

929

Romeo a Julie a Krejča

Když Otomar Krejča odpovídal na otázku, co chtěl říct svou inscenací *Romea a Julie* v roce 1963, řekl: „Měl jsem takovouhle tezi - oni se rvou. Snad jenom o prestiž. A platěj za to životy. Pořád se to všechno pere na náměstí ve Veroně ... No a já jsem to vzal vážně.“ Jednoduché? Nic objektivního? Naopak! „Pak je ples, oni se potkají. Ona je věčná, jako ženská obyčejně je. Je mladá, je jí šestnáct, lehkomyšlná - tak já se budu vdávat. On koktá, ona - no řekni to, už musím jít spát ...“ Je to tak prostě. Nedozvěděl jsem se tím neomylný recept na mimořádně úspěšnou inscenaci. Snad jsem ale pochopil, že Krejča jen uvěřil příběhu a snažil se ho převyprávět nejsrozumitelněji a nejsilněji, jak dovedl.

PATOS TAM BYL!

V roce 1961 Otomar Krejča požádal o uvolnění z funkce šéfa činohry Národního divadla v Praze, kterou od roku 1956 velice dynamicky vykonával. Za oněch pět let se však rozhořel boj mezi skupinou „elitních“ - sympatizujících a ochotně s Krejčou spolupracujících - vyvolených herců a upozaděným zbytkem souboru, který se i stranickou cestou dovolával změně. Ředitel Bedřich Prokoš se také netajil svým nepřátelstvím ke Krejčovi a dal mu patrně nejsilnější impuls k odstoupení náhlým propuštěním jeho spolupracovníků, především Karla Krause.

Otomar Krejča, už „pouze“ vynikající herec a režisér ND, společně s Karlem Krausem, jehož se jako dramaturga odmítl vzdát, přesvědčili Josefa Topola, aby začal pracovat na novém překladu Shakespeareovy tragédie, která byla v Národním uvedena naposledy (a to ještě na pouhé čtyři týdny) v režii Jiřího Frejky v roce 1938. Zrodil se překlad, díky němuž mohly postavy do té doby skoro posvátné Shakespeareovy tragédie konečně promluvit ke svým vrstevníkům v hledišti jejich vlastním jazykem, a přesto s obraznou básnivostí. Na přípravě inscenace spolupracovali další „kmenoví členové“ Krejčova týmu. Hudbu skládal Jan Klusák, scénou navrhl prof. Josef Svoboda. Do rolí *Romea a Julie* byli obsazeni Jan Tříska a Marie Tomášová. Premiéra byla naplánována na 25. října 1963.

Ptal jsem se Marie Tomášové, jestli před premiérou cítila, že se rodí něco výjimečného. Rozhodně ano. Vyprávěla o tom, jak se zkoušelo už během léta, Tříska prý Krejču tenkrát obdivoval i jako automobilového závodníka, jak rychle uháněl a dokázal se řídit cestou po dvou kolech. Jako mladinká Julie si pamatuje působivé věty Topolova překladu: „Zatlač mi oči, zatměl se mi svět.“ A pokora a obdiv jsou cítit z každého jejího slova. Ptám se - když kritické oslavovali aktuálnost vaší inscenace, zby-

zmizet. Všem bylo okamžitě jasné, jak krutá tragédie se stala. Říkám panu Krejčovi: „To jste měl hezky vymyšlený“, on odpověděl: „To nebylo vymyšlený. To se stalo, na to se přišlo.“

Pro tuhle současnou přirozenost byl Lorenzo Radovana Lukavského kritiky popisován jako „moderní kněz, který má daleko blíže k člověku zastupujícímu člověka než k člověku zastupujícímu Boha“. Munzarův Merkucio je prý „snílek a fantasta, neúnavný šprýmař a kumpán, na kterého je spolehnu-

CO NÁM CHYBÍ 2

Letošní divadelní seriál *Reflexu* Co nám chybí věnujeme inscenacím, které všichni známe. Slyšeli jsme o nich vyprávět, četli o nich v učebnicích. Skoro jako by se ani nechtělo věřit, že se z nich nedochovalo téměř nic. Že nebyly natočeny na video. Ba ani rozhlasová nahrávka neexistuje. Pár fotek, pár kritik, když máte štěstí. Známe je, a přesto nám chybí. A tak čtete, dokud ještě máme pamětníky.

mášovou znal a napsal tu roli pro ni. Uchvátila diváky. Chodili do Národního opakovaně. Ještě po letech jí skládali komplimenty. Jako ti manželé, kteří jí děkovali, prý jim to představení tenkrát změnilo život.

AMERICKÝ ŠPIÓN

A jak inscenace *Romeo a Julie* změnila život Otomaru Krejčovi? Byla to hra o právu na štěstí, o toleranci. Tento Krejčův výklad byl zpočátku při zkouškách leckterým účinkujícím straníkům trochu proti srsti. Před premiérou se ještě z různých stran ozývaly skeptické předpovědi o neúspěšnosti nového kusu. Nálada v ND byla přece kvůli Krejčovu setrvávání v souboru čím dál napjatější. Ovšem Krejčova pověstná sveřepest a cílevědomost udržovaly jeho sebevědomí. To mohlo právem kvést po nadšeném přijetí *Romea a Julie* nejen tuzemským publikem. Krejča hrdě vypráví o Peteru Brookovi, který už o přestávce objímal Krejča a volal: „Vy jste udělal *East Side Story*, já to nedokázal!“ Tyž světový divadelní velíkán Krejču doporučil, aby v Bruselu v roce 1965 místo něj nastudoval *Hamleta*.

V Národním se situace nelepšila. Na jedné bouřlivé schůzi byl Krejča ředitelem obviněn, že je snad „americký špión“, jak jinak si vysvětlit, že mu všechno tak vychází ... Vycházelo. Dokázal přesvědčit odpovědné osoby a byl mu přidělen prostor v paláci Adria, aby tady mohl společně s Krausem, Topolem, Třískou a Tomášovou otevřít své Divadlo za branou, které se dostalo do učebnic dějin divadla.

Krejčova inscenace *Romea a Julie* zůstala na repertoáru Národního divadla po šest let - do podzimu roku 1969 - a dosáhla 110 repríz.

LUMÍR OLŠOVSKÝ



Jan Tříska a Marie Tomášová

lo při vši modernosti místo na patos? „Patos tam byl!“ ozval se Otomar Krejča: „Patos tam musí být. Ale musí vzniknout. Ten se nedá udělat.“ A paní Marie hlesla: „Patos je řecké slovo. A znamená bolest, vášeň, ... život.“ Společně s Třískou prý během intenzivního zkoušení vypjatých scén získali stejně zničující pocit, že jim nevystačí síly na celé představení. Vystačily.

