

O UMĚNÍ JEVIŠTNÍ KONKRETIZACE

Způsob, jímž se prověřuje klasický text ve smyslu "zde" a "nyní", to znamená přímo na jevišti, by měl být spjat s nezbytností objevovat v jeho výpovědi i tvaru aktuální obsah, pochopitelně při relativně uplatňované snaze o uchování specifčnosti a historické podmíněnosti díla. Tyto požadavky vystupují zvláště palčivě do popředí, jde-li o díla obecně známá a navíc často uváděná, protože ona splácejí dost krutou daň své popularity nebo jen častější publicitě tím, že jejich živý obsah bývá bez větší invence obětován vžité tradici, zakořeněné interpretační konvencí. Kolik jen málo vzájemně se lišících Luceren, Strakonických dudáků, Vojnarek, Furiantů a také Maryš spatřilo už české publikum a je nutno říci, že to řadě diváků vlastně ani nepřekáží, protože takto předem ví, na co jdou, a dokonce se může stát, že nelibě nesou spíše posun od toho, co dobře znají.

Divadlu, které by mělo mít zájem stát se ve zmíněném smyslu "zde" a "nyní" živým organismem, však není takový divák prospěšný a mělo by proto učinit vše, aby v něm mobilizovalo potřebu aktualizovaného vnímání dění. Přesto příkladů úsilí objevovat u děl klasického významu jejich současnou sdělnost a snahy o naplnění známé struktury palčivým obsahem není mnoho. Častěji se setkáváme spíše s inscenační tradicí plnou parazitujících klišé, opírajících se o konvenci přežívající po desetiletí.

Ideálem se samozřejmě nemůže stát pouze vnější aktualizace díla, která neadekvátně zasáhne do jeho struktury a zajistí tak hře jen chvilkovou odezvu vyvolanou lacinou analogií nebo ji v tvaru přizpůsobí právě panující vlně inscenační módy, aniž vezme v úvahu, že jde přitom spíše o službu dni než autorovi. Služba autorovi totiž vede především cestou dramaturgicky nového přečtení díla, v jehož realizaci pak inscenátoři respektují autorem určenou podobu díla a realizují svůj vlastní záměr především režijně inscenačními prostředky. Vyloučit však samozřejmě nelze ani způsob textové úpravy, jež si už v textu musí vytvářet nezbytnou opo-

ru pro zamýšlenou výpověď inscenace a představuje oprávněný autorský zásah do dramatikova díla nebo dokonce jeho přepis. Uveďme jako příklad režijní praxi E.F.Buriana, A.Radoka, O.Krejčí, Z.Kaloče, tvorbu současných studiových scén, pracujících vesměs na bázi autorského divadla. Někdy však právě adaptace klasického národního dramatu bývá mylně odmítána pro zásah do textu, což se při takové příležitosti vykládá jako nerespektování jeho historické zakotvenosti /příklady toho že existují také/, aniž se bere v úvahu, že současně málokoho pohoršují nové překlady Shakespeara nebo Molièra, jimž jde v zásadě o totéž: získat pro příslušný inscenační záměr odpovídající výchozí text. Kriterium zřejmě musíme hledat jinde, vyplývá - mimo jiné - z adekvátnosti volby konkrétního titulu pro zamýšlenou inscenační výpověď.

Maryša bratří Mrštíků patří k těm klasickým českým hrám, s nimiž se zatím mnoho neexperimentovalo, respektována byla její společenskokritická výpověď zobrazující konkrétní sociální skutečnost české vesnice konce minulého století, které odpovídá jak příběhu, tak vztahy postav, a tato výpověď bývá s různě uplatňovanou mírou realistické divadelní tradice předávána z generace na generaci, přestože se z ní pomalu ale jistě vytrácí možnost divácké sebekonfrontace, alespoň pokud jde o primární téma hry. Bylo proto především otázkou času /a samozřejmě i tvůrčí ctižádosti opírající se o reálné umělecké předpoklady/, kdy bude důsledněji přenesen důraz na významové vrstvy díla, jejichž platnost přetrvala. Počátek osmdesátých let takové přečtení Maryši přinesl a zásadní přínos v tomto smyslu náleží Janu Grossmanovi, který hru nastudoval v roce 1981 v Divadle Vítězného února v Hradci Králové.

