

POKUS O DOROZUMĚNÍ

Představení skončilo. Na vysunuté předscéně, takřka na dosah ruky prvních diváků, leží Husarův kostým barvy krve. Setkání dvou básníků mělo tragickou dohru. Jeden z nich, Husar, zneužil daru fantazie proti druhému, bezbrannému Jindřichovi, vydanému napospas krásné lži Husarových slov: „Ty lžeš, a já tě za to zabiju.“ Všichni „mají podíl na tý vině“ – nejméně vinen je ten, kdo zabil fyzicky, Rafael s „andělským jménem“ a se zoufalou touhou vrátit se zpět do světa Jindřichovy nevinnosti. Zabitím však iluze o možnosti návratu zpět skrze Mariinu lásku končí: mezní situace brutálně ukončila bolestné dospívání, učinila chlapce mužem. Rafael však zabil v Jindřichovi i kus sebe sama, personifikaci svého snu, svého alter ego. Všichni jsme jej v sobě museli zabít, abychom mohli žít. Jako Musset v Coeliovi, jako Čechov v Treplevovi, i Josef Topol zabíjí v Jindřichovi svého dvojníka. Neboť – a to je vazba, kterou snad dost nedomýšlíme – nevinný Jindřich by právě pro svou nevědomost zabil Rafaela, kdyby Rafael nezabil jeho. Jediný vnitřní konflikt byl transponován do dvou postav, které se v příběhové rovině hry setkají přímo jen jednou, v okamžiku zabití. Oba chtěli být Husarem: Jindřich „doopravdy“, Rafael jen naoko. Oba odmítali být sami sebou. Pohozený kostým v závěru Krejčovy inscenace Topolova *Konce masopustu* je významová metafora, ne ornament: převléká-li se člověk za někoho jiného, je-li „falešný“ v topolovském smyslu, nemůže už zastavit řetěz smrtonosných klamů, nemůže se *dorozumět*. Jen v tomto smyslu je Rafael *také* vinen.

Topol se tváří bezmála „lidově“ a – jak mu také mnozí uvěřili – na první pohled docela srozumitelně. Tajemníci úřadují, holiči řídí osvětovou besedu, Král nechce vstoupit do družstva, vesnice ho k tomu nutí. Je vždycky riskantní představovat si, co se s živými lidmi

příběhu stane po doznění poslední repliky hry. Vyslechla jsem rozhovor dvou diváků. Soudili, že „ten starý zůstal sám a bude muset do družstva“. Je to nejpravděpodobnější prognóza: nic jiného Královi nezbývá. Z vůle autorovy objektivity byl rozdrčen dějinami, s nimiž vedl tragicky nerovný spor.

Ale záleží především na tom? Řekli jsme už, že v příběhové rovině je vztah Jindřich–Rafael nedůležitý, ba dokonce záměrně „nevypracovaný“ – a významová vazba jejich dvojnictví je přitom důležitou vnitřní linií smyslu celé hry. Topolova prostota je jen zdánlivá; zkoušíme-li proniknout hlouběji do tkáně dramatu, nedobíráme se dna. Jako v Čechovovi, také pro Topola je „příběh“ jen záminkou významu, který je prostřednictvím příběhu vyjevován i utajován. Fabulační šifra sama o sobě je jen torzem smyslu, jeho jevem, nikoli jeho podstatou. Smyslu *Konce masopustu* nedojdeme pouhým hodnocením činů jednotlivých postav, ale teprve domýšlením pohnutek a důsledků těchto činů: právě takto, z hloubky, ze samé podstaty filozofie díla, dobírá se Otomar Krejča významu i tvaru své inscenace.

Už Krejčovo olomoucké představení bylo soustředěno k nitru hry. Z něho vycházely ostré významové linie příběhu, ukazující zpět k epicentru, ale neporušující povrchovou vrstvu dramatu. Krejčovo druhé nastudování *Konce masopustu* – konečně, po vrcholně trapné peripetii – v Národním divadle znamená nejhlubší výklad filozofie díla, jaký je ještě jevištně možný, nemá-li dokonalé rozkrytí všech významových rovin i celého filozofického zázemí Topolova básnického obrazu paradoxně překrytí první, „jevovou podobu“ dramatu. V některých jednotlivostech inscenačního plánu se Krejča pohybuje na samém pomezí tohoto paradoxu: pronikl natolik do Topolova světa, že na první pohled občas zatemní to, co je zdánlivě evidentní a přímo se nabízející, jako by – opět paradoxně – inscenoval drama pro ty, kdo je už znají, ne pro diváky, které s ním má teprve seznámit, a které tedy musí bezpečně orientovat v příběhu. Charakteristika Krejčova přístupu k dílu byla by však hrubě zkreslující, kdyby především nezdůraznila, čím je jeho výklad tvůrčím činem v pravém slova smyslu: toto jevištní dílo je ucelenou a v sebe uzavřenou koncepcí, v níž všechny jednotlivosti metaforicky směřují dostředně a jejíž všechny

interpretační linie vytvářejí – i při zkusmém propojování zdánlivě odlehklých souvislostí – pevné významové vazby, ústící v myšlenkové jednotě.