Pamatuju si okamžik, kdy je Luděk Munzar v roli Merkucia zabít Tybaltem (Miroslav Macháček), ale na jevišti se nepředváděla podívaná na hrdinnou smrt. Svědky téhle pouliční tragédie byli dva mladí milenci. Ne raněný Merkucio, to oni v hrůze vykřikli, vyděsili se a snažili se rychle někam

ti, trochu šejdí a hodně hazardér, ve všem vsudy pozemšťan“. A chůva Olgy Scheinpflugové (když jsem vyslovil její jméno před Krejčou, chvíli se posvátně zahleděl do neznáma) byla „ordinérní, hloupnoucí stáří a alkoholem - pozoruhodný a temperamentní výkon“.

O Třískovi a Tomášové se popsalý stohy papíru. Byli mnohokrát označeni za „Krejčovy herce, kteří spoluvytvářeli ideál tehdejší doby“. Tříska byl „rebel bez příčiny“, „divoký, drzý, vyzývavý“. A paní Marie Tomášová? Když se francouzský divadelní teoretik Denis Bablet ptal na paní Marii architektka Josefa Svobody, řekl mu, že kvůli ní viděl každou reprízu *Romea a Julie*, kterou mohl, a že Shakespeare To-

VELKORYSÝ POKUS O SHAKESPEARA

SERGEJ MACHONIN

Zarputile a netrpělivě vypoví o sobě Křejčova inscenace *Romeo a Julia* v pražských scénách, co všechno není, co všechno demonstračně *nechce být* a proti čemu vytrhává do boje. Romeo — Triska, vyběhne ze tmy do šera vysunutého jeviště jako švanéc. Průdce se zavstává a vzápětí mu hrdo a odprobně čepel reflektoru. Zavrzdává a vytkne, ochraptěle a přes moč:

„Vraždná láska, láskyplná zášť...“
A po tomto prvním jedenácti dalsích veršů, vyňatých z novou souvislostí zmontovaných z Romeova dialogu s Benvoliem v prvním obraze prvního dějství.

Tento Romeo nepřítel ani zapřít obližlivě vstupit kantilénou o lásce, ani si o ni zaretrovat. Zastavil se bez dechu, aby si uvědomil její šleštnost ve světlé tmy, aby pochopil její velikost i její nehmotnost.

„Hlas se mu zlomil uprostřed myšlenky, šleštný Romeo letí dál do tmy a z hloubi jeviště přilichotí bratr Lorenzo s košem léčivých bylin. Není žádná vělebná slova, žádný boží statek umetného tla a všeodpouštějící moudrosti. Je mu nejvýš čtyřicet, jde průzračným krokem, má pronikavě myslící obličej a vyravnost vnitřního sílného člověka. Co se vzpírá pochopit poraněná mysl Romeova. Chápe Lorenzův rozmarinovaný „V tom kvitku, nepatrném na pohled, i je kromě téku také prudký jed. / V lidech vidíš proti sobě stát / v dvoji stlu, dvoji majestát. / Bída, kde přijde k moči horší z nich: / smrt nade psavtu v tálech červých.“

Teprve teď, takto předznamenán, vhrne se na jeviště život veronického náměstí. „Vhrne“ je ovšem špatné slovo. Na divadle si je už příliš často spojujeme s nástupem „lidu“, který na povět a dříve, obličej do nárokových kostýmů, začne dělat kulisu „životu“ v pozadí, aby mohli protagonisté vpledu začít hrát.

Křejčova veronického náměstí začne okamžitě, sava si je státní uvědomit, protestuje proti konvenčnímu způsobu, jímž se obvykle vplouvá do příběhu veronických mlenců, a provokativně *černostrojce* protíná: „Zádný modrý mrň, žádná renesanční pohoda.“

„Zádný modrý mrň, žádná renesanční pohoda.“
Výslovnost figur. Foto náměstí je prvním dějstvím předznamenat tragédie. Všechno si rázem a brutálně ovládá. „Na šermuj a jsou si po životě. Hrubý, zvířecí rvač se kus dří váhá na výrostka, chlupí se váli, šak, pronásledují, dech supí do hledišti. Nenávist je tu je vředy-přítomná a zavilá, všechno je tu neustále připraveno ke skoku. Kapulet s Montekem, si neberou servitky, Benvolio se maně pokouší, přivítá lidi k rozumu. A Tybalt přichází jako pater, černá, tláse, měče, všechno v něm hraje veselí.“

„Zádný modrý mrň, žádná renesanční pohoda.“
Všude, jen mu dělá dobře, cítit ve vzduchu krůpě náhlého hazard lehké a smrtící zbraně v ruce a nenávidí Monteky. Tasi, všechno se kolem pohne, přikřiví — a vtom pichází kníže...
Známe tu přiběh, nazpaměť kapodivu, ačkoli divák v každé další scéně jako nečekané a neutešené dobrodružství. Ve čtvrtém představení je vyhlášená války všem, co se na ni nalepilo, čím zašel její původní smysl a život. Ne tedy lyrická hra o nešťastné lásce, plná známých árií, na které se chodiváme dojmout. Ne baliónová scéna, jítfn loučení mlenců, nebo smutné lásky na pozadí Verony, nýbrž něco v samé podstatě jiného: Shakespeare přečtený pro nás našima dnešními očima. Romeo a Julia jako dílo plně především velkolepých aktuálních myšlenek, přesahujících do našeho života. Verona nikoli jako kulisa k velké lásce, ale Verona jako svět, jako světi nenávisť, peněz, svět subecké a zákeřné lidských vztahů, svět nízké povahou musí být nepřátelsky každé čistotě a musí zabít Romea a Julia. A dále: renesance nikoli čítankově upravená do sdělného modro-jasu, ale renesance jako vzpoura, jako *totální tragická vzpoura* rozumu, etčí ducha, morálky a pokroku proti vražděnímu a mocnému tndství. VZÁTY renesance táhli také puči, eskválněho masa Giordana Bruna, hynulí velet renesanční duchové, jímž bránili odhalovat pravdu společenského pokroku. A v renesanci, také odvolávali své učení Galileově. Proto v této inscenaci není Romeova a Julia láska zahnou písní, ale je vzpourou zdravého rozumu, lidské čistoty, důslednosti a charakternosti. Proto zde Lorenzův nepřítel asketů a klášterem a rozumí s renesancí osvícenosti zápasu sil nejen v přírodě, ale i v životě. Proto také mohou Křejča s Lukavským propůjčit kázní, míadí a síle jeho ducha i svěžest a sílu fyzickou. A proto je, konečně, i on, ve shodě se Shakespearerem, naprosto vědomým aktivním pomocníkem Romeovy a Juliny vzpoury proti Veroně.