Grossman při svém čtení díla vyšel z faktu, že sociálně třídní konflikt hry je už do značné míry minulostí, přičemž realita příběhu nepřestává poukazovat k obecně lidským problémům, které svou platnost dosud mají. Grossman si cíl inscenace zformuloval naprosto přesně: "Hlavním tématem je nezadržitelný chod řádu, který člověka nezabije, ale přede-

vším deformuje, a to tak, aby se člověk stal nejenom jeho obětí, ale strůjcem deformací dalších, tedy aby se stal jejich pokračovatelem. Řád se upevňuje ne tím, že vítězí nad svou obětí, ale skrze ni. Kat mění odsouzence ne v mrtvolu, ale v dalšího kata."

Tato premisa, mířící chladně a přesně k jádru věci, zcela ruší baladický sentiment lásky s nelítostnými překážkami /zakřivenými ovšem v příslušné třídní realitě/, pozoruhodně domýšlí Mrštíky tím, že nově otevírá vztahy postav zrušením černobílého protikladu, který oni ostatně nezbytně nepředpokládají. Překvapivé je i to, že Grossmanovo dramatické rozevření konfliktu dokonce nijak nepopírá ani dobovou, ani sociálnětřídní strukturu vesnice, pouze narušuje schematismus jejího hodnocení.

Výraznou proměnou prochází ovšem hlavně ústřední milostná dvojice: Maryša a Francek. Maryša zůstává totiž dcerou svých rodičů, sebevědomou dívkou ze statku, která se sice instinktivně bouří /také vztah k Franckovi je vlastně gestem její vzpoury/, ale zásadní řez - nehledě na dobovou realitu - není schopna, ani ochotna učinit. Francek zase za Maryšou vidí především Lízalův statek, jeho furiantské sebevědomí stupňované zde o bezohlednost toho, kdo se chce prodrat nahoru, získává tu další nelítostnou motivaci. Téma viny a trestu tím Grossman přestává stavět do schematicky předem určeného protikladu, úzce ho naopak splétá do vzájemně těsně spjatého řetězce nejednoznačných, ale přitom průhledných postojů. Nejsou to tedy jen třídní protiklady, které rozhýbávají tuto lidskou tragédii, ale především lidské sobectví, manifestované důrazným individualismem a způsobující neschopnost dohodnout se nejen o svých základních životních zájmech, ale ochromující vůbec i ochotu vzájemně si naslouchat a komunikovat spolu. Faktické zrušení přirozených lidských vazeb dokládá Grossman křiklavě způsobem, jímž pojednává právě vztah Maryši a Francka, jemuž dokonce chybí i pouhá iluze milostného citu, kterou nesupluje ani erotické vzplanutí. Určitý lidský rozměr ponechal Grossman vlastně

jen Vávrovi. Je jediný, kdo v průběhu děje alespoň zaváhá, staně-li se svědkem tak pronikavé známky odporu, jaký dává najevo Maryša. K příznačným rysům takto pojaté tragédie náleží pak i Maryšino nepochopení, že s Vávrou se může snáze dorozumět než se svými rodiči, a udělá to nejhorší, co v dané chvíli lze: vezme si ho s jasným programem pomstít se za své pokoření. A jak známo, učiní to se všemi důsledky, přestože Vávra je člověk toužící už v novém manželství po vztahu, který by představoval pro hospodářství, děti a konec konců i pro něho jisté zázemí /v typu Z. Kopala mu Grossman zajišťuje dokonce i mužnou přitažlivost člověka středního věku/. Nabízí tedy to, čeho by vlastně vůči Maryši jiný z aktérů této hry nebyl schopen, včetně Francka, o to tragičtější je pak pro oba Maryšina sveřepě odmítavá agrese, oděná do pózy hrdé bolesti.

Grossman dosahuje uvedeného myšlenkového vyznění minimální úpravou textu, namnoze jde spíše jen o jazykové retuš, posouvající některé nářeční prvky blíže k obecnější češtině. Inscenátoři tak vědomě ruší tendenci, svádějící herce i vnímatele k pocitu folklórní malebnosti, kterou záměrem bylo co nejrozhodněji narušovat, protože s ní bývá současně svázán nejen způsob interpretace, ale i smysl hry. Proti Mrštíkům se tím Grossman nijak neopzprohevěřuje, protože pokud jde o jazykově stylovou podobu hry, dpznávala už v postupných textových variantách právě v tomto smyslu určitých změn. Závažnější je už využití prvotní verze závěru hry, ve které je mezi 4. a 5. děství vložena proměna. Vávraův monolog pronášený v "exteriéru" u božích muk obsahuje zpověď z bolestně neuspořádaného soužití s Maryšou, režisér ho však simultánně vkomponoval do Maryšina monologu, v němž se hrdinka hry odhodlává k vraždě svého muže. Scéna podtrhuje touto vnitřní výpovědí, zákonitě každým pronášenou pouze k době samému /respektive k Bohu/, téma vzájemné izolace postav, jež pramení v neschopnosti i v neochotě vystoupit z individualisticky exponovaného egoismu, což je šance k překročení jejich izolace, na níž se třídní pozadí

