

ANALÝZA A INTERPRETACE

Jména autorů studijní opory: Mgr. Jana Kudláčková

Název fakulty: Divadelní fakulta

Název katedry: Katedra činoherního divadla

Studijní obor: HERECTVÍ ČINOHERNÍHO DIVADLA
a REŽIE-DRAMATURGIE ČINOHERNÍHO DIVADLA



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



Studijní opora byla zpracována v rámci projektu
“Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe
nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č.
CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404

Obsah:

1. ÚVOD	4
2. VÁCLAV KLIMENT KLICPERA	4
3. OTHELLO V NÁRODNÍM DIVADLE V PRAZE	13
3.1. 1887	13
3.2. 1908	14
3.3. 1940	16
3.4. 1951	17
3.5. 1972	19
3.6. 1998	20
4. HEINRICH VON KLEIST	21
4.1. KATYNKA Z HEILBRONNU	25
4.2. TAJEMNÁ MOC FÉMOVÝCH SOUDŮ	26
4.3. ŽIVOTNÍ ZÁŽITKY	27
4.4. OD PRVNÍ VERZE HRY K PREMIÉŘE	28
4.5. OHLASY	30
4.6. INTERPRETACE	32
4.7. KATYNKA Z HEILBRONNU VE STAVOVSKÉM DIVADLE	33
5. GOLDONIHO MIRANDOLÍNA V NÁRODNÍM DIVADLE	37
6. F. M. DOSTOJEVSKIJ	40
6.1. BĚSOVÉ	41
6.2. BĚSI	45
6.3. MŮRA	46
6.4. MŮRA (DIALOG S REŽISÉREM)	47
7. EUGENE O'NEILL	50
7.1. CESTA DLOUHÝM DNEM DO NOCI	57



8. THOMAS BERNHARD	61
8.1. ŽIVOTNÍ POZADÍ MRAVNÍ NESMIŘITELNOSTI THOMASE BERNHARDA	62
8.2. THOMAS BERNHARD: PŘED PENZÍ (DIALOG S REŽISÉREM)	68



1. ÚVOD

Konkrétní příklady doprovodných písemných materiálů k inscenacím Národního divadla v devadesátých letech minulého století, které názorně dokládají, jak se dramaturgická tvorba promítá do uměleckého směřování divadla i do konkrétních představení. Pečlivé studium autora a společenského a kulturního zázemí jeho doby, tvůrčí podíl dramaturgie na literární a režijní přípravě inscenace, intenzivní spolupráce na tvorbě hereckých postav – to všechny jsou oblasti, které by studenti měli poznat a postupně si přisvojit. Důležité je studium historických forem jako zdravá protiváha postmoderních opusů.

2. VÁCLAV KLIMENT KLICPERA 1792–1859

První ředitel Národního divadla *František Adolf Šubert* byl velkým ctitelem Klicperova díla. Roku 1898 uspořádal slavnostní klicperovskou sezonu, během níž uvedl nová i starší nastudování komedií *Divotvorný klobouk*, *Hadrián Z Římsů*, *Zlý jelen*, *Každý něco pro vlast*, *Kytka*, *Ptáček*, *Rohovin Čtverrohý*, *Veselohra na mostě*, *Žižkův meč*. 20. března 1898 odhalil ve foyeru Národního divadla Klicperovu bustu a přednesl projev o jeho významu v historii českého dramatu. Poté byl na jevišti předvedený živý obraz, doprovázený Fibichovou hudbou, který znázorňoval postavy Klicperových dramát na návštěvě u svého básníka. Večer vyvrcholil představením *Zlého jelena*.

Šubert vydráždil tehdejší divadelní kritiky tvrzením, že Klicpera provždy zůstane základním kamenem českého repertoáru, že je možné hrát nejméně patnáct jeho her, a tuto rehabilitaci hodlá provést v Národním divadle. Nejistěji vystoupil proti Šubertovu programu Jaroslav Kamper (pod tímto jménem se zřejmě ukrýval Jaroslav Kvapil, neboť usiloval o místo literárního poradce a režiséra Národního divadla). Pochyboval o tom, že by »Klicperovy hry ještě dnes mohly pro obecnostvo mít jiný zájem než literárně historický«. Jindřich Vodák tehdy připsal kouzlo Klicperových komedií idylické době, v níž tento autor tvořil a »bez estetických úvah a záměrů hrčel mu inkoust a myšlenky z brku«.

F. X. Šalda protestoval proti tomu, aby jubileum Klicperovo vedlo k ignorování jubilea



Ibsenova. Přesto napsal na okraj *Žižkova meče*, že »*Klicperova fraška, krotká, naivní, mírně, upřímně, slušně a snadně veselá, je milá svým archaickým rázem jako starý rodinný porcelán s těžkými hlínkovitými květy a jako starý bílý venkovský nábytek, plný ještě slunečné záře a kmínové vůně. Je milá svojí světlou přítulnou otevřeností a svým čtveráckým, poctivě a důkladně buzeným, veselím*«.

Šubertův chvályhodný úmysl nevedl ke kýženému výsledku, neboť doba nebyla zralá pro zásadní přehodnocení Klicperova díla. Pro realisty bylo příliš vumělkované a knižní, pro modernistické dekadenty a symbolisty příliš naivní. Divadlo ještě stálo před velkou reformou, v níž si mělo uvědomit samo sebe, podstatu své divadelnosti. Až teprve v prověrce dvacátého století Klicpera obstál.

K spravedlivému posouzení kritického ohlasu je však třeba přiznat, že tehdejší inscenační praxe přijetí Klicperova díla příliš nepomáhala. Hrál se v konvenčních malovaných dekoračních, vyrobených v dílně Roberta Holzera, které představovaly typickou náves, les, vesnickou světnici, měšťanský pokoj, hradní komnatu apod. Barokní kulisový systém s dominantním zadním prospektem byl někdy přetínán skleněnou stěnou, za níž se otevíral výhled do zahrady či krajiny. Herci hráli v přední části jeviště, zadní části užívali pro příchody a odchody. Aranžmá bylo velmi jednoduché, spíše reliéfní, nebyl čas vypracovat jemnou souhru. Za týden zkoušení byli herci sotva s to zapamatovat si text, pracovali tedy osvědčenými prostředky a byli obsazováni podle oborů. Režisér František Kolár jako první prosazoval v Národním divadle větší historickou přesnost v kostýmu a rekvizitách a uplatňoval při aranžování výtvarné hledisko. A však on ani další režisér Edmund Chvalovský neměli možnost dělat o mnoho víc než organizovat samostatnou hereckou práci na jevišti. Kupodivu i v těchto, pro nás těžko představitelných, tvůrčích podmínkách vznikaly mimořádné herecké výkony a rostly opravdové herecké osobnosti.