Zvykli jsme si, myslím, spojovat s poezií na jevišti – a s Topolovou poezií zvlášť – křehkost, tlumenost kontur, nostalgickou citovost. Ale *Konec masopustu* není křehce lyrická hra, naopak přísné, neúprosnou objektivitou až kruté drama, jehož poezie je zakotvena v imaginativním povýšení reality v básnický obraz. Krejča nerozpojuje tuto Topolovu syntézu na „báseň“ a „drama“, na metaforu a akci, ale vytváří na jevišti *dramatickou báseň*. K metaforické podvojnosti směřují všechny složky inscenace. Režijní pojednání vytvoří ze scénické metafory metaforu světa, s nímž je člověk ustavičně v kontaktu i konfliktu. Jeviště je básní, ale nezapírá svou podstatu: usiluje naopak – v dokonalé shodě s Topolovou estetikou – o vklad divákovy fantazie. Metaforicky podvojná je funkce hudby, povyšující citaci autentického motivu na jevištní znak. Antikizující tragická maska, záměrný kontrast masek, stylizovaných po linii lidové básnivosti, má pak přímo význam metonymický: je šifrou ukazující k smyslu díla. Básnické drama nepřestává však být dramatem. Režisér obnažuje dramatické situace k jejich podstatě, prudce akcentuje všechny konfliktní zdvihy, jejichž přesná hierarchizace spoluurčuje rytmus jevištního celku. Dramatická akce chce být v Krejčově rozkrytí básní vždy, i tam, kde autor metaforickou podvojnost jen napovídá: vpojení milostného dialogu druhého obrazu do linie maškar předznamená, rozšiřuje a dotváří významový oblouk Mariina vztahu k Rafaelovi a k vesnici. Příklad může sloužit i jako typická ukázka režijní metody, která dramatický motiv na jevišti neizoluje, nespokojí se s jeho statickým vpojením do významové struktury, ale pracuje s ním důsledně, vělejí jej organicky a plynule do jevištního celku jako jeho kontinuální součást.

Krejčovy inscenace charakterizovala vždy dotvořená celistvost jejich konečné podoby. V *Konci masopustu* se však jednotící stylotvorná vůle režijní koncepce prosadila neúplně. Je-li konfliktní podstatou dramatu polarita Král–Smrťák, jak o tom píše Karel Kraus v programové studii k inscenaci, neznamená ovšem osobnostní

antipodnost postav i antipodnost dvojího typu herectví, dvojí interpretační metody uvnitř jednotného stylu inscenace. Jestliže se Radovan Lukavský – Král dokonale s postavou *ztotožňuje*, pak hostující Josef Kemr – Smrťák postavu *demonstruje*: v prvním případě herec režijní záměr *naplní*, v druhém ukáže pouze jeho významový obrys, *deformuje* však jeho smysl. Lukavského Král je autentická topolovská postava, Kemr je autentický pouze jako herec „v roli“. Lukavského Král, herecká dominanta představení, dává hledišti *prožít* jeden tragický lidský osud, Kemrův Smrťák racionálním hereckým zdůvodněním hledišti dokazuje, proč by mělo postavu *intelektuálně odmítnout*. Lukavský všechny významové detaily režijního plánu syntetizuje zevnitř, Kemr syntézu záměru důsledně rozpojuje *vnějším* předvedením charakterotvorných komponent postavy. Dramatický charakter je však nahrazen bravurní hereckou studií, složenou z nepřetržitého sledu skvěle předváděných pohybových a řečnických etud, stojících tu jaksí „o sobě“. Charakterotvorné znaky postavy, intrikánská těkavost a mluvnost, nevyjevují v Kemrově výkonu vnitřní prázdnotu jako osobní podstatu Smrťáka-typu, nejsou *vnějším* zrcadlem jeho nitra: smrtelná prázdnota postavy byla zaměněna za vnitřně ploché a při vši *vnější* plasticitě lineární herecké zpracování role. Kemrova herecká autenticita je ovšem podmanivá: obdivujeme jeho Ževakina v Radokově *Ženitbě*, kde režijní záměr hereckou demonstrací předpokládal. Topolova dramatická a Krejčova režijní metoda však nepřipouští redukci modelové postavy na názorné herecké „vysvětlení“ personifikovaného „principu“. Oživlá teze místo živé postavy, karikatura Smrťáka místo dramatického typu znamená zde nejen stylový, ale i významový posun. Je porušena Topolova objektivita, která publicisticky neobžalovává, ale vyjevuje podstatu lidského charakteru. Záskok olomouckého Františka Řeháka – Smrťáka na jedné z repríz pražského představení pak dokázal, že herecům kvalitativně odlišný přístup k postavě vyjádří režijní záměr funkčně, ne – jako u Kemra – „formálně“. Vnitřní *ztotožnění* s postavou, ustavičně přítomné v každém jevištním okamžiku, dovolilo Řehákovi sdělit metaforický význam i těch sekvencí, které jsou v Kemrově podání žánrovou anekdotou (holení tajemníka) nebo hluchým místem.

