

1.

V posledních deseti patnácti letech se v západní psychologické literatuře, zvláště americké a anglické, zhusta objevuje pojem *frustration*: česky snad nejlépe zmarnění, desiluze, 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 zuniforovaného 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 Williamse 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 antické osudové 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 klasikem 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 prémii. Drsnou kritiku tohoto pojetí štěstí zřejmě aktualizuje palčivé srovnání stylu této vrstvy, která se dostala „pod koně“, s energií a dobovačnou expanzí pionýrů amerického kapitalismu. V Millerově hře tuto srovnávací funkci vykonává přízračná postava mrtvého strýčka Bena, který trýzní uštvaného Lomana zaklínadlem své životní fráze: „V sedmnácti letech jsem vešel do džungle a v jednadvaceti 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 špinavý 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 člověk 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 opravdovou 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 skutečnost, 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 angloameričtí autoři jen zřídka a nadto nikoliv nejlepší z nich, vypadá Osbornova hra výjimečněji a osobitěji, než

114 tomu je ve skutečnosti. Určité okolnosti pak, mládí autora, jeho provokativnost a posléze i to, že si drama, ne právě zdvořilé k politice Velké Británie, zvolil k londýnskému provozování Sir Laurence Olivier, mohou alespoň zastříti jeho pravou hodnotu a přiřknout mu jiný význam. 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 obrysové vřadil do souvislostí, 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 Osborn sám není jeho nejoriginálnějším reprezentantem.

Komik je příběh Archie Rice a jeho rodiny; příběh kabaretiéra či konferenciéra, 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 suggestivně 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 otrápanými, 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 samozřejmostí 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, vy-sloužilý herec zlaté doby music-hallu, stařec, který přežrá obecný debakl z piedestalu bývalé vznešenosti a sebe-důstojnosti 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.

115 Archie oslavuje malé výročí: je tomu právě dvacet let, co úspěšně uniká výběřčímu daní. Tu zasahují katastrofické události: dcera Jana, kterou se podařilo 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 otrěsy nezpůsobí zvrát v životě rodiny, dokonce jenom obnaží 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, nejsilnější životní ideál Archieho. Komik dohrává poslední představení — a mezi obecnstvem spatřuje obávaného výběřčího.

2.

Základní téma marnosti, konec epochy, vyjádřený srážkou generací, práce s motivy, které se mění z reálných v symbolické atd. — to vše ukazuje na silné vlivy americké 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 nevynalézavých 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 zdoluhavosti 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 pocíťovanou 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* (Look Back in Anger). 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 nepřemění ani ze zvráceného sadismu ani z morálně indiferentního titanismu — ale z hluboce poraněného, trpícího lidství. Jimmy týrá svou ženu, aby ji vyrval 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 vybijet 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 otrásaající 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 jediné možná. Osborne bezpochyby zná také Čechova, jako všichni západní dramatikové, a mnohému 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 impulsů, než optimismus, který anglická moudrost ironicky nazývá lehkomyšlností.

Je samozřejmé, že jsme se už hodně odpoutali od vlastní Osbornovy hry: mluvív 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, poplaten 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 dramatice Holze a Schlafa nebo v raném Hauptmannovi. Ostatně i základní dilema mezi postulovanou energií a trpným pocitem marnosti je v ně-

čem 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'Neillovi. 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 potápěčím se Titanicu 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'Neillovy dramaturgie, kterou publikum, živěné desetiletí 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 drsně a „neliterární“ citěné skutečnosti a současně se pozvedá nad naturalistický dokumentarismus: kde, prostě řečeno, vítězí básník. Tehdy dostává jeho drama opravdu vlnu „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 páprsek, 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 stánu lo krok před zející propastí němého barbarství.

3.

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 specifičnost music-hallo-

vých scén, jak můžeme zjistit srovnáním s původním textem. Osborne píše intermezza jako mluvené a zpívané výstupy Archieho Rice a rozehrává v nich celou škálu vyšepstalých a opotřebených vtípů, omšely seriál gagů, naučených obrátů a triků na získání obecnosti. 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 džezu. 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 vnímajícímu nesrozumitelná. Avšak Radokovou substitucí (periferní music-hall za revue) je prostředím, s nímž je spjat Archieho vývoj, posunuto do jiné polohy: třebaže tu režisér neopouští fakta Osbornovy hry — Archie spekuluje s „nahotinami“ a zpívá džezově — výpravnost a skvělé 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 „soukromí“, vidíme, že tanečnice stále víc a více přestávají být pouze reálnými postavami reálného kabaretu a stávají se symbolem čehosi křečovitě excentrického, bezcitně sentimentálního, strojově úsměvného a uniformně sexuálního: totiž symbolem fabrikovaného štěstí, na jehož výrobě se příživuje také Archie Rice. Osborne komponoval většinu music-hallových scén jako obraz Archieho tváře s maskou: za profesionálním šklembem 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 soukromím 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; ve