Mezi ně patřil snad vůbec největší klicperovský herec *Jindřich Mošna*. Proslavil se zejména *Hadriánem Z Římsů*: »*Jeho groteskní rytíř byl živelný fraškářský humor, a přece výkon umělecky tak stylizovaný, že je téměř ojedinělý na našem jevišti*«, napsal o něm Karel Engelmüller. O tom, jak vypadal, svědčí fotografie: byl oblečený do středověkého brnění jako figurína v nějakém šlechtickém sídle, na hlavě měl přílbu s mohutným chocholem, na nohou omašlované střevíce s přehnaně velkými ostruhami. Obličej s nevinně přihloupkým výrazem



vévodil špičatý nos.

O tom, jak hrál, napsal Jindřich Vodák: „...komika citlivá jako rtuť, stálý pohyb a kmit, stálá připravenost k třeštvým kouskům, přemetům, škubům, trhnutím, nátočům a zátočům, mimickým kličkám a výšlehům...“. I Mošnova tvář se zdála být složena z „tisícerých nejjemnějších svalů a nervů, dovolujících vzít na sebe vůbec každý tvar, každý výraz, měla plynulost oblaku, páry, zvlácnělého vosku“. Každou svou postavu vybavil Mošna nejen propracovanou maskou, vlásenkou a líčením, ale i odlišnou chůzí, držením těla, gestikulací. Měnil i hlasovou polohu: Hadriána odehrál pištivým hlasem, téměř fistulkou. Proto Vodák plným právem Mošnovy postavy chválil: „*To nejsou výkony, to jsou úžasné, přísné, takřka asketicky pojaté, geniálně vyvinuté skladby, v nichž hercova bytost byla jen plastickou hmotou k výtvarnému přehnětení a uhnětení.*“

Hadriána z Římsů hrál Mošna poprvé roku 1865 v Prozatímním divadle a naposledy v Národním v roce 1905, kdy zemřel. Dohromady 44 představení. Zpočátku to byla karikatura člověka, který se vypíná nad své okolí. Mošna se poddával svému sklonu ke groteskní drastické komice a ucházel se tak o přízeň diváků na galerii. Lety se prohlubovala jeho charakterizační schopnost a komika zjemňovala, uměl odpozorovat a vtipně uplatnit každý životní detail. Z drastického komika se stával skvělým charakterním hercem. Dokazuje to i fotografie Mošnova *Učitele* z Veselohry na mostě, figurky jako vystřižené ze starých časů: malá hlavička s tenkými brejličkami před zapadlýma očima, tělo strnulé v křečovitém postoji, v posedlosti luštěním hádanky, s níž se vůbec nesrovnává ponížené smeknutí. K Mošnovým znamenitým klicperovským postavám patřil také *Koliáš* v Divotvorném klobouku, *Ladoň* v Žižkově meči, *Škořápka* v aktovce Každý něco pro vlast, *Sudí* v Rohovínu Čtverrohém, *Strakoš* ve Zlém jelenovi a zejména *Kotrč* v Ptáčníkovi.

Poprvé si *Kotrče* zahrál Mošna roku 1896 a o sedm let později znovu, tentokrát v režii Florentina Steinsberga. Karel Engelmüller konstatoval, že mu zůstal v paměti pouze »téměř hodinový, ale stále zábavný monolog Mošnův, kdy na čihadle, mezi rohatinou a vějičkami, čížbou poblázněný maloměšťácký lékárník: *Kotrč všecek zoufalý vybízí své volavé ptáky na pomoc: „Ty můj malý jikavečku, proč nežakáš, proč nedrdáš? - Jaká to výborná figurka, třeba dávno, dávno zapadla ve spoustě jeho bystrých charakterních kreseb*“. Mošna vždy vítězil svým darem bezprostřední, spontánní komiky, dobromyslné i podšité, šfavnaté i



suché, někdy stačilo jeho pouhé objevení na jevišti, aby se obecenstvo rozesmálo a roztleskalo.

Šubertovo okouzlení Klicperou vystřídal v Národním divadle občasný zdvořilý zájem o tohoto dramatika. Jaroslav Kvapil nastudoval *Veselohru na mostě* společně s Macháčkovými ženichy (30.8.1914). Karel Mušek uvedl *Veselohru na mostě* spolu s *Divotvorným kloboukem* (27. 3. 1918).

Pomalu se proměňoval divadelní názor, dekorace již nebyly typizované, ale navrhované pro jednotlivé inscenace. Poprvé se objevilo jméno výtvarníka Josefa Weniga, který se snažil vyhovět Kvapilovu nároku na rychlou proměnu scén hloubkovým členěním jeviště několika stupni ve střední části. Na tyto stupně umísťoval režisér postavy do tvaru secesního reliéfu. Přední jeviště bylo prázdné, na zadním jevišti byl umístěn prospekt, který se mohl rychle měnit, střední jeviště bylo orámované výrazným obloukem.

Muškova režie *Veselohry na mostě* připadala Vodákovi matná, zaujal ho pouze Eugen Viesner jako Učitel, připomenul mu mošnovskou tradici. Za oněch dvacet let, které uplynuly od Vodákova střetnutí se Šubertem, jehož pozadím byl vlastně mocenský zápas mladočechů se staročechy o Národní divadlo, našel kritik ke Klicperovi přece jenom vřelejší vztah: *„Divadelník byl v Klicperovi, že se musíme podívat. Věděl, co tak mnohý náš dnešní dramatik neví, že dramatický proud může se vzepnout za jednou jedinou krátkou věcí, např. za výhodným prodejem starého klobouku ... jako by to byl Gogolův Revizor. Rekvizitní starý klobouk nabude přitom klasického symbolického významu. Ano, za dva tisíce koupíte zázračnou starou hučku, ale kdybyste tak za dva tisíce mohli koupit bystrý vtíp, jenž vězí pod ní, nashromážděný minulými pokoleními!“*

Ve dvacátých letech-bylo Národní divadlo Klicperovi nakloněno více: na repertoáru se objevil *Zlý jelen* v režii Karla Dostala (24.5. 1921) a *Hadrián z Římsů* v režii Karla Želenského (31. 12. 1923). Hadriána tentokrát hrál František Roland, živelný komediant, který pokračoval v mošnovské tradici a byl také schopen groteskní nadsázky i realistické drobnokresby.

