

Činohra Národního divadla uvádí v repertoáru první pololetí letošní sezóny šest her, které patří do oblasti české klasiky v běžném smyslu toho slova. Jsou to: Jiráskova Lucerna (režisér Ladislav Boháč, premiéra v březnu 1952), Tylova Tvrdohlavá žena (režisér Jaroslav Průcha, premiéra v červnu 1952), Stroupežnického Naši furianti (režisér Zdeněk Štěpánek, premiéra v květnu 1953), Jiráskův Otec (režisér Drahoš Želenský, premiéra v únoru 1956), 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 sezónu 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.

1.

Základním momentem při nastudování klasické hry je moment v podstatě aktualizací: 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 rozmělnuje a vytrácí.

Inszenací se tedy obnovuje vztah klasického díla k přítomnosti různými způsoby a s použitím rozmanitých postupů interpretačních. (Pomíjíme způsob, kdy k aktualizaci dochází především literární úpravou, — ačkoliv 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, předpokládejme, zachovají beze změn Shakespeareův 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 nepřímo. Klasická tematika či dramatická tvorba se stává aktivní silou v *zesoučasňování* divadla.

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, žhavého 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 Jiráska“ za sezónu. Začali jsme mechanicky vyplňovat formuláře dramaturgických plánů, tak jako jsme počítali na procenta poměr současných her českých, sovětských her, klasiky naší, ruské a světové, her západních. Normou, kterou bylo třeba splnit, se v tomto trapném období stala prostě česká klasika jako taková; nikoliv ta nebo ona hra, kterou bychom zvolili z určitých důvodů, k níž bychom měli vztah a inscenovali ji se zcela určitým záměrem. Moment *výběru*, kterým je možno konkrétně obnovit vztah staré hry s přítomností, se stal druhořadým nebo zmizel docela.

Záporně působila i nezdravá 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 ohrážela; 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 invokativy byly důsledně zaraženy do kontextu historického.

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

Jak jinak bylo možné, že vedle tylovského radikalismu, vášnivě lásky k pravdě, vedle jeho pamfletických políček coparům, frázistům, módním hejskům, kteří natahují uši po cizím povětrí, škrabákům, pišícími, 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 prostorekých Madlenek vystupovalo na jevišti tolik úslušných, zdvořilých a krotkých postav původních her?

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

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

Interpretační vztah k českému klasickému textu se projevilo v divadelní práci některými typickými znaky. Pokud se je popisat na základě zkušeností Národního divadla.

Předně: všechny hry se tu hrají zhruba stejně; způsobem jakéhosi *všeobecného* realismu. V celkové koncepci v založení rolí i ve výpravě. Zmizel nebo otupil se smysl pro specifické rysy jednotlivých dramát, jejich styl, žánr. Říká se: Jiříkovo vidění, Maryša, Naši furianti a Lucerna jsou hry „realistické“, „lidové“, „vysoce ideové“ a napsané „s uměleckým mistrovstvím“. A přece „realismus“ i „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 ptací 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 Nožeček. Postavy přicházejí na scénu, když je třeba, aby přišly; pravděpodobnost vnější situace, logická příčinnost děje tu není rozhodující. Proto tolik „nemotivovaných“ nebo zázračně náhodných expozic, setkání atd. Konciznost tematická a kompoziční je ovšem funkční: chce dosáhnout maximální názornosti myšlenkové. Tylův realismus je realismem pohádky, paraboly, morality. Rozhodující není pravdivost jedinečné postavy nebo příběhu (víla, 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, nerozbihá. Je bez ornamentálních podrobností, lapidární, se sklonem ke gnómičké stručnosti. Libuje si ve figurálních zkratkách, které, jako celá metaforika, mají opět myšlenkově názornou funkci. Přeexponovány, vedou tyto specifické rysy u Tyla často k polohám, které pocítíme 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 Johanesovi, který má i příznačné rysy schematické.