dením herců, kde režisér zcela proti psychologickému žánru zamíří přímo k ústřednímu nervu scény nebo výstupu, v mizanscéně, v rytmizaci a tempech, které se neměří dojmovou pravděpodobností, ale slouží k maximálnímu ztuhnutí smyslu, sugerovanému 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 myslet nejen prostorově, tvarově, barevně, ale taky — což je dnes dosti vzácné — v materiálu. Scéna Komika je především hluboký, bezděčně tmavý a nevládný prostor jeviště, holého a rovného — typické prostorové východisko Radokových inscenací. Je zaplněn jen několika sirými součástmi nábytku, jakýmijsi troskami opravdového bytu; nejtěplejší a nejzabydlenější částí je stěna u klavíru, s teskně vadnoucími rekvizitami bývalé slávy dědečka Rice. Celé vybavení je vetché, jakoby až do průsvitnosti opotřebované a na rozsypaní. A nad ním v ostrém kontrastu se splétá mřížoví pouličních trolejbusových vedení a drátů, ubíhá řada kalně 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 procitěnou lidskou tragédií. To se týká Radokovy interpretace smrti Micka, rozhodnutí Jany, odchodu starého Billy Rice a konečného zjevení výběřčího daní — smrti.

Není-li tedy v Radokově režii patrné, že jde o zkázu určitěho 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 útočné zkratky, šel Radok ve své práci někde až za hranice textu, do oblasti režisérské autonomie, která konec konců bude jako taková v moderním divadle vždycky předmětem sporů. Tak přimyslel k postavě starého Billy Rice automatický klavír, který vysloužilý aktér uvádí v chod dvoupenci, je možno minci zase vytáhnout. Tento 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 básnickým dzezem 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 evolucích nenasytné 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 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 dzezové předscéně slágr svého mládí, je to číre 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.

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 mluví „přes rampu“. Směřuje naopak k dikci jakoby neupravené a „nerežírované“, která chce v divákovi vyvolat spíše pocit života přistiženého reportérem než zvěčnělého, 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 monotónie (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 nejprogresivnější 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 rozbořem režijních děl názorově velmi odlišných. Nejzajímavější 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 partituře, jde až k „zrovnoprávnění“ mluveného slova se zvukem, hudbou atd. Pokus musí shakespeareologa vyvést z míry, neboť docela popírá veršovou 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 monologiích —

citíme 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 herecích, 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 klasickou tvářnost 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 Billy 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 folklórem. 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 klaunského dualismu, tragikomedie paňákovské 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 v celku ho nemůžeš nesrovnat s některými scénami Charlie Chaplina — ne co do postupů, ale co do velikosti a obsažnosti lidského charakteru, který tu Pešek vytvořil.

Výkon Jiřiny Šejbalové (Phoebe Riceová) kladu vede výkonu Peškova. Ukazuje mimo jiné opravdu přední místo 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 studýrky. 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 nerozbije 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 kšticce 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

možnosti 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 první 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 Billy Rice, statický ráz postavy, její osud jakéhosi komentátora a srovnávacího 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 naznačují možnosti.

Pro Jiřinu Petrovickou znamená spolupráce s Radokem zřejmě kvalitativní obohacení; překonává její strohost, rysy konstruovanosti a především volního 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 zmotněny 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 příchyllosti 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 Luděka 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 pozornost, i když jim tato stať nemůže věnovat rozbor. Tak Milcová poutavá, vynalézavá, pro situaci inscenace nesmírně chápavá choreografie; jemné a vyrovnané provedení šesti tanečnic; dokonalá realizace zvuků (Jaroslav Kovář); a posleze — ač ne na posledním místě, hudba Zdeňka Petra. Je citlivá pro atmosféru představení. Má schopnosti charakterizační ve smyslu dobovém a žánrovém a dovede jejich použít nejen v kontrastních protikladech, ale v prolínání, v instrumentaci, která změní, demaskuje a posune do jiné citové roviny šlágr, s kterým se již divák seznámil v jiné podobě.

5.

Před rokem (Divadlo č. 2, 1957) jsem se v článku Česká klasika a česká divadelní přítomnost pokusil ukázat, jak rozkladně působila neslohovost většiny nejtýpčtějších představení činohry Národního divadla toho období. Několik nových premiér tuto problematiku značně pozměnilo a přesvědčilo, že nastoupivší 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.

Sloh je řádem a zákonitostí uvnitř umělecké tvorby; uvádí jednotlivá díla nebo jejich složky ve vzájemné, vnitřní 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 celostné 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 a 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 věci, 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 tvořivostí 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 nešitých rekvizit, strojových zázraků, „přibližně“ pracujících statistů 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, „dotažené“, 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: Neoslabuje-li právě vyhraněná interpretační osobitost režisérovy povinnosti k dramatu a nenahrazuje-li je prostě násilím, v krajním případě i svrchovaností, která textu používá jenom jako záminky (pretextu) k vlastní kreaci. Je to otázka spojená s problémem takzvaného režisérismu. 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 scénaristickému 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 vymežit 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 režisérismu, kdy dramatik dodával toliko libreto nebo se jeho tvorba nahradila „kompozicí textu“, montáží, bylo ovšem provizorní a selhalo.