Třicátá léta přinesla zcela novou etapu v přijímání a inscenování Klicperova díla. Trojice avantgardních režisérů - Jindřich Honzl, E.F. Burian a Jiří Frejka - zatoužila po vzoru svých ruských kolegů Mejercholda a Tairova osvobodit hercovo tělo od popisného realismu a zbavit jeviště konvenčních dekorací, otevřít prostor pro jevištní báseň, vytvářenou souhrou všech



uměleckých složek. Znamenalo to také překonat nadvládu literatury v divadle, aby inscenace nebyla pouhou ilustrací dramatického textu, ale byla povýšena na úroveň svěbytné umělecké tvorby. Těmto nárokům vyhovovaly právě Klicperovy komedie, protože organicky navázaly na prastarou divadelní tradici, která našla svůj výraz již ve staré římské komedii, v pozdější komedii dell' arte a v Moliérových komediích charakterů.

Šéfem činohry Národního divadla byl v letech 1921-35 Karel Hugo Hilar, který zde prosazoval principy dynamického výrazu imaginačně bohaté režie, přivedl na jeviště Národního divadla řadu nových talentovaných umělců a navzdory silnému odporu konzervativních sólistických herců uplatňoval důsledně zásadu režisérského divadla, v němž se všechny složky umělecké i organizační podřizují určujícímu inscenačnímu záměru. Již na sklonku dvacátých let přizval do Národního divadla mladé režiséry z okruhu avantgardy, z nichž se právě *Jiří Frejka* stal nejvýznamnějším pokračovatelem jeho díla.

Frejka se v Národním divadle objevil jako režisér cyklu dramatických večerů tzv. Studia Národního divadla, v jehož rámci inscenoval Klicperovu *Veselohru na mostě* společně s *Černou nocí Lva Blatného* a *Lásky hrou osudnou od bratří Čapků*. Frejka kolem sebe soustředil mladší část souboru Národního divadla a začal si ji cílevědomě pěstovat. Mladé herce pověřoval velkými rolami, u některých z nich teprve on rozpoznal nejvlastnější polohu jejich herectví. Ladislava Peška obsadil do charakterní role komicky posedlého Učitele navzdory tomu, že dosud hrál pouze role roztomilých a trochu přihlouplých mladíků. Stanislava Neumanna, který platil za figurkáře, obsadil do role Chmelaře Bedroně, a tím ho postavil na místo, jež mu právem patřilo.

Výtvarník Josef Gottlieb postavil Frejkovi na jevišti oblouk mostu s dlouhým schodištěm, a tím určil dynamiku pohybu, nutnou pro stupňování dějového spádu. Podobně i hudba Miloslava Ponce akcentovala divadelnost příběhu, poukazovala na jeho komediální pravzory.

Frejka využíval herce k vyjádření své vlastní inscenační představy a dbal na to, aby plnili úkol, který jim stanovil ve významové výstavbě díla. V žádném případě nedovolil, aby herec uplatňoval svou individualitu proti názoru režiséra. Usiloval o to, aby byl herec schopen vřadit se svou kreací do stejné linie s básnickými metaforami, vytvářenými pomocí ostatních složek, a aby zdynamizováním tělesných výrazových prostředků podpořil bystrý rytmus představení. Zajímal ho herec schopný odkrývat v komediích, a to i v jejich plně

individualizovaných charakterech, univerzální komické pratytypy. Byl přímo posedlý hledáním současných podob tradičních typů komedie dell'arte, a to nejen na jevišti, ale přímo v životě, o čemž svědčí jeho kniha *Smích a divadelní maska*. Podobně o to usiloval i Jindřich Honzl ve své inscenaci *Hadriána z Římsů v Brně* roku 1930 a E. F. Burian v *D 37*, kde uvedl Klicperovu aktovku *Každý něco pro vlast*.

Ve svých výzkumech pokračoval Jiří Frejka jako stálý režisér Národního divadla a snažil se pro ně získat i starší část souboru. Při inscenaci Klicperovy komedie *Lhář a jeho rod* obsadil do postavy Tadyáše Pravdomluvy Sašu Rašilova, který přišel na první scénu z kabaretních pódíí. Jeho projev charakterizovala na jedné straně prudká živelnost, sveřepost, ironická kousavost, rtuťovitá hybnost zavalitější postavy, na druhé straně i útočná přímost, sarkastická komika rušící konvence žánrového idylismu. V zrcadlové scéně, kterou Frejka sám vsunul před konec hry, objevil Rašilov své charakterotvorné schopnosti v takové míře, že utkvěl v paměti diváků právě svým lidským obsahem, a zařadil se tak do galerie nejslavnějších klicperovských herců.

Představení bylo jemně stylizováno jako divadlo na divadle, což podpořil výtvarník Václav Gottlieb malovanými paravány s ornamentálními motivy. Také Poncova hudba ve stylu vesnické lidové muziky s komicky zveličovanými zvuky dechových nástrojů dotvářela představení jako hravou harlekynádu. Svému záměru Frejka přizpůsobil také text, místy zasáhl i do stavby děje, jinde zase potlačil rozbujelý dialog. Tento přístup zdůvodňoval tím, že se dívá na Klicperovu hru jako na »nejčistší pramen, jako na převzácný podnět textový, ale tam, kde zájem o lidský charakter byl přehlušován chvatným hledáním situací, sahal k úpravám, „aby dno krásněji tušené než realizované postoupilo dopředu“ a směřovalo „k zvniternění a obohacování komického či správněji lidského charakteru“.