Je to tragická vzpoura. Je ovšem tragická jinak, než jsme ji kdy viděli i ve vážných a ceněných inscenacích, které se také *okouzluje* na svém odbourat libivě konvence. Křejča upřel, hlavně v a fanaticky, sebevědomí vznešenost do domku i sebevědomí lidskost Kapuletům, Montekům, Veroně. Smrt Romea a Julia tu není tragická náhoda, ale vražda. A propastnost tragiky je v tom, že tu což velkého a vznešeného nezahynulo v zápasu s nějakou mocnou zla nebo se žádným padoušstvím. Naopak, pan Kapulet a paní Kapuletová jsou normální obyčejní lidé a Verona je plně podobných obyčejných normálních lidí jako Thény, v nichž zahynula Antigona, a jako mestečko, v němž žila spofádaná rodina Krútova. Ale právě ta „obyčejnost“, ta strážlivá subecké lhovestnost, ta zbohatlická touha mít se dobře a být přitom hodný, lidumilný a nepřipouštět si prosit, že může být něco mimo tuto sytou, spokojenou, vrchnost vřdy poslušnou a bohabojnou spofádanost — třeba velký cit, velké vášně, velký zážer, velká touha nebo velký vzdor — to všechno je právě nejstrašlivější východisko pro vraždění lidskosti. A právě zde zii posazili Romea a Julia tak aktuálně — směrem do světa.

„Hrostejn, bodři a sobeři Montekové žijí pořád ještě i u nás a v nás. Mají tisíc podob. A tyto malé duše ze samého strachu aby nepřišly o bezpečí a neznelibily se, ti hrdinové průměru, kterým se nikdy nic nepřidá, protože mají věčně otevřená zadní vrátka a bojí se jako čert kříže všeho velkého, riskantního a odvážného — vzdávají títo lidé a tyto vlastnosti strojí denně je zdanitě navinné uklady proti všemu, na čem stojí myšlenka socialistické společnosti. Proti nim je předovim namířeno Křejčovo představení a pomýšlení na ně mu dává patos *hruje a hruje* průbojnosti.

Určité je i hran inscenace a styl režie, která útočí, přepadá, pracuje s kontrastem a neustálé změná myšlenka. Ve chvíli, kdy se blíží krvavá srážka Tybalt a Merkuliem a Romeam, padá z naba v hmotných světelných zárech dusný zář, všechno je nepohotově, zamdlelé. A tím zhoustím tusem lidu něchá Křejča proji pomalých, jakými zmrzačeným krokem starce v hadrech. Jde jako přizrak, jako metafora zmaru, jako symbol ubitého a zmrzačeného lidství. Předě zřehem, znasobí je, přidá mu nesnesitelnou tílu — a vtom se objeví Tybalt. Hlasý rozbitý ticho, nabudou zbláznělo spodního rytmu, a soupeři tasi. A zatímco se bíjí na smrt, zatímco Tybalt, kterého Macháček hraje mistrovsky, s dokonalou kázní, jemoostí, nobiesou i záhdnotou — zabíjí poprvé a chce zabít podruhé ze zášahy; zni jevištěm tenká, dětsky prostá a nevinná melodie houslí. Svět se vrazí, lidé se požirají a boufice kluků to napjatě sleduje jako vzrušující dobrodružství: až dospějí, i oni unesou tapty a dýky.

„Julie — Romáková nejdřív tančí své dětské taneček za pohlédnutí záužitku toho domu, kde byla vzdučky tma, protože záhřie byly vzdučky spastěné. Je dětská, veselá a přirozená jako děvčata v Praze na ulici. Ještě, když ji nabídnou ženicha, je křelečí a hravá, v pokoku zakloní hlavu zpátky jednou sem, jednou tam, rozhýbá se a neví, že už běží do dospělosti. Je přes u Kapuletů, Julie se setká nahore v lodži s Romeem. Poprvé se solva dotknou rukama, pak se zabalí a když pro ni jde chůva, uchopí už náhlým předovim pohybem drahou Romeovu hlavu. HZ se mu zaslíbila, už je žena, už chčzní svého Romea, už je všechno nezdružitelé. Nýkdy jsem neviděl ton-žáz Julina dospělosti zahrany tak adakválně textu. Tato láska má o tolik méně slov, než mívá. Nemůže jíh však mít víc, ti mládí lidé jsou dnešní, mají stud k slovům a mlví ke stojným lidem v hledišti. Jsou však o to opravdovější a všechno je tu víc na život a na smrt. V zahrnutí sofné stojí Julie nahore v křukých arkáádě a Romeo na vysoké zídce. Dám je bytelní, v domě se všechno chystá k svatbě, v domě jsou kovaně těžké skří-

pe, v domě je všechno pevné, neměnné a jisté a zde se děje něco nejkřehčího, nejmenšího, něco ze všech stran ohroženého. A Julie hubdá, že je vysoko, vykřísí se do tmy a Romeo hubdá, že zavřívá na zide a mohi by spadnout. Jsou tolik vydáni všane všemu, tak horzbraní, jsou si tak nedostupní, jen krůček a zřít se — a přece v nich je jistota velké lásky, v nich je nejpevnější základ světa. Oni jediní mlví a myslí pravdu a oni jediní ji do důsledku uskutečň. Na ně jedině proto dopadá nejčastěji plně bílé světlo v tom domě a v tom světě rembrandtovských hnědí, violeti, šedí, žijí a zářících zlatých tpytů.

Toto je Křejčova metoda. Aby ji uskutečnil, aby mohi takto kontrastem přepadat, potřebovat pohyblivou, rychle a dynamicky proměnnou, barvarně impnané kostymy výtvarnice Kadrožkové, inteligentní, dravou a neozdobnou choreografii V. Urbánkové a Kusákovu monumentální hudbu, potřeboje kontrast moderních bláznivých rytmů, skoků z West-Side story, cvalu a nekůdu života s chvilami náhlých tich, kdy se protlou a znasobí významy věcí. Nezapomenu nikdy na několik takových mlát Oleg Schompligové, která spolu s Křejčou vytvořila skvělou, neokakanou novou Chůvu. Žádná ptihoopie legrační figurka, ale kus tragikomické Verony, kus delormace tohoto světa. Dělá ji obhrabouli, všechno připodroušenou, na všechno na světě zvuklou, ženskou od huby a s trochu cynickým humorem, celou ohmatanou životem, zvuklou ne-dělat si hlavu s morálkou. A přece právě ve chvíli, kdy herečka před divákovyima očima, jak se zdá, nashromáždila už což ty kuchyňské dějství jejího života, vypoví o ni a o celém životě náhle něco neskonale vyššího nejprostším prostředkem: mlčením. Chůva sedí, ruce v klíně, smna a jedná vědnou; Romeo vyznává lásku Julii a Montek s Montekovou kultivovaně, i když koncepce nutně handicapované výkopy Nedábová a Waiesské chystají vesulku s Parisem. Chůva mlčí, a zdá se, že jakými šestým smyslem i tuší to což temného, co se neodvratně blíží. Nepohne se, jen uvolní tvář, jen v zamýšlení nakloně tělo, neuvyklé ani chvíli nečinností a povzděchne. Nad každým poblázněným mládím, nad každou čistotou a možná i nad svým zřetem. Nic víc. Nepřestane být tím, čím je. A přece právě ona vysloví pro diváka tou němcu chvíli něco vykupujícího a nejintranější lidského. Zde se však, že při vši acé k velké, za výsledku spolupodnikně nětecké práci, jde

i u herců tentokrát předevím o ocenění jejich přílohu k myšleně představení. Oám při sedle Scheinpligové a Macháčka nejdříve u Muzarsa, který nalezl z obdivuhodnou invenční pro celá představení nepřipřítití pouhého mládí, které má bezelstnost, veselou spontaneitu a fantazi, ale zároveň i hore z rozumu a kus příliš chápatelno božkého sarkasmu. V jiné poloze tu přispívají i kouskem svamo objevu Brancův Benvolio, Navrtilův režijní i herecky nové pojetí Paris a Sloupův Petr, jako cudná, ještě dětsky neochrabaná odlika Romeovy lásky.