konfliktu sice podílí, ale z elementárně lidského hlediska není jeho základní příčinou. Grossman totiž téma neakcentuje pouze ve vypjatě konfliktních situacích, ale postihuje ho příznačně i v banálních souvislostech. Průkazně to ozřejmuje sérií různorodých situací, v nichž se zveřejňuje u většiny postav rozpor mezi slovním sdělením a následujícím cínem, ať už jde o protimluv závažné povahy /např. rozpor mezi Franckovými slovy lítosti před odchodem na vojnu a jeho jednáním vůči Maryše, když ji v divokém tanci naprosto věcně předhodí svým opilým kumpánům/, nebo o sice banální, nicméně příznačnou vnitřní nekonzistentnost projevu, jež také vyjevuje leccos o hodnotovém citění /roztěkanost Horačky/. Tragédie této Maryši roste totiž z lidské neoprávnělosti, z polovičatosti, z nehlubokých postojů, přičemž není podstatné, vyplývají-li z majetkových zájmů nebo sobectví, přýchy či agresivního vzdoru.

Když k téže hře přistoupili letos ve Státním divadle v Brně, tak vyšli i tady z úpravy textu, přestože ani zde nechtěli dospět k zásadnějšímu autorskému zásahu. Podobně jako Grossman zrušili - dokonce tedy už i pro brněnský kontext /!/ - folklórně nářeční jazykovou patinu a soustředili k závěrečné scéně hlavní aktéry zúčastněné na Maryšině dramatu. Další zásahy porušující tradiční interpretaci vyplývají už více z režijního přístupu Aloise Hajdy než ze zásahů do textu.

Jeho inscenace je na Grossmanovi poučená, což vyplývá spíše z dramaturgicky očištěného stanoviska než ze zvoleného režijního stylu. Hajdovi jistě imponovalo nelítostné rozkrytí vztahů, které neoslabuje líbivá folklorizace ani novější konvenci poplatná sociální schematizace konfliktu, určující mechanicky jednotlivým postavám předem míru pravdy i stupeň dobra a zla. Hajda sleduje obdobně výpověď pojednávající lidské vztahy, které jsou deformovány vzájemně nerovnoprávným postavením lidí, jak to motivují na jedné straně majetkové zájmy, ale současně rodičovská despocie

/jen do určité míry jimi násobená/, potlačované city i lhostejnost či pouhá touha po satisfakci. Takové okolnosti po-
 znamenávají jak lidský osud Maryši, tak těch, kteří se na
 něm podílejí. Hajda to zdůraznil /podobně jako Grossman/
 i závěrečnou němou konfrontací Maryši a postav zúčastněných
 na konfliktu hry. Narozdíl od Grossmana ovšem znovu vidí Ma-
 ryšu spíše jako oběť než jako ženu, která se na zauzlení
 tragédie vědomě podílí. Zatímco Markéta Vosková ji v Hradci
 hrála v sytě nanášených tónech až vyzývavé tvrdosti, brněn-
 ská Nataša Kalousová vychází ze svého dívčího typu, který
 představí v různých emocionálních fázích, jež jsou adekvát-
 ní situacím, jimiž Maryša prochází: od radostné dívčí bez-
 starostnosti, kterou jí zaručuje Lízalova otcovská pýcha
 i její okouzlení Franckem, přes raněné zvířátko skrývající
 se před dalšími ranami pod vozem, až po zoufalou agresi mar-
 né vzpoury a lidskou únavu ústící do zoufalého činu, jenž
 ji současně zaručuje sebezničení a klid.