Nejdále dospěl v tomto úsilí v inscenaci *Zlého jelena* (2. 12. 1942). Frejka, který sám vyrostl v outěšovické hájovně, byl natolik okouzlený mysliveckým prostředím, že celou hru protkal odbornými výrazy i úslovími a jednotlivá dějství spojil myslivecko-jeleními tanečními mezihrami. Zdůraznil žebříček hodnot a osmačtyřicátnický motiv zrušení roboty nahradil svárem úcty a poslušnosti s hrdostí, s níž na sebe narážejí postavy. Všemocného pana polesného povýšil v úpravě na svobodného myslivce, aby byla snazší příležitost ke konfliktu s vrchností. První myslivecký mládenec mu posloužil k dokreslení prostředí, zatímco druhý,



směšný a milý mysliveček Vítek, se stal středem děje. Kolem něho se točila zápletka s neprávem střeleným jelenem, jelenem zvláštním, zlým a kouzelnickým. Motiv cikánky spolu s postavou polesného Myslibora a žvástavého hajného Strachoše vedly k zdůraznění mysliveckého čarodějnictví a čarostřelectví za pomoci „onoho jistě pravdivého, ale jaksi náhodou neuvěřitelného vypravování, kterému se říká myslivecká latina“.

V inscenaci *Zlého jelena* našel výtvarník Jiří Trnka klíč k řešení prostoru v návratu k postupům staré kulisové dekorační konvence starých českých loutkařů pomocí dvou postranních kulis a jedné středové nahrazující zadní prospekt, celek záramoval kulisovým obloukem. Zatímco kulisy jednoduchými malířskými popisy charakterizovaly prostředí děje, oblouk byl malířsky ztvárněn do podoby titulní strany starého kalendáře s výjevy z mysliveckého života, jako by na dění na jevišti shlíželi dva čarostřelci a předváděli svou mysliveckou latinu. Frejka předznamenal polopohádkové, poloreálné ovzduší příběhu, dal na začátku „zastřeleného jelena“ vytáhnout z obrovské myslivecké torby, ze které se zároveň „vysypaly“ figurky, rekvizity i kulisový „les“. Od Václava Trojana si režisér nechal složit hudbu s četnými fanfárami, v jejichž instrumentaci se uplatňovaly lesní rohy.

O rekonstrukci atmosféry představení se pokusil Bořivoj Srba: *„Scéna zvučela hlasem a hřmotem chlapsky drsného lesáckého žargonu, zvuky halali, houkáním sov a ranami z pušek. Hemžila se myslivci, mysliveckými schovankami, lesáckými úředníky, hajnými, dřevaři a pytláky, skutečnými i domnělými. Pobíhaly po ní divoženky a svými mocnými kopyty bujné taneční rytmy vyklepával zlý jelen. Obestřena kouzelnou atmosférou typicky českého lesa vytvářela originální prostředí pro rozvinuti osobité varianty Snu noci svatojánské.“*

Avšak i zpod zeleného sukna se klubala na povrch komedie dell' arte: „Polesný a svobodný myslivec Myslibor v podání Smolíkové byl sice typicky českým myslivcem, ale zároveň svou na odiv dávanou počestností a ušlechtilostí připomínal trochu Pantalona, Peškův lísavý a povýšenecký panský Barnabáš měl blízko k Dottorovi, znamenitý Neumannův hajný Strachoš, štětinatý vousáč a bodře vychytralý a hamižný tlachal, skrýval v sobě povahu Brighelly, v masce i figuře Kreuzmannova věčně podroušeného, panský nadutého kočího byl beze zbytku obsažen Kapitano. I v dalších postavách, např. v Pivcově mysliveckém mládenci Vítkovi, který prudkosti svých vznětů nesl dramatičnost komedie (byl to vlastně Harlekýn) a

ve schovance polesného Růženě, předváděné Matulovou (což byla opět Kolombina), bylo lze rozeznat typy komedie dell arte. I když její typologická schemata v těchto postavách toliko prosvítala, přispěla rozhodným způsobem k vyladění pohybové složky hereckých výkonů.“

Divadelní odkaz avantgardy přežil okupaci i válku díky aktivitě malých divadélek, o kterou se zasloužil zejména Jindřich Honzl. Po osvobození chtěl v této práci pokračovat a pro svůj mladý soubor našel zastřešení ve Studiu Národního divadla, které získalo svým přičleněním k Národnímu divadlu ekonomické a dílenské zázemí, dokonce se po jednu sezónu pokoušelo prosadit i ve Stavovském divadle. Třetí sezónu svou činnost ukončilo, neboť Honzl se stal řádným režisérem činohry a některé své žáky přivedl s sebou.

I když Studio ND bylo spíše studentským a amatérským divadlem, zasloužilo se o uvádění české klasiky: v první sezoně parodií rytířské Klicperovy hry *Jan za chrta dán* (22. 2. 1946) v režii Honzlova žáka Josefa Pehra. Ten záměrně ponechal hru v původní jazykové podobě a inscenoval ji za pomoci stínohry a maňáskových zvířátek jako poetické pásmo, které propojoval tanečními výstupy. Představení se odehrávalo v naivistickém duchu, herecké výkony byly pateticky stylizované, vznikal zábavný, mírně ironický obraz ochonického divadla našich předků.

Tímto směrem se vydalo i další klicperovské představení Studia, *Hadrián z Římsů* (16. 4. 1948) v Honzlově brněnské úpravě, opět v režii Josefa Pehra. Kulisovou dekoraci hradu navrhl Miloš Nesvadba, Hadriána představoval Jiří Pick a žoldnéře Srpoše Miloš Kopecký. Představení mělo velký úspěch, a proto Honzl prosadil, aby je Pehr znovu nazkoušel, tentokrát se zkušenými herci činohry ND. Druhé verzi dominoval patetický rytíř Světislav Bohuše Záhorského a přihlouplý a zároveň mazaný Srpoš Františka Filipovského. Hadriána z Římsů předváděl v celé jeho slabošské zuboženosti Stanislav Neumann, který se v této roli střídal s Josefem Pehrem a dokonce s hostujícím Miroslavem Horníčkem. Představení se dočkalo šedesáti repríz.

Padesátá léta v Národním divadle přála více Tylovi, protože Klicpera se nedal tak šikovně využít pro interpretaci v duchu socialistického realismu. Teprve na jejich konci se znovu objevil Klicpera ve Stavovském divadle (tehdejším Tylově), a byl to *Ženský boj* v úpravě a režii Jaromíra Pleskota (31. 10. 1958). Představení mělo obrovský úspěch, dožilo se 134 repríz, což byl zřejmě důvod, proč si je režisér znovu zopakoval po dvaceti letech (20. 4. 1978)



opět se scénou Oldřicha Šimáčka a hudbou Jana F. Fischera. Pleskot komedii zkrátil, vynechal celé výjevy i vedlejší osoby, potlačil romantický prvek a doplnil hru vlastními vtipnými kuplety. K vytvoření obrozenecké atmosféry přispěl výrazně výtvarník Šimáček lidovými ornamenty na závěsu a dobovými kostýmy, do nichž oblékl i orchestr. Před začátkem si kapelník notně přihnul z korbele, autor - Klicpera pronesl pak uvítací proslov a začalo rozverné muzikální představení.