V první větě této stati jsem mlvil o Křejčově zarputilé netrpělivosti. Ji věděl představení tímž ze všechno, čím je nečekané nové, objevné, současně a volkoryse. Ona je však zároveň hlavně přičinou některých zjevných nedostatků. Na prvním místě bych jmenoval Křejčovu posedlost Svobodovou scénou. Pracuje promyšleně a jejími prostorovými možnostmi, scéna mu pomáhá vyslovit mnoho nevyslovitelného. Na druhé straně ho však její pohyblivost svádí k samoočenu. Chůva, která šplhá na vysokou zed, Merkulio, prováděcí na téže zdi gymnastiku, okno v Lorenzově cele, jež se pro diváka bezděčně spouští a zdvíhá jako okénko v závodní jídelně, zbytně ne často vyjždění, posouvání, propadání a popojždění panelů a kulis — to všechno začne na sebe příliš upozorňovat. Divák to sleduje netřiv jako zajímavou kratochvilu, ale nakonec už jako techniku zbytečně rušící hereckou tvorbu.

Vadily mi dále i některé příliš tvrdohlavě zdárazňované a suchou testou vyrobené kontrastníky (např. „pacičky“ s rukama mrtvé Julie nebo Romeova opakování „nebe — peklo — ráj“ po zpráve o Julině smrti). Stejně se mi líjčtí i po závěru pleonasticky zdůrazněná idea představení. Nebylo třeba tak popolat je k tomu, va směšné a trochu trapně aranžovaném dialogu se Seljova nepodařeného knižce s podzámka hrobky) dovtily, že rody zůstávají ne-usmířeny a že jsou ve věčném otroctví zláta.

Nakonec dvě slova o Topolově překladu. Zdá se mi nesmyslné klást ho do protikladu nebo jin dokonce znevazovat překlad Saudkův. Saudkoví nezále nikdy uotit obrovskou práci, stovky umelckých a vědeckých objevů v překladu Romea a Julia, ani jeho překopnický myšlenkový výklad hry, bez něhož se nemohi obejít ani další překladatelské generace. Přitom je podle něho názoru Topolův překlad, vycházející z nového generacišního životního pocitu, zcela nesporně dílem vynikajícího slovesného tvůrce. Nese všechny znaky básnické osobnosti a má (s nemožna trochu vulgarizujícími nebo zpřičňujícími výjankami) současnou a současnou poetickou kulturu v samém dechu a krvi sloví. Je proto plastický, svobodný a krásný na poslech. Čeká ovšem na zhodnocení odborníků.

S Křejčovou první inscenací Shakespeara je možno jistě polemizovat i v jiných bodech, než jsem to už učinil já. Je na ni ještě příliš vidět námalis úbojvňat... koncepcí, jak v jednotlivých výkonech, například v Tiskových Romeovi, tak v nejednotné stylové strukture herectví, i nervozitu, plynoucí z nezádnosti. Má také, právě za cenu tolika kovaně řečeného, řadu nedostatků. Nelze ji však neuznat velké umění, důslednost a mohutný aktuální účín. To je důvod, proč se za ni, za její patos a experimenty táhni odvahu stavim jednoznačně a s uctívá ke všem, kdo ji vytvořili.

Práce 29. října 1963 929

Romeo a Julie v režném šatě

William Shakespeare: Romeo a Julie, přel. Josef Topol, režie Otomar Krejča, výprava Jos. Svoboda, hudba Jan Klusák, v hlavních rolích Marie Tomášová a Jan Tříška. Poprvé v Národním divadle 25. října 1963.

Na toto představení necht nechodí, kdo očekává jen další podobu litostné pohádky o lásce veronských milenců — v příslušných historických kostýmech, v příslušné architektuře kolorovaných historických kulís. Kdo očekává podívanou, která sice stále může dojmat — díky návyku, díky konvenci, jež předpisuje stejné vzruchy na stejných místech a vyvolává navykly pocitový kontakt jako kdykoliv dříve, ale nic víc. Kdo hledá stejnost, která se stává chucí nechťic totožnou s lhostejností vůči všemu tomu, co vypověděli William Shakespeare o lidech své doby a jimi nám i o nás.

Svár o dnešní výklad díla (o jeho výklad má ne právo, nýbrž povinnost pokusit se každý skutečný jevištní umělec), začíná již překladem. Krejča si k němu vybral autora svého názoru, dramatika Josefa Topola. Tedy i překlad je programový. Je v mnohém protichůdný dokonce i tak novodobým překladům jako jsou Saudkovy. Ale režný šat prudkého vitálního i výsostného filosofického života se Topolovi skoro v celé šíři díla utkat podařilo. I proto je tu tolik míst, kdy se přestáváš dívat na divadlo, jsi zjitřen, otřesen, krátká spojení jiskří dokonce individuálně v každém divákovi zvlášť a jinak.

Tento svár, tato provokace — rozuměj myšlenková a umělecká — pokračuje v celém díle. Krejča samozřejmě odvrhl kothurny, dal však dílu především jeho významovou mnohoznačnost. Zatlačil zdánlivě do pozadí postavy Monteků, Kapuletů, představitelů světa, který se zbavuje svých nejlepších, již se mu odmítali přizpůsobit. Jsou o to odpornější, že se stávají systémem, nikoliv náhodně se zjevivšími jednotlivci.

Do popředí spolu s Julií a Romeem přesunul další mladé typy, Lorenze a lid, který tu přestal být stafáží. Režný šat — františkánská kutna Lorenzova — je zároveň režným šatem Krejčova jevištního díla. A také Lukavský není obtloustlý, laskavý, „klasický“ Lorenzo, ale člověk v masce kněze, člověk hluboce vědoucí a vidoucí nikoliv díky víře, které slouží, ale díky materialistickému poznání světa. Nezvyklé? Podivné? Snad.

Architekt Svoboda postavil Krejčovi scénu z hnědé hmoty, která je hned kašnou, hned zdí, hned architekturou

— a jenom visutý balkón se hlásí konkrétněji k době vzniku díla. Strohá, vnitřně bohatá výprava, přesná pro režijní záměr i výklad díla. Herce po premiéře stíhal neutuchající potlesk stržených diváků v tomto pořadí: Tomášová, Munzar s trojicí dalších mladých, Lukavský, Scheinpflugová, Tříška. Snad jedině u Tříšky mi vadil buď režijní záměr, vedoucí k přílišné strnulosti a křečovitosti, nebo jeho herecká dispozice pro Romea jako člověka, který je až příliš mimo všeho krom sebe. Tomášová není ani v nejmenším klasikou Julií, je to vskutku prudká, naléhavá láska tohoto věku. A ještě úctu výkonu O. Scheinpflugové, obdiv syrovým, drsným a zase — dnešním postavám mladých.