Náše 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 jevšitního tvůrce, především režiséra, jehož úsilí po vyhranění tak nutně nivelizovala.

Je samozřejmé, že dramaturgickorežijní 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.

6.

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.

Vybojný, 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 vryvající 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 vytříbenosti 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 kon-

krétním „obsahu“. Významnější je modelace postavy. Herc u Radoka nepracuje cestou psychologického žánru. Mozaikovitého hromadění maxima fyzických a citových vnějších i vnitřních dat, s cílem do detailu rozkreslit postřeh, zachytit fenomén postavy v celé jeho možné rozložitosti. Je naopak soustavně odvrácen od vnější popisnosti a drobnokresby a prudce soustředován k vnitřnímu životu. Radokova metoda je metodou zvláštní analýzy, vhrůžení se, snahy demaskovat, kterými režisér s hercem neustále, a s energií a palčivostí znovu a znovu zažehovává, 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 rozčlebovaná 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 Hellmanově) a kde tudíž postavy musí zaujímat k dekoraci a k rekvizitám vnější, pravděpodobnosti odpovídající vztahy, prosazuje se tato tendence všemožně. Figury vytvále „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 „odecizuje“ prostředím 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 všudypřítomně trvá prostor především ve své elementární formě, prostor, a tím i čas. Prostor a čas, nikoliv zabývající 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 střízlivostí 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 rytmizaci 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 maniacky, často hystericky; dosvědčuje ho neustále porušovaná rovnováha člověka, rozpory mezi jeho myšlením a citěním, mezi nutností a vůlí: tedy princip ne statický, ale dynamický. Nikoliv plynulý vývoj, ale skoky, přerývky, disharmonie: tedy ne názor pasívně impresionistický a malebný, ale expresivně útočný, dorážející na skutečnost. Základní pocit je nepochybně pocit světa na rozhraní, v krizi — to znamená v okamžiku převratu. Cośi 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 režiih 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 tezeinského ghetta byla nepochybně blízka i jeho osobním zkušenostem. Radokova schopnost vyjádřit matematickou šílenství, logiku absurdního, zobyčejnění hrůzy denního zániku člověka a naproti tomu záračnost nejobyčej-

nějšiho 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 nevinná svůj úpadek. Neméně vzrušivě však vyjádřit 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 předepisuje, dal zaznít motivu zpijavící 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. Důsledně, autoritativní uplatnění takové koncepce se projevilo zvláště příznivě v režii Podzimní zahrady a zejména Dáberského 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), prodrál se Radok jejich portrétním psychologismem a schématem člověka jako dobového dokumentu k zpodobení tragické velikosti lidského osudu.

7.

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. Střízlivější 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 dvojím způsobem: 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 zvukové slovní kompozici jeviště: bylo by možno hovořit o jisté barokizaci, nebýt Radokova vytríbeného vkusu, který nikdy nesklouzl k bezostyšné masovosti a bombastu. Převládal tu však sklon k efektu a k rozvíjení divadelního stroje, vnější vynalézavost a utopická monumentalizace, která vyjádřila strojové fátum 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 projevila 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 okázale a s pravým anarchickým gusem 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 starosvětské 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 obrazo-

borecky odpoutalo. Jindy vzniklo „přerežívání“ 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 dovolovala Státnímu filmu na jedné straně chlubit se veřejně ohlasem tohoto díla v zahraničních pokrokových klubech, ale současně tíž 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 nejtřízlivějších představeních v Národním divadle jejich vlivy. Umění působit i na malé ploše ohromujícím účinkem, dosáhnout magického efektu kombinací nejruznějších a prostých složek jeviště — to vše koření 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.

Analýza se nahrazuje často nálepkou: v souvislosti s Radokovým úsilím o sloh se mluví o expresionismu. A nepadne-li docela jméno Jessnerovo, spojuje se Radok s Hilarem a někdy jen s docela čitankovou představou, které je expresionismus synonymem chaosu, zrudnosti 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 významově: 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 impulsy 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 splýval a ještě nedávno jej Polák Kalužinski 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 v 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 diva-

dle, kde slohotvorné úsilí režiséra nutně naráží na svízelné překážky. Radok režíruje vyhraněné herecké jedince, z nichž mnozí se vyhraňovali právě ve směru protichůdném onomu, který Radok prosazuje. Avšak nadání i 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 zaznamenávají 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 stáří. 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 reálnost 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 říši 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.

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 práva Brahmovým inscenacím.“

Páteří každého inscenačního stylu je tedy určitá dramaturgická linie, určitá nejen ve svém „poslání“, ale i svou uměleckou jedinečností. Znovu si to 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. Chválí realistickou ansámblouvu práci a vysoké nivó každého představení, všem dohromady však vytýká příliš podobnou interpretační metodu, která podle jeho názoru stírá specifičnost 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, nejhmatatelnější.