Velikou výhodou většiny herců bylo, že měli cenné zkušenosti z různých revuálních scén a dovedli znamenitě zpívat. Platilo to zejména o Jiřině Šejbalové, která přednesla nezapomenutelný kuplet „Bývaly ženy kdys bohyně, rekyně“, a o Stanislavu Neumannovi, jenž jí konkuroval jeho mužskou variantou „Bývali mužové kdys jonáci, rekové“. Vrcholem představení byl podle mínění Josefa Trägra sudí Storoh Františka Smolíka, vypracovaný s jemným humorem a vkusem, bez povrchního zlehčování. Jan Kopecký zase ocenil, že si zvlášť znamenitě vedli dva klicperovští herci k pohledání, Stanislav Neumann jako Rapota a Jan Pivec jako Halák - oba se uměli znamenitě chvástat. Z ženských postav nejvíce zaujala kritika Kostrouna Jiřina Šejbalová jako Babuše, z jejích úst „zněly repliky více než sto padesát let staré tak bezprostředně, jadrně a přirozeně, jako by je odposlouchala ráno v pražské tramvaji“. Diváci se upřímně smáli a tleskali Pleskotovým písním.

V této linii, započaté Honzlem, Burianem a Frejkou, která objevovala v Klicperových hrách staré typy komedie dell'arte, pokračovaly také inscenace Národního divadla v posledním čtvrtstoletí. Byl to *Hadrián z Římsů* ve vtipné úpravě Oldřicha Daňka a režii Václava Hudečka (23.6. 1972), pokus hostujícího režiséra Jana Schmida přenést poetiku jeho rodného Studia Ypsilon na půdu Národního divadla v inscenaci Klicperových aktovek *Každý něco pro vlast a ještě něco* (15. 1. 1981) a naposledy Janem Klusákem zhudebněný *Zlý Jelen* do podoby prstonárodní zpěvohry, režírovaný hostujícím Jiřím Menzlem (16. 11. 1989). Naposledy režisér Miroslav Krobot inscenoval pod názvem *Weselohry tři Klicperovy aktovky – Ptáčníka, Potopu světa a Veselohru na mostě* (23.3.1995 v Národním divadle).



3. OTHELLO V NÁRODNÍM DIVADLE V PRAZE

Shakespearovým hrám věnovalo Národní divadlo od svého otevření mimořádnou péči jako absolutní nadčasové estetické hodnotě, která navíc poskytuje mimořádnou příležitost k rozvíjení hereckého umění.

1887

OTHELLO byl uveden (*premiéra 17. 1. 1887*) v novém překladu Jakuba Malého, který do Shakespearova textu nezasahoval žádnými, do té doby běžnými úpravami, které potlačovaly drastické momenty. Inscenaci nastudoval Josef Šmaha ve fundusové malované dekoraci a nádherně zdobených historizujících kostýmech. Jednalo se spíše o aranžování působivého scénického obrazu než o režii v dnešním slova smyslu.

Othella hrál Jakub Vojta Slukov jako vznešeného a ušlechtilého Maura, „*v jehož pádné válečnické postavě tušili jste měkkou a prostou duši dítěte a jehož zuřivost vůči Desdemoně potřebovala největšího úsilí, aby vydržela až do okamžiku vraždy*“, jak o něm napsal Jindřich Vodák (in *Tváře českých herců*, s. 83). Slukov patřil k romantické herecké škole, která pěstovala vzornou deklamaci, doprovázenou širokými, ladnými gesty a výtvarně stylizovanými postoji.

V roli Othella se během let objevilo několik hostů. Nejvíce uspěl Karel Želenský z plzeňské společnosti Vendelína Budila, který byl po této roli roku 1896 do Národního angažován. Othello patřil do jeho hereckého oboru „*poctivců, šlechtíků, lidí důstojných a charakterních, lidí tíhnoucích k duševní mohutnosti a vznešenosti. Želenský snímal z nich starý patos, dělal je skutečnějšími, bližšími denní lidské úrovni, překláněl se k jejich rysům tklivým, k jejich citovosti a vážnosti.*“ - Tak charakterizoval proměnu hereckého stylu Vodák (s. 135).

Josef Šmaha nejen představení secvičil, ale také v něm hrál Jaga, "*geniálního padoucha*", který „*vidí už napřed svoji příšernou setbu uskutečněnu. Ve Šmahovi bylo toho zvilého tolik, že nás mrazilo každé slovo, každé hnutí. Bylo pro to mnoho opory v jeho silácké postavě, v jeho, abychom tak řekli, pravé intrikánské uloze.*“ - Tak vzpomínal po letech recenzent Večerního listu Hlasu národa. (15.12.1908)

Šmahův Jago s rozehraným tělem, dychtivým pohybem, gesta a posunkem, se střídal s Jagem Jiřího Bittnera, který byl chladnokrevnější, mrazivější a surovější. Podle Vodáka (s. 79) představoval „*zavilou sílu obrannou, která se vzepřela proti libovolnému ušlápnutí a utištění osudu nebo okolnosti, která nenaříká, nechýlí hlavu, nevolá o pomoc, nýbrž bez couvnutí, bez záchvěvu sahá ke každému dostiučinění, jež si může opatřit. Byl to dokonalý zápasník jeviště. Jeho věty měly ráz a švih nabroušených ocelových dýk, vedených vycvičenou a bezpečnou rukou, která nikdy o vlasek nechýbí, nikde nezatne stranou mimo vyhlédnutý bod. Jeho gesta*



přicházela vždy, jako po dlouhém uvažování a vyčkávání, ve dlouhých mezerách, náhle, krátce, úsečně, skoupě a odměřeně, ale byla to gesta! Gesta, která se zaryla až do morku, která pronesla vždy rozhodný obsah situace, která roztínala uzly, nepřipouštěla opravy a odvolání. Bylo něco eminentně matematického i v přízviscích i v posuncích Bittnerových, jasný, pronikavý duch, jednající s největší uvědomělostí. (...) Byl výtečnou zosobněnou ironií společenského řádu, v němž zlo a špatnost vyzbrojené lesklým korektním dekorem v nastrojení a způsobech vítězí vždycky nad dobrem, nevzhledným a neobratným.“

Šmahova inscenace, kterou později obnovil Edmund Chvalovský, se hrála déle než jedenáct let, až do roku 1898, a za tu dobu se uskutečnilo 22 představení.