Myslím, že tato inscenace Shakespeara má širší souvislosti než jen naše, domácí, byť i zde je odpovědí tvůrce i novou výzvou k boji. Přes občasnou režijní, tempovou nevyrovnanost (zejména na začátku), jde o představení, které je víc než důstojným holdem věčnému genu Shakespeareovu, je cenným strhujícím příspěvkem do evropské diskuse o Shakespeareovi, klasice, modernosti, současnosti... A dál, že by bylo dobře napříště s tvůrci diskutovat jedině tímto způsobem — myšlenkovým a uměleckým činem proti činu. Nijak jinak. V tom vidím i smysl — doufejme, že konečného — návratu Krejčova k režijní práci. Svár necht je svárem. Ale necht je!

OLDŘICH KRYŠTOFEK

ROMEO A JULIE V NÁRODNÍM

Zamyšlení nad pátémi premiérou

29. srpna 1966



JAN TRISKA A MARIE TOMÁŠOVÁ jako Romeo a Julie v nejnovější inscenaci činohry Národního divadla.

Snímek: dr. J. Svoboda

Romeo. »Doba i já jsme stejně posedlí, jsme jako moře v bouři, jak mladová zuř.«
 L o r e n z o. »... Zbloudilá ctnost se svého cíle mlne, nerest se někdy vykoupi svým činem. V tom kvítku, nepatrném napohled, je, kromě léku, také prudký jed. I v lidech vidíš proti sobě stát tu dvojitou sílu, dvoji majestát. Běda, kde přijde k moci horší z nich: smrt najde pastou v tělech červůčích.«

Tato slova jsou prologem nového představení Shakespearova Romea a Julie, jsou motem inscenace, ukazují směr a cíl. T o p o l ú v — K r e j č a — Sv o b o d a: překladatel—režisér—výtvárník, tři umělci, kteří pro ni spojili své síly. Jejich souzvukem se před námi objevuje dílo ve své nové kráse jako obraz starého mistra, kterému ruce restaurátora daly znovu zazářit, jako mladé dílo, nadtožené stáletími.

Topolův jazyk je veskrze současný, přitom bohatý poezií, ale

prost jakéhokoli sentimentu a laláčné lyriky. J. Svoboda tu znovu prokázal svoji vynalézavost a umění, které si nikterak nedává s tím nejlepším, co představení ve světě současně jevištní výtvarnictví. Jeho scéna, využívajíc nejúčinnějších technických vymožeností, spolu s režii, která v nich cílí potřebu rozehrát co nejvíce akcí, kládou maximální požadavky na herce. V tomto směru především na jejich pohybovou vyzbrojenost. Jisté je, že bychom tu našli místa, kde je míra trochu překročena, kdy vstupuje na jeviště i určitě řídko. Ale těžko tu hovořit o sa- moúčelnosti. Krejča má jasný zá- měr, pevnou koncepci. Snaží se vypnout celkové herce k možně- mu maximu jejich umění.

M a r i e T o m á š o v á tu (po Hamletovi, Králi Learovi a Večeru tříkrálovém) vytváří další z krásných shakespearovských postav žen — Julii. A její výkon má vše, co děláme jít poříbně. Ne- ní to náivka či okouzlující kráska. Je taková, jakých bychom v oknech a balkónech našich domů spatřili stovky. Má jejich živost, lehkost, není zatížena strašáky m- nulostí, je plna půvabu, bezprostřed- ností a upřímností, rvavé neústup- ností tam, kde cítí, že pravda je na její straně. Je to bezesporu spic-

kový výkon na herecké dráze M. To- mášové.

Jako představitel Romea vybral režisér Jan a Triska, který byl touto rolí postaven před svůj dosud nejsložitější úkol na Národním divadle. Nemí proto divu, že všichni čekali, jak se s ním vyrovná. Zkouška dopadla dobře. Mnohé z toho, co bylo řečeno o Julii, platí i pro Triskova Romea, i když jeho umění nemá dosud ke své re- produkci tak mnohostrunný nástroj jako M. Tomášová.

Mohl bychom však jmenovat i L. Munzara (Merkucio) a R. Lu- kaského (velmi netradiční a li- sky prostý Lorenzo) za jejich vý- kony.

Podrobnějším rozbořem, až před- stavení projde několika reprisami, by se tu našly nedostatky či dis- kusní problémy — o jednom jsme se již v začátku zmínili. Na pre- miéře např. nevyšel ještě příliš zá- věr, zdát se nalepený, neorganický.

Co však je hlavní: představení se zdařilo. Je to opravu součas- ná moderní (nikoliv módní), inscenace velkého klasického di- lema. Promlouvá našim jazykem k ná- šemu sluchu. I našemu vzájemné- mu zájmu a nenávisti padají stále ještě za obět nejkrásnější a nej- utěšitelnější lidské city, vlast- nosti, záměry a plány.

Helena Šimková



LEON KUNZEL JAKO MERKUCIO V BENEVOLE ANTONIEMI ROMEO A JULIA
Foto: Jaromír Šabota

I Merkuciova

Když si čteme ve Vodňkách, najdeme o Merkuciovi jen jedinou větu: charakteristický. Rozpoznání je hlavně věnováno Romeoovi a Julii. Pak dle toho nic — a teprve přijdou rodiče, snau ještě bratr Lorenzo a chůva. A dost, Merkucio zřejmě pihul — vzhledem k malé vědomosti a částečně na osudu milence i malé písně toli — funkce spíše zlobného prvku, byl okrajovým doplňkem voronského světa. Nebyl rovnoprávnou součástí tragédie, jen podpůrným prvkem.

Merkucio vystupuje jen v pěti obrazech. Ve všech je ve styku pouze se svými vrstevníky, jenom na plesu — avšak jako němý přivedce — vstupuje do společnosti hlavních aktérů. Tragédie jedná jen jednou, když se pustí do souboje s Tybaltem. Příčina a způsob jak to udělat vedly k nejobvyklejšímu a psychologicky k nejlogičtějšímu, romantickému výkladu charakteru této postavy: ohavný, duchaplný kavalír, jenž čest Romeova je totiž co čest vlastní. Z hlediska dramatu má jako tak jediný důvod — musí být zabit, aby se dal Romeo věbec k bitce vyprovokovat, aby zabil Tybalta a mohl se stát všechno ostatní. Tedy náhoda, ne tragický, nutný osud. Fakt, že dramatické zpusob charakterizace něho lze označit jako vysvětlující příčiny činu jen individuální, oddělily Merkucia na druhou kolej.