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

Alegorický plán hry neexistuje (jako u Tyla), tendence (konkretizovaná jako „soud“) je implikována, co nejpečlivěji „ukryta“ v příběhu a figurách. Je to drama „odideologizované“, „odromantičtžené“. 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: citíme 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 ze široka, 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 džbanu, 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 jídelm se neustále ve verších hry obráží. Ne v izolovaných, popisných pasážích, ale nepřímě, 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 dia-

logu 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 specifičnosti textů nebyly v Národním divadle ani položeny — ne snad tak, jak jsme si je načrtli, ale vůbec, jakýmkoliv způsobem. Ale představení se umělecky nespojednotí 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 nevykykají 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 překážky a problémy, jejichž překonáváním se talent posiluje, obcerstvuje 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 její specifičnost 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 výrazné 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 rozbíjelo 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 plástiku, pádnost a rytmickou kvalitu.

Považují 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. Tíhu 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 explikační funkci.

5.

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

Ruší nás jistě intonační návyky Marie Glázrové, zpěvavost a přeexponované délky. Ale celý problém je jinde. Návyky jsou dvojnásob nápadné, protože jsou projevem stylu velmi vyhraněného a v celém představení naprosto osamocené. Glázrová je metodou práce v kolektivu izolována nebo se izoluje. Srovnajme ji z tohoto hlediska s výkonem rovněž pozoruhodným — s Vladimírem Řepou v roli Lízala. Řepa je detailně propracovaný, sytý, šťavná-

tý, 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 podrobnosti a podává jeho zitenzivnělou podstatu. Řepa je jako boravý, 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 Franka, 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 propracovanost a určitost 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 úplné zařazení se do jevištního procesu a podřízení se jeho myšlenke, 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 mistrov-

ství. V těchto představeních není ani jeden herecký výkon, který by byl překvapením, znamenal obohacení tvorby jedince nebo skupiny.

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

Maryaša 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.

6.

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 Högreem 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 přírozený 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 hercích: jmenují autory těch postav, jejichž interpretace je zvláště složitá a které postrádají plastiku nebo se hrály jen jako nositelé idejí.

Průcha ví o specifičnosti Tylova textu; jde ovšem proti ní všude tam, kde pocítujeme její teovitost a schematickou simplifikaci. Zde se snaží vypracovat ideologické ob-

sahy 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 nejúspěšnější práce výtvarníka Svobody. Nepoužívá v zásadě jiných prostředků než v Lucerně nebo v Jiříkově 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 Jiříkově ženě. Jsou to vesměs partie, které i ve „věrných“ výpravách — či spíše právě v nich — rušily svou kašírovaností a kulisovitou přibližností.)

V Tvrdohlavě 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 odvozené. 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 inscenačního 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 manýře, všeobecnosti a slohovému roztrášení — 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.

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

7.

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 pulsující 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 Jirásku, 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 zápečnictví a sebeuspokojující historismus, odvrát od syrové a nevyvětlené skutečnosti, sklon přijímat hotové názory, modely a postupy, nepouštět se do neprozkoumaných oblastí. A spíše pohotově vysvětlit než na vlastní kůži prožít. Jak málo a mdle se v našem umění odrazily zkušenosti našich uplynulých dvacetilet — kdy jako by se v této malé zemi zkrížily meče celého světa a zpřevracely 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 impulsivní, vyvážila by deset představení s pietně zachovanými narážkami a invektivami. Jak netylovský je takový konzervativismus! A k jakým paradoxům vedl: ve jménu věrnosti liteře, věrnosti zavírající oči před mezemi dnešního významu obrozenecké klasiky, stali jsme se nevěrnými duchu tohoto hnutí. Duchu, který může být jen tehdy živý, bude-li stále oživován a nově konfrontován a měněn.

8.

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 hluchým jako políček veřejnému mínění a ustálené konvenci.

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

A takové pokusy mohou dát ideji Národního divadla nový a konkrétní obsah. Vytvořit v 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 zčásti mít úlohu uchovavatele 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 promyšlet a řešit je. Nerozluští je samozřejmě u stolu a přes noc: a tak 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 kdekoliv 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 negací — 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, nevý-

raznosti a konfekční uniformity. To se zdá být pokusem největším, který ovšem může učinit z Národního divadla opravdového spolutvůrce nových hodnot společenských. Pokusem, který je v pravém smyslu slova charakteru syntetického.

V takovém zesoučasnění Národního divadla musí se hrát 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 vypjatě moderní a současné, bude i klasika jako taková provedena špatně.

Ale co znamená „moderní“ a „současné“? Je to pojem, který se vymyká stručné definici; musí být však 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.