1908

Kritika přivítala, když se po deseti letech OTHELLO opět objevil v repertoáru Národního divadla (premiéra 13. 12. 1908) v režii Jaroslava Kvapila. Byl vybrán překlad Josefa Václava Sládka, věrný originálu, až na ta místa, kde užil slova *černoch* namísto *maur*, když se hovoří o Othellovi. Tato možná záměrná chyba výrazně ovlivnila pojetí Othella, kterého hrál Eduard Vojan zcela netradičně: „*Jak odlišný v každém hnutí, pohledu, úsměvu, zavilém nehybném přemítání byl tento »berberský btebec« od obklopujících jej Benátčanů, divoký ve výbuších, v kočícím kroku, v líčené úlisnosti i zase v neúprosné krutosti jednání, v křečích hněvu i skřecích bolesti až někdy dravcovitých!*“ Tuto koncepci Vojan dotvořil i maskou, jak dokazuje snímek ze šatny: v černé tváři rozšklebené hněvem a bolestí svítí dravčí zuby, ruce jsou sevřené jako pařáty.

Dramatickou proměnu Othella, když zahlédne Casia utíkat od Desdemony, plasticky vylíčil Vodák: „*Odložil toho rozvážného, pokojného, jasného muže, který tak nevyrušeně čelil otcovským útokům a tise, hebce vypravoval o lásce Desdemonině. Odložil i toho rozechvělého, překypujícího milence, jenž se přihnul nevída neslyše ničeho mimo svou ženu, rozzářen krásnou radostí, stěží mocen slova. Najednou se ukáže, že to vše kamsi zapadlo: Othello je vlastně člověk stvořený k bolesti a trýzni. Temný, ponurý ve svém pestrém, květovaném županu, který ho dělá ještě neforemnějším, ponoří se vždy už do šerých mraků, kterými jednou, dvakrát sotva na utěrku prodere se záblesk chudého svitu, jako když se tonoucí stěbla zachytne.*

S tímto Othellem Jago může mít opravdu snadnou práci, jak toho tragédie žádá. Pod jeho nízkým čelem, skrytým za ohyždnou upadlou tvář do černých chundelů, není pravé snahy ani schopnosti vzdorovat podvodnému škůdci: dychtivě střebe v sebe vše, co přináší strast, muka, utrpení. Jistě, je v něm také kus kanibala, jak zakříví otevřená, bledá ústa, jak se s rykem vrhne na Jaga, může se v něm zatušit příští Desdemonin vrah. Ale hlavně je to zdrcený ubožák, jenž budí lítost. Bolestné zvuky, lkavé zvuky, zoufalé zvuky, úpěnlivé zvuky - všechny takové dřímaly na dně jeho šeré bytosti a čekaly, až se budou moci provalit. Jeho život se zřítíl a jemu nezbývá než truchlit a hořekovat nad zříceninami. Zabije Desdemonu, ale zabije



ji s tak vážným, jemným, soucitným smutkem, jako by to byl sen dávno sněný, na něž se nesmí klást měřítko skutečnosti." (Čas 15. 12. 1908) ,

Vojan hrál Othella šest let, touto rolí slavil své šedesátiny v roce 1913, zakončil jí sérii svých vystoupení v shakespeareovském cyklu roku 1916. Jeho výkon dozrál. Fascinoval mladého Jindřicha Honzla:

„Uchopí-li Othello jednou rukou Desdemonu a vrhne-li se s ní po několika schodech k loži, přimkne-li se tentýž Othello celým tělem ke stěně a jen jednou rukou doprovází svá slova – nemá to jen charakterisační význam, ani to nevyzdvihuje náladu chvíle, neslouží to výtvarnosti scény - ne - toto gesto stává se symbolem vyznačujícím celé drama, (...) v prudkém pohybu jednou rukou jako bychom vyciřovali obraz strhující síly, která žene zárlivce jedním směrem.(in K novému významu umění, s. 67)

Protihráč Vojanův, Jaroslav Hurt v úloze Jaga vedle něho vybledl. Kritikové volali shodně po silnější dávce podlosti a nenávisti, zakuklené ctižádosti, uražené ješitnosti a zavidlosti. Z Hurtova Jaga nešla hrůza, „vyučil se, zdá se, u starého Polonia zdrženlivému a pozornému dvořanství, do něhož vnesl jen trochu mrštnosti a trhavé pohyblivosti svého mládí“, konstatoval Vodák a nemilosrdně odhalil slabé místo inscenace: „Jago je bezvousý mladíček (snad ani nemá těch osmadvaceti let, o nichž mluví), s připopelavělým vzezřením mladého kněze, jenž se připravuje na úřad diplomata. Benátský senát mu nejspíš tajně uložil, aby Othella ztrestal za opuštěného Brabantia, vnukl mu i způsob, jak věc vykonat, a Jago se snaží nyní klidně a hladce provést svůj úkol, nestaraje se mnoho o důvody.“

Desdemona Anny Suchánkové, poslušná pokynů své učitelky Hany Kvapilové, byla „svatým obrazem nevyčerpatelné lásky“, kritikům však vadil její nasládlý tón a věčný úsměv panenky, „tenký, unylý hlásek, co odřikává tak pozorně své přitesknělé. věticky“.

Jaroslav Kvapil, náš první skutečný režisér, všechny scénické prostředky zaměřil ke společnému cíli, k vytvoření lyrické atmosféry. Kritika, nezvyklá na to, že svícení je součástí jevištní kompozice, mluvila často o „kvapilovské tmě“. Společně s malířem Karlem Štapferem a Gustavem Schmoranzem vytvořil Kvapil řadu reliéfních obrazů, které podporovaly emocionální ladění jednotlivých dějství. Menší zadní jeviště bylo vyvýšeno o několik stupňů a zarámováno dekoračním obloukem. Za nejpůsobivější byly považovány rychlé proměny na zadním jevišti, doplněné promyšlenými detaily: třepotajícím se praporem po vzrušeném příplutí na Kypr, růžemi na loubí, jež „zvaly k lásce a věstily krátkost jejího květu“, červenou lucernou na žerdi, která „mluvila o ďábelství Jagově“.