Hajda z epických náznaků, které v dramatu bratří Mrští-
 ků zůstaly, činí východisko svého pojetí /s výjimkou 3.děj-
 ství, jež tak poněkud postrádá rozvržení vlastního dramatic-
 kého tahu/, segmentuje někdy i po výstupech scény do časově
 od sebe oddělených situací. Dosahuje tak překvapivě působí-
 vý prostředek, umocňující jak stále se vrstvicí a nepolevu-
 jící nátlak na Maryšu /Kalousová skvěle pojednává tyto "švy"
 hereckou proměnou/, tak ještě rozbíjející jednotu času.
 Právě z tohoto tvárného posunu těžší režisér svébytnou bala-
 dickou lyričnost inscenace, pro niž využil ovšem i náznak
 folklórní stylizace /důsledně ji ovšem podřídil své režijní
 poetice/ a především náladově bohatou a výtvarně krásnou
 scénu Jana Duška, vytvořenou ze dřeva a členící velký pro-
 stor jeviště Mahenova divadla obrovskými vraty, jež do dě-
 ní dávají nahlédnout, aby však zároveň nelítostně ukrývaly
 jeho krutou skutečnost.

Jaroslav Malina vytvořil Grossmanovi jednotný prostor,
 který neumožňoval náladově tak bohaté proměny, dotvářely

jej pak už jen reálné předměty, které ho zároveň pro jednotlivá dějství dourčovaly. Dominantu tvořila bílá zeď s vraty, která vytvářela dojem uzavřeného prostoru, připomínajícího lorkovský model Domu doni Bernardy. Jeho uzavřenost dotvářela i modrá plachtovina oblohy, zakončující i horizont. Neosobní chlad scénografie pojednává tak svými prostředky prostor hry adekvátně k tematu inscenace. Obdobně se adekvátně na obou inscenacích podílí i hudební složka, stylizující na jedné straně prostředí a na druhé straně metaforicky předznamenávající svou expresivní naléhavostí dění. Spolu s citelností režijního záměru vzrůstá tu i herecký přínos, dokonce i tam, kde není v možnostech herců jejich autonomními uměleckými prostředky pojednat plastičtěji režisérův záměr, což je citelné především v hradecké inscenaci, kdy síla některých výkonů spočívá zejména v razanci neobvyklého uchopení /např. Forstův Francek/. Herecká podoba brněnské inscenace je prokazatelně plastičtější, což nesouvisí jen s úrovní představitelů, ale i s tím, že režisér tu nejednou připomíná existující povědomí tradice, třebaže se z ní pečlivě a cílevědomě vybírá. Kromě pojetí Maryši je to čitelné ve vícevrstevnatém a přitom živelně celistvém Lízalovi Josefa Karlíka, na Strouhalce Vlasty Fialové, na hranatě přímočarém, bezelstně neomaleném a chlapáckém Franckovi Jana Vlasáka nebo na překvapivě agresivní a bez rozpaků pragmatické Rozáře Zdeny Herfortové. Jednoznačněji už představuje primitivně ztrpklou a venkovsky sedřenou Lízalku Helena Kružíková nebo lidsky vřelou Horačku Helena Trýbová.

Alois Hajda vytváří v brněnské inscenaci Maryši poetický pendant ke Grossmanově syrově obnažující analytičnosti. Vrací sice konflikt i jeho zpodobení blíže tradici, ale neuniknou mu přitom jejich obecné souvislosti, které Grossman demaskoval ve faktuře hry, jež se zdála být už bezmála vyčichlou či jakoby vystřiženou z pamětnicky líbivého alba, které se nás už vlastně příliš netýká. Odhalení dynamiky "brutálního řádu, který není člověku podřízen, ale nadřazuje se mu, ba dokonce člověkem vládne nebo alespoň jeho osud zásadně spoluurčuje" /Grossman/, se však této folkloristic-

ké idyle vymyká. Uvážíme-li, kolik rezerv se tak zcela reálně nabízí divadelní tvorbě, nezbyvá než konstatovat, že panující inscenační šed' padá přece jen především na hlavy divadelníků, vždyť "zde" a "nyní" může promluvit třeba klasické dílo, i když se zdálo, že od něho už snad nic nového očekávat nemůžeme.

Václav Königsmark

Poznámka:

Jan Grossman formuloval svá východiska později ve statí ~~XX~~ "O výkladu jednoho textu", jež vyšla ve sborníku Divadelního ústavu, který byl věnován otázkám současné české režie /Praha 1981, sv.6, str.43-52/.