Distance od postav oslabuje Krejčovu koncepci i tam, kde bychom to nejméně čekali, u „krejčovských“ hereců Ludka Munzara a Vladimíra Brabce. Z celé vnitřní rozlohy rolí sdělí oba jen část: i jejich „opravdovost“ je jen věrojatností profesionálně zkušených hereců, nikoli autenticitou postavy. Požadavek maximálního vnitřního zaujetí je ovšem prvořadý zejména v postavě Jindřicha, která je jako dramatický charakter přímo založena na neschopnosti distance, na sebeobnažující infantilnosti. Munzar, soustředěný výhradně na *vnější* demonstraci Jindřichova „bláznovství“, neobjevuje dar výjimečné citlivosti jako podstatu, v níž spočívá Jindřichova nedospělost, ale i básnivost. Míjí-li se pak herec zcela s Jindřichovým vztahem k otci, vytrácí se z představení dílčí významová linie silné citové vazby Královy rodiny, výrazně vyjádřená Lukavským a Tomášovou. – Brabcova krajně zjednodušená interpretace postavy má pak v struktuře inscenace závažnější důsledek. Není-li Husar básníkem, ovládajícím maskary silou slova (právě Brabec je ovšem nejméně pozorný k Topolovu slovu), ale i ovládaným vlastním talentem až k neodpovědnosti, oslabuje se ozvláštňení celé linie maškar. A je-li motivace Husarova jednání redukována hercem jen na moment pomsty vůči vesnici, na vztek, vybitý na Královi, ocitá se Husar v nebezpečné blízkosti Smrťáka jako jeho spoluviník. Řád Topolovy objektivity, který režisér i pojetím této postavy, v obrysu výkonu patrném, usiluje naplnit, herec deformuje.

Skutečná podoba inscenace vzpírá se ovšem lineárnímu dělení syntézy, která se na jevišti uskutečňuje právě jako syntéza. Nejen pro režijní záměr, ale především pro vnitřní významový a stylový řád hotového díla je směrodatné – protože umělecky nejsilnější – herectví silného vnitřního zaujetí, dokonalé služby dílu, pokorné oddanosti postavám. Herectví Radovana Lukavského, Marie Tomášové, Jana Třísky a – ve smyslu naplnění rolí – herectví Leopoldy Dostalové a Ladislava Boháče. Jsme snad už příliš zhýčkáni mimořádnou hereckou osobností Tomášové, ochotni pokládat – i tentokrát – výjimečný výkon málem za samozřejmost. Marie této inscenace je postavou topolovské hloubky, opravdovosti a vnitřní krásy. Spolu s Rafealem Jana Třísky tvoří dvojici, která výrazně a přesně specifikuje centrální téma hry v ústřední fabulační linii dramatu i inscenace: tento bolestný a navýsost poctivý

pokus o dorozumění je v samé podstatě, kterou tu díky hercům spatříme, hledáním smyslu života. Topol je v tomto centrálním nervu příběhu na jevišti celistvý, plný, herci zde skrze svůj hlas nacházejí hlas básníka: mluví jím za něho i za sebe. Třískova legendární herecká křeč byla vítanou látkou stereotypních soudů tak dlouho, až se stala křečí kritiků. Jaksi jsme si nevšimli, že Tříška v Rafaelovi neposlušně opustil přihrádku, v níž byl pro přehlednost už málem „systemizován“. Pokládám jeho Rafaela za jeden z vrcholných výkonů inscenace. Citlivě veden, nehraje Tříška – na rozdíl od všech dosavadních pojetí postavy – údajného chuligána, ale Topolovo téma dospívání „na hranici života a smrti“, a hraje Rafaelův zoufalý pokus o dorozumění přesně a citlivě, s kultivovanou jemností a výrazným smyslem pro ryzí ražbu Topolova jazyka. Jevištní setkání snad nejmladšího herce souboru s představitelkou nejstarší generace Leopoldou Dostalovou je jedním z vrcholů představení, nejvyšším bodem režijního pojetí i herecké realizace obou postav v našich divadlech.

Herectví demonstrace a distance od postav je rysem, který z Krejčovských inscenací neznáme: objevuje se v *Konci masopustu* poprvé. Krejčova kritéria uplatňovaná na práci herce se nezměnila, jak o tom svědčí řada výkonů představení. Změnila se však vnitřní kritéria Národního divadla jako celku. Vleklá krize naší první scény, tápavá dramaturgie, sled průměrných a podprůměrných představení deformujících herce, bezperspektivnost tohoto stavu – to všechno „pracuje v čase“, neviditelně po milimetrech otupuje zaujetí a někdejší elán, charakteristický pro Krejčovo šéfovské období. Divadlo je buď celek, nebo součet částí, buď má názor a sloh, nebo je sledem tu horších, tu lepších, tu ještě lepších inscenací. Krejčovi se skoro podařil „ten neslušný zázrak“, kterým je velké jevištní dílo. Jeho inscenaci však přeče jen chybí *precizní* úplnost tvaru a *dokonalá* slohová jednota.

1964