Důležité okamžiky se odehrávaly na oněch čtyřech stupních, které zajišťovaly dobrou viditelnost a umožňovaly přirozené rozehrávání Othellova běsnění i Jagových monologů. Proměny dekorace, na tehdejší dobu skromné, nevyžadovaly dlouhé přestávky, takže se představení mohlo odehrávat ve víceméně plynulém toku. Přesto trvalo čtyři hodiny, i když

Kvapil krátil text a vynechal oba výstupy šaškovy. Vodák se domníval, že „*hbitý postup představení nutně ukřivdil mnoha veršům: nevynikly, nenabýly toho významu, který jim četba a studium textu může dát*“, nicméně uznal, že „*obecenstvo houby se stará o bohaté a malebné verše. Buďme tedy spokojeni, že nový OTHELLO je tak a ne hůř.*“ (Čas 5.12.1908)
Kvapilovo představení žilo osm let, mělo velký úspěch, což dokazuje nejen svědectví pamětníků, ale také na tehdejší dobu vysoký počet repríz - 26.

1940

OTHELLO v novém překladu Bohumila Štěpánka a režii Jana Bora (premiéra 18. 10. 1940) byl kritiky považován ve srovnání s objevnými Hilarovými a Frejkovými inscenacemi v Národním divadle za představení retrospektivní, nicméně herecky pozoruhodné. Režisér Jan Bor vytvořil ve spolupráci s výtvarníkem J. M. Gottliebem monumentální repliku kvapilovské scény, zarámované předním masivním obloukem. Pro ložnicovou scénu si vypůjčil průsvitný paraván z Hilarova Hamleta. Novátorský chtěl být na poli herectví.

„*Bylo dokázáno, že OTHELLA nelze rozdýchat do jeho pravé podoby dokumentární ověřeností psychologické pitvy, že jej nelze doslovně vtěsnat do rozměrů a představ, do ztlumeného citění a vyjadřování soudobého člověka, nemá-li pohasnouti jeho žár a shroutit se jeho olbřímí dravost.*“ - Takto shrnul Bor své zkušenosti s Othellem ve vinohradském divadle před deseti lety.

Tehdejší *civilismus* chtěl překonat nalezením *nového patosu*, který by byl vnitřně pravdivý, a přitom odpovídal mentalitě současníků. V duchu Bergsonova vitalistického dynamismu chápal patos jako reálný projev uvolněných živočišných sil, dřímajících pod slupkou civilizačního nánosu v každé lidské bytosti. Proto dával přednost hercům s přirozenou živelností, kteří se dali strhnout k rozumem nekorigovaným projevům emocí. Těmto nárokům nejlépe vyhověl Zdeněk Štěpánek v roli Othella:

„*Na počátku, než ho popálí první chrst Jagovy lučavky, to byl urozený a sebevědomý Evropan chlapeckého temperamentu, jehož odlišovala od benátských šlechticů jen temnější pleť a jakési obřadné gesto, jakoby mimoděčně vyjadřující jeho rasovou odlišnost. Ale pod vlivem mučivé vášně, měnil se tento sebevědomý muž v tyranského barbara, v divoké, číhající zvíře, v jehož podvědomí procitají nějaké kruté kmenové prapudy. Svíjel se pod svou bolestí jako pod skutečnou ranou, vybuchoval vzteklou útočností a zase se hroutil do dětsky bezbranné skleslosti, podivně přitahován svým mučitелеm a do šílenství štván svou nejistotou*“ - takto výstižně zachytil Štěpánkuv výkon Miroslav Rutte. (Národní listy 22. 10. 1940)

Podobu Štěpánkova Othella dokresluje kritika A. M. Piši: „*Cítíme, jak prapudová elementárnost vášnivé bytosti doutná a vzdouvá se pod ušlechtilou sebevládou urozené a*



velitelské osobnosti, nebo se sublimuje v horoucí závrať štěstí a v melodii milostné něhy, aby posléze vyvřela v mučivých konvulsích nedůvěry a nejistoty, na jejímž skřipci se hrdina zimničně zmítá, a posléze vyšlehla v dravčích výbuších ničivé i sebeničivé strážně, s níž cítí hroutit se své sebevědomí, svou čest a celý svět své víry a lásky. Žár a led se mísí v jeho větách nenávistné lásky nad ložem Desdemoniným, až nakonec roste a tuhne z té smršti vybičované rozporných citů k tragické velikosti poznáním své viny, jeho beznadějnou hrůzou i jeho hrdým soudem nad sebou. (Národní práce 22. 10. 1940)

Samozřejmě, že František Kreuzmann v roli Jaga, který stál poprvé na jevišti Národního divadla (a nebylo mu rozumět), nemohl být Štěpánkovi rovnocenným partnerem. Rutte psal, že jeho Jago byl „*přízemní a ziskuchtivý padouch, ukrytý za tartuffovskou masku oddanosti a počestnosti, uhlažený a pružný praporečník se sadistickou radostí ze zla, spíše ďáblův agent než pokušitel.*“ Jako katalyzátor Othellova vnitřního varu však posloužil dobře, což dokazují fotografie: Jago hadovitě krouží kolem Othella, který klesá čím dál hlouběji do svého utrpení.

V Desdemoně Marie Glázrové, „*pokorně důstojné a bezbranně oddané, tak rosně vroucí a tak cele prozářené milostným citem dívčí, téměř nesvětské bytosti, ryzím až do vzdušnosti*“, viděl A. M. Piša rovnocennou partnerku Štěpánkova Othella. Miroslav Rutte si nejvíce cenil toho, že Glázrová zbavila Desdemonu oné unylosti, se kterou bývala hrána, že byla nejen něžnou dívkou, ale také vášnivou ženou, „*jež zná kouzlo erotické hry, má oddanost, ale i mladý temperament, a dovede se i hrdě napřímít pod bezdůvodnou urážkou. Teprve ve chvíli, kdy pochopí, že ztratila lásku, aniž se proti ní provinila, mění se v tichou obětní ovečku, jež jde pokorně ke stříži: neboť bez lásky vadne jako květina bez slunce a ruce Othellovy, jež stisknou její křehké hrdlo, škrtí jen ptáčka, který už dozpíval.*“

Borova inscenace, dynamicky gradovaná až k citovému crescendo hlavních scén, „*v nichž slova mění v sopečné výbuchy a přebujelý cit takřka fyziologicky obtěžkává a drtí lidi*“ (Rutte) měla u obecenstva úspěch. Za pouhý rok, kdy byla na repertoáru, se hrála dvacetkrát.