V Krečově režii se Merkucio Ludka Manzara objevil už dřív. Hned v druhém obraze. Na náměstí Verony se rozpoutala bezhlavá bitka mezi sluhou rodů, zamíchá se do toho Benvolio, Tybalt, nakonec hink přivola i Monteka a Kapuleta. Ktož se rovněž do sebe pustí vrbáním bit. Nikdo neví proč se bita vstřina jsou opti-li zvlášť psychickou vraždění. Do této situace krátně i pitvorně zároveň zasahuje kniže. V jeho právoch je také Merkucio, jeho přibuzný. Zatímco kniže hromuje a svou autoritou sledává křid, sedí Merkucio v popředí, blíz k divákům na každé zdy. Je ošklivý a upírá oči do hlediska. Nepromlouvá — v Shakespeareovi není připsáno ani slovo. V obličej má neproniknutelný, chladný nezájem. Pak vstane a odchází, píská si nějaký dobový popávek. Mezi lidmi to stále vše, incident dozví — a on si píská i nezájem je tímem. Odmlouat účast v činu je za určitých okolností velmi překážným a pro někoho jediné možným vztahem. A to je situace Merkuciova. Nemá moc, aby tomu, co se děje, mohl zabránit. Na odchodu ze scény se potká na schůdkách s Tybaltem, kterému pění osudu. Čba se zastaví, má Merkucio a zřejmě poprvé vyrušen ze svého hlubokého klidu. Trvá to jen chvíli — Tybalt napadá pohledu zprá, Merkucio není Montek, nezajímá ho. Nacpák pro Merkucia zřejmě význam má.

Duchaplné žertování na čtci Romeova ve scéně před plesem dostalo v důsledku předchozí

scény zcela originální obsah a proměnilo vztah Merkucia a Romea z bezvýznamného, bezdůvodného lásky na lásku Romea k Romuovi, jeho nové bližšími jsou pro Merkucia jasná projevem tenoz. Nekonkrétní bezdůvodnosti, ať lásky nebo vraždění, tanatismus v obojem smyslu, je v jeho pojetí pořád jedním a tím. Časné se vyřešit jevem, kterým epovazuje a považuje za nebezpečný. Staví pasáž Merkuciova o královně Mab není tu oslnivým důkazem jeho poetického ducha, ale kulminacním bodem konfliktu s Romeem. Manžel neriká verše s libostí na poetickém jazyce. Přesně si podpíraje hradu po způsobu Jidi z letní spločnosti, jako by před vlastní očima sledoval v paměti tu starou pověst: dšuvaj lóncu a konkretizaci snu pánu notáři, špikovní a podobně depozitaje nejen to, co se za poetické považuje, ale současně strhává rázové brýle a lólesně fantazie Romeovy. Nebyť předchozí scény, byl by tento vztah jen osobním charakteristikem. Bez dalších souvislostí sám o sobě, by se jevil jako cynismus. Krátnost, exhibice apod.

Na plesu Romea oslovuje hledí na Julii, Tybalt na Romea, Merkucio na Tybalta. Ani o tomto soustředěném pozorování Tybalta Merkuciem není v textu zmínka. A přes to je velmi shakespeareovské: tím upozorněním diváka na budoucí osudný krok tragických hrdin. Co napovídá tato scéna, ukutečňuje se ve scéně soubojů. Benvolio se marně snaží odvést Merkucia ze stuncem rozplněného náměstí. Lož, vyčerpaní vedram, na roubení košy. Stane se před čim varoval Benvolio. Přichází Tybalt, dráždí, vrtá, za obřít Merkucio věra, sobě zřetelně nad věcí, bez vášně, ironicky parádjuje úskakování tak Tybaltova. Jsou vyrušení vstupem Romea, Tybalt ihned ztratil zájem o Merkucia a obrátil se na něho, zřejmě vážnější a přístupnější obě. Teprve tato situace donutí Merkucia k činu. Ma z kavalírství a vyzvednutí smyslu pro čest rytíře, ale protože teď má prokazatelně, že Tybalt je konkrétní nebezpečí, původce a hlavní podněcovatel vraždění Merkucio se nebijí, aby někoho zabil — jako Tybalt, ale aby odstranil konkrétní osobu, prokazatelně škodnou.

Merkucio je v tomto představení samotným, uzavřeným lidským, osudem, tragédií. Elevka, který se za všech sil snažil distancovat od této vraždění, ale nakonec aby jen zabránit, ale stal se jejich první obětí. Jeho smrt je nutná, nikoli náhodná. Propojením postav do řetězu osobních kontaktů se podařilo zbavit i Kratochvíle charakterového omezení a porovnat ho ze subalterní dramatické úlohy. Na roven hlavních postav tragédie. Mstít tu zá, jen tragédie Romeova, Julina, poprvé také Lorencova, ale poprvé také Merkuciova.

ALENA STRÁNSKÁ

bez valného zájmu veřejnosti, ale o to poctivěji a nadšeněji se už léta pracují mezi světovou elitou. A právě v Innsbrucku chtějí potvrdit své zkušenosti a možnosti, a když o tom nehovoří nahlas, myslí na medaile.

INNSBRUCK se tedy chystá na zimní olympijské hry. Už více než dva roky. Všechno nasvědčuje tomu, že bude připraven dokonale. Až nad ním zavlaže vlajka s pěti kruhy, nebude už čas na úvahy. Půjde do tuhého a boje o medaile budou v plném proudu. Byli bychom rádi, kdyby naši sportovci nebyli jen „při tom“! Vít Holubec

Stendhalovi navzdory

„Každý génius je ztracen pro lidstvo, jestliže se narodil jako žena,“ prohlásil svého času duchoplný muž, jménem Henry Beyle, Beyle-Stendhal zemřel před více než sto dvaceti lety a nemohl tušit, že někde ve Švédsku vítal v té době své deváté jaro Afréd Nobel, jehož všeň pro chemii dala vzniknout jednomu z osvědčených smrticích prostředků lidstva – dynamitu. Když si Nobel tuto skutečnost uvědomil, nemohl uklidnit své svědomí než tak, že založil nadaci, které dodnes říkáme Nobelova cena a která dodnes každoročně vzrušuje tím, že si vybere nejvynikající a nečtyřicetiletí lidí na světě o uděluje jim cenu za to, co dobrého vymysleli ve vědě nebo obohatili lidstvo v oblasti kulturní. Kupodivu, Nobelova cena jaksi popírá Stendhalův pesimismus o ženách. Zatím se jí to podařilo sice jen dvakrát, ale zato výmluvně. První, právě před šedesáti lety, za objev a výzkum radia si jela pro vyznamenání z Paříže do Stockholmu zlatovlasá Polka, fyzička Marie Curie-Skłodowská. Podruhé před málo týdny vzbudil švédský novinář fyzičku Marii Geopperd Mayerovou ve 4 hodiny ráno v jejím bytě v Kalifornii a blahopřál jí, protože dostala Nobelovu cenu za objevy při výzkumu atomového jádra a všech možných záhad kolem něho, které prováděla na Fermiho institutu v Chicagu. Paní Mayerová nechtěla zprávu věřit, teprve když si připsěla se svým mužem a se švédským reportérem, uvědomila si, že onen vzorec, který si jednoho dne poznamenala na papírek v kanceláři svého představeného, když byl právě odvolán k telefonu, způsobil, že se vydá na malý výlet do Evropy, aby z rukou švédského krále obdržela nejvyšší ocenění v oboru fyziky za rok 1963. „Kráska z Göttingenu“, říkali jí studenští titelé, když v třicátých letech končila na německé universitě studia. Do Ameriky ujela před nacismem. Do výzkumu atomového jádra se pustila daleko spíš z vědeckého zájmu než proto, aby dala za vyučenou Stendhalovi. -bá-

