým pojetím zmenšuje, a osobnost – ve své historické jedinečnosti reprezentovaná hercem – se stává spíš *předmětem než podmětem* dění.

A tak se opět brněnský styl, o němž se tolik a právem mluví, stává *výrazným* stylem inscenačním, aniž se stejně výrazně projevuje jako styl herecký.

Nepochybujeme však, že tento dramaturgicko-inscenační Sturm und Drang, v jehož formálním patosu je nutně cosi retrospektivního a hledajícího přervané spojení s avantgardní tradicí, pocítí potřebu pevnější a konkrétnější půdy pod nohama; potřebu současnosti nejenom v dramaturgickém tématu, ale i v herci, jehož současnost rozeznáváme v rysech, které jsou na první pohled subtilní, a přece dávají divadlu jeden z oněch sedmi klíčů, na které je uzamčena „tajemná“ přítomnost.

1962