plamen, plamene, plameni, o plameni, s plamenem

Studie Jiřího Hájka Je nová próza apolitická?, otištěná v Plameni, vyšla v překladu v časopisu COMESu L'Europa Letteraria (č. 20-21) a v 6. čísle měsíčníku Svazu maďarských spisovatelů Kortárs. Hájkova stat o krizi románu byla otištěna v Aragonově Les Lettres françaises (číslo z 12. 9. 1963).

Bělehradské Književne novine přinesly v říjnu překlad eseje Karla Kosíka Hašek a Kafka anebo Groteskní svět a obšírný výtah z interview s Rogerem Garaudym z 6. čísla Plamene.

V slovinském čtrnáctideníku Naši razgledi informoval Božidar Borko opět o novém, tentokrát desátém čísle Plamene.

Výstřižková služba
Pražské informační služby
Praha 1, Letenská 2
Telefon 631-74

VÝSTŘIŽEK Z ČASOPISU

Plamen, Praha

- 1. 1964

ze dne

Knt 6

Pokusy o současného Shakespeara

Letos uplynou čtyři století od narození Williama Shakespeara. Oslavovat bude celý svět a s ním i my. Kdyby naše divadla postupovala podle vzoru kampaní z nedávných let, znamenalo by i toto výročí signál k inflaci inscenací dramát jubilejního klasika, k jejich uvádění stůj co stůj jen pro výročí samo, jen pro formální splnění uloženého nebo pomyslně uloženého úkolu, pro iluzorní „splácení dluhu“ atp. Ale výročí se dnes už našim divadlům nepřipomínají jako povinný úkol nastudovat co nejvíc jubilejních her. Dnes se i v těchto případech řídíme podstatnějšími zřeteli. Pro mnohé to bude nepohodlnější.

Jenže Shakespearovo dílo není jakékoliv dílo, není jedním z řady, není zanedbatelné pro jiné běžné divadelní úkoly a provozy. Je to dílo základního významu pro divadelní i ostatní kulturu a nelze je obejít ani v jubilejním roce, ani kdykoli jindy. Po čtyřech stoletích je svým velkolepě vyjádřeným humanismem stále moderní a v pravém

zápisník

rně
iho
da-
na.
ném
rav
pra-
vém
naly
rvní
11.
nod.
po-
lem
ňa,
jlik,
po-
níku
byly

Z K U M A F K Y

Brilantní házečí trio jen otočilo taneční evoluce do vertikální roviny: Irena Šestua tančí kolem horizontální osy svého těla v dynamických saltech, dopadajíc na jedinou tyč – jen na jednu nohu.

Čtyři Francouzi dali tanci podobu fixovaných vteřin bezdechého napětí.

Rytmus se tu soustředil do znatelné vibrace dvojité čelné

perše a sedmimetrové zubní perše.

Akrobaté metají salta, odrážejíce se k nim veselými pohledy od diváků.

Skoro jsem si myslil, že po tom dvouhodinovém galaalarmu bude těžkopádná exhibice dvou hrochů retardovat předchozí požitek.

Had je silný divous.

Oči Stěpana Isaakjana s vlastností zadržet i podající věž se dívají moudře.

Každý z nás chová někde ve skrytu tisíckrát ohmataný klíček k odvaze vznést se nad hvězdy.

Potlesk na konci – to je třeskot křídel, když se víra v úspěch bez pohromy zase vrátí na zemi.

Vybráno z článku Karla Dvořáka: Jerevan v Praze a vůbec o cirkusech. Květy č. 43.

slova smyslu současné. Tak by mohlo být výrcí pojato nikoli jako povinnost, ale jako příležitost k novému a hlubšímu poznání, k novému setkání s dramatikou, která je právě našemu dnešku tak blízká, ať už plody přinese divadlu jubilejní rok nebo pozdější budoucnost.

Mohlo by se ostatně namítnout, že takového nově podnikaného setkání není vůbec třeba, protože naše divadelní kultura se s tímto dramatikem setkává od obrozenských začátků až do dneška neustále, vracejíc se k němu znovu a znovu z nejrůznějších důvodů, jako k přirozenému základu, jako ke společlivému repertoárovému číslu, jako ke skvělé příležitosti pro toho či onoho herce nebo režiséra, jako ke klasikovi, s nímž je vhodné seznamovat diváka, ne-li už proto, že divadlo chce a musí v určité chvíli vyslovit Shakespearovým dramatem něco podstatného o dnešním světě. A o toto poslední, o tuto schopnost promluvit klasikovým dílem k přítomnosti, jde především. Nový překladatel „Romea a Julie“, Josef Topol, píše výstižně v programu k inscenaci v Národním divadle: „Divadlo celou svou podstatou je totální přítomnost. Nezná jiného času než přítomného. Taky divák má to dobré povědomí: nechodí zpravidla do divadla, aby se dověděl, jak se žilo za dávných časů, není archeolog. Ve své většině se nestará o vykopávky, na to je až moc živý a přítomnosti zaměstnaný. Nebude tomu jinak ani s režisérem a s herci. Je to závazné i pro překladatele.“ Tak se uvádění Shakespeara může stát pro naše divadla i zkouškou těchto základních divadelních věcí, vztahu k dnešku. Není to snadné, pomyslíme-li na věkovou tradici mnoha Shakespearových dramát a na jejich ustálenou podobu na jevišti i v povědomí diváků. Není to snadné, pomyslíme-li,

že to předpokládá mít nejenom chuť a vůli uvádět Shakespeara dnešním způsobem, ale i něco mnohem základnějšího: mít totiž vůbec co naléhavého říci.

V poslední době jsme se mohli setkat s dvojím pokusem o současného Shakespeara na pražském jevišti: Divadlo čs. armády nastudovalo v Dudkově režii „Julia Caesara“, činohra Národního divadla v Krejčově režii „Romea a Julii“. V obou případech jde o závažná, výrazně aktualizovaná jevištní díla, která nejsou ničím nahodile příležitostným na okraji jubilea, ale mají nejtěsnější souvislost se základním směřováním divadla nebo režiséra.

Psali jsme nedávno, že Divadlo čs. armády se stává díky inscenacím soudobých domácích her scénou výrazně časovou, že směřuje k divadlu občanskému a politickému, blízce spojenému s divákem a s tím, čím žije. Zároveň bylo řečeno, že inscenace klasických dramát až na malé výjimky do tohoto úsilí ještě organicky nezapadají. „Julius Caesar“ je tragédie vysloveně občanská a politická. Má všechny předpoklady k tomu, aby jí byla do základního směřování vlnohradského divadla vpojena i klasika. Představení, které jsme viděli, je nesené zřetelně aktualizovaným politickým záměrem: od věků zápasí člověk proti tyranům za svobodu; Caesar zemřel, ale na jeho místo nastoupil jiný samovládce – Brutova vzpoura byla marná: „Kolikrát ještě na divadle světa ten příběh vznesený se bude hrát...“ – zní představením Shakespearovy verše, které v režisérovi pojetí inscenaci předznamenávají i provázejí. Jenže režisérovo pojetí, k jehož obrazu byly postavy tragédie rozděleny do dvou černobíle schematických táborů, je vysloveno především jenom tezí, vyňatou ze slo-

žité struktury tragédie, a nikoli plným scénickým životem postav, které jsou v dramatikově textu mnohem složitější a především plny vnitřních dějinných rozporů. Záměr ve vinohradském představení neroste organicky z díla, ale dílo je přizpůsobeno – a za tím účelem podstatně ochuzeno – předem stanovenému schématu. Divadlo jako by pocítilo nedůvěru k plnému textu a k možnostem jeho živého současného smyslu. Zjednodušilo Shakespeareovo mnohem konkrétnější pojetí dějin, jeho neskonale složitější a životnější pojetí postav a jejich vztahu k dějinám, jak to znamenitě pochopil i vyložil také E. A. Saudek v průvodním slovu k svému překladu. Nic na tom nemění, že představení má vysokou profesionální úroveň.

Divadlo tedy zatím nevyužilo možnosti promluvit klasikou živě k současnosti. Oceňme soustředěnou vůli k takovému vážnému pokusu a poučme se. Divadlu se mohou věci nepodařit, stane-li se tak v zápase o něco velkého. A vinohradské scéně šlo v tomto případě o velké politické divadlo.

Leningradský profesor Naum Berkovskij píše ve své skvělé studii o „Othellovi“: „Jedna dívka nemůže poskytnout to, co nedal stát a společnost, Shakespeare napsal apoteózu lásky, nenapsal však utopii lásky, a tím se liší od romantiků. Spása lidské duše prostřednictvím lásky je podle Shakespeara utopií, tak tomu bylo už v tragédii Romeo a Julie, tak je tomu i v Othellovi.“ „Romeo a Julie“ patří k těm Shakespeareovým dílům, která jsou hrána nejčastěji, na nichž leží věkovitá tradice a která mají i v povědomí diváků do značné míry ustálenou podobu. V této tradici je hodně romanticky lyrizujícího a vzhledem k všemocné síle lásky abstraktního. Romeova a Juliina zahubená láska smiřuje veronské rody, mezi nimiž panovala vraždící nenávisť. Závěr dospěl k smírné harmonii.

Krejčovo pojetí tragédie míří energicky a v uměleckém výsledku velmi přesvědčivě proti této tradici a konvenci. Je nesmiřitelné, střízlivě věčné. To, co na jeho představení sledujeme, není zašlý příběh ze staré Verony s nadčasově mystickým chápáním čarovné moci milostného citu. Jevišť se tu stává arénou, na níž si vyřizuje spor dvojí pojetí života. Vše, co je schopno horkého lidského citu, co je čestné a talentované, co se chce a co je schopno se v životě projevat plně a cele, ne jenom částí, vše, na čem spočívá život a jeho po-

O JOKLOVI, TOMÁŠOVI A EVĚ prohlašuji, že Klimpera, Joki, Stolínová, Klomínek atd. jsou krásná a jasná jména, která jsem si vypůjčil z třídní knihy jedné školy a která pochopitelně nejsou povahopisem žádných žijících osob.

F. Ne p i l

hyb – a proti tomu přízemní soukromnická malost, vyžadující jenom část člověka a jenom jeho ustálený průměr, malichernost, která dovede vraždit. V takovém sporu není smíření. Smíření lze jen na chvíli zamaskovat, jak to v závěru činí hlavy Monteků a Kapuletů. V tomto sporu lze jen zvítězit.

Současnost není obsažena jen ve verších, předznamenávajících ústy Lorenzovými inscenací, ale je ve všem, v jednotlivostech i celku, v tkáni jevištního díla, v jeho úhrnném smyslu, který se nerozchází s klasikem, ale který objevuje a rozvíjí jeho nové, s dneškem korespondující stránky. Dnešek cítíme v představení jako neustálé vzrušující napětí. Představení ovšem nejenom vzrušuje, ale vyvolává i polemiku. Myslím, že jí nevyvolává u těch, kdo nejsou zatíženi tradičním podáním tragédie nebo kdo se na ni dovedou dívat nepředpojatě jako na dílo v této chvíli a pro dnešek stvořené.

Krejčova inscenace souvisí těsně s řadou jeho předchozích jevištních prací. Ústřední téma, které zkoumá a umělecky vyjadřuje, sledáme i v některých jeho inscenacích současných domácích autorů. Je to především důsledný a soustavný útok proti malosti, která je ještě stále schopna omezovat život v jeho plnosti, deformovat jej a přizpůsobovat vlastní přízemnosti.

Vracím se opět k Berkovskému: „U Shakespeara vzniká velké téma lidské duše, která se domáhá pravého místa ve vnějším světě. . . Shakespeare je tragický, Shakespeare je však i nekonečně lyrický ve svém tragismu – je lyrik, básník lidské duše.“ Sotva to lze říci výstižněji. Krejča našel svého dramatika v Shakespeareovi-tragikovi. Ne našel nebo přesněji: nehledal jej zatím v lyrickém básníkovi lidské duše. Myslím, že takové hledání by nebylo v rozporu s režisérovým záměrem a tématem, s tím, co chtěl tak naléhavě sdělit dnešku. Byl by to úplnější Shakespeare. Proměnila by se možná i ona místa strohé konstrukce a strojeného, organickým jevištním životem ještě nena- plněného gesta a hlasového projevu, která ještě v představení zbývají. Zbývají ovšem v představení vynikajícím, které má pozoruhodné, v mnohem nové herecké výkony O. Scheinpflugové (chůva), M. Tomášové (Julie), L. Munzara (Merkucio), M. Macháčka (Tybalt), R. Lukavského (Lorenzo), V. Brabce (Benvolio), V. Sloupa (Petr) a jiných a na němž má výrazný podíl Svobodova scéna a Klusáková hudba. Inscenace „Romea a Julie“, ostře protikonvenční způsob, jakým byla tragédie pojata a na jevišti realizována jako hra současná, je dobrým předznamenáním Shakespeareova roku u nás.

Jaroslav Opavský

zápisník