1951

Do Národního divadla byl přizván režisér Jan Škoda, zakladatel Realistického divadla, aby tu vytvořil ideově progresivní inscenace, a zřejmě pro vyvážení nabídky dostal možnost režírovat OTHELLA (premiéra 27. 6. 1951) v novém básnickém překladu. Jeho autorem byl geniální překladatel E. A. Saudek, který byl na začátku padesátých let dramaturgem činohry. V programovém článku ke Škodově inscenaci přimíchal do svého rozboru hry povinnou dávku ideologie:

„Nedovídáme se, co Jaga učinilo takovým, jaký je. Vidíme jen jasně, že k tomu přispěl jed protilidových a nelidských filosofii - jako dnes třeba vražedného existencialismu. A příklad velkých, vládnoucích. Sám o tom říká: »Nebyl bych Jagem, kdybych byl co Maur.« Je nakonec se všemi charakteristickými znaky fašistické sprostoty, se svým rasismem, se svou

prízemní neúctou a surovostí k ženě, se svou nestoudnou přetvářkou, se svou bodrostí a na obrátku se svou hrdlořeznickou mstivostí za vlastní malost, jen šplhavcem poněkud neobvyklých rozměrů." (Program k představení)

Jan Pivec byl skutečně neobvyklým Jagem, bodrým plebejcem s nakažlivým smíchem, který vypadal naprosto neškodně a dosahoval v „*padoušské úskočnosti a lstivosti vrcholných poloh přesvědčivosti*“. (Lidová demokracie 30. 11. 1951) Pivec měl vzácný dar působit na jevišti naprosto spontánně, čímž podpořil nebezpečnost pokrytce Jaga. Josef Gruss, který s Pivcem alternoval, působil naopak jako rafinovaný, uhlažený had. \

Režisér Škoda v té době pracoval podle systému Stanislavského a mnoho času věnoval rozborům postav. Svědčí o tom článek Vítězslava Vejražky *Můj Othello*, shrnující jeho zkušenosti s postavou. Vysvětluje z něj, že Othello „*byl přílišným důvěřivcem*“, který podléhá našeptávání Jaga, je jím štván „*strašným nepolevujícím tryskem k propasti, poctivě neschopen to vše směstnati v mozku, v srdci nejkrutější bolesti na hrášek scvrklém*“. Zoufale se snaží zastavit ten trysk, ale „*tma, kterou Jago vždy znovu vrhá do samého středu dosud tak čistého ohně, tato tma je příliš záhudná a vlčí. Příliš nenasytná, příliš člověka znalá, i tůně jeho srdce i nebezpečných míst pod břehy: tato tma se hrůzně valí a narůstá, prohlubuje bolestný úžas a hnus a zklamání až za samé hranice hloubky.*“

Důsledné soustředění na vnitřní prožitek postavy se u Vejražky, tehdy pětaticetiletého, šťastně spojilo s jeho dispozicemi: ve vysoké mohutné postavě byla cítit fyzická síla, jeho výbušný temperament, výrazná mimika - od podmračení až po široký úsměv - a znělý hlubší hlas se vzornou dikcí, bez stínu rétorické nadnesenosti, dodávaly Othellovi výrazné obrysy. Navíc nesla postava, do detailu promyšlená a propracovaná, pečeť impulzivní, pokaždé se znovu rodící tvorby, což je příznačné pro velké talenty.

S Vejražkou alternoval Otomar Krejča, Othello byl jeho nástupní rolí v Národním divadle. Hned napoprvé přesvědčil, že „*jak zjevem, vystupováním, gestem, tak i vnitřním uzpůsobením a zaujetím, živelnou nezkratností i vojáckou rázností je téměř předurčen k roli urozeného Maura*“. Jeho osobitým přínosem byla „*mužná citovost, zjihlá pokorou lásky, a přece při prvním zakolísání šíleně nedůvěřivá. Podařilo se mu velmi působivě obnažit lidské srdce v nejbolestnějších záchvěvech, v krizích nenávistné lásky.* (Lidová demokracie 30. 11. 1951)

K vrcholným scénám představení patřila Desdemonina píseň o jívě. Vlasta Matulová do ní vložila „*všechnu tklivou něhu poraněné důvěřivosti i neskonale hoře milující a nechápané bytosti, překvapivý úděs nad zmizelým štěstím i jímavou čistotu věrné ženy*“. (Tamtéž) Desdemonu také hrála Jiřina Petrovická, jako svou první roli v Národním divadle.

Škodova režie, zaměřená na pravdivé vyjádření „*niterné tragédie*“, držící se uvnitř hranic psychologického realismu, potřebovala odpovídající prostředí. František Tröster vyhověl tomuto nároku s urbanistickou velkorysostí. Rafinovaně zmnožil starý kvapilovský dekorační

princip: namísto jednoho oblouku na sloupech s malovaným prospektem v pozadí jich využil deset, doplnil je dalšími zdmi, architrávy a průhledy. Vytvořil iluzi členitého hlubokého prostoru, který představoval konkrétní dějiště: náměstí sv. Marka v Benátkách, nádvoří pevnosti na Kypru, atrium Othellova paláce. Vznosné klenby staveb spolu s přítomností jižní přírody inscenaci povznesly z realistické drobnokresby do romantické, trochu pohádkové roviny.

Kostýmy se pyšily tradiční historizující nádherou. Právě kvůli kostýmům vznikl konflikt, o čemž svědčí dopis Jana Škody správě činohry ze dne 9. listopadu 1951:

„Závažným se mi jeví, že - jak mi sděluje s. arch. Tröster - se při novém studování Othella porizují nové kostýmy pro jednotlivé nové představitele se záměrem ideově vylepšit prvotní stav. Nemyslím, že by se proti tomu dalo co namítat - a já také nic nenamítám -, jen bych se nerad chlubil cizím peřím: vylepšuje-li se však Othello jako představení ideově i v kostýmech, vylepšuje se jistě i v jiném směru, ne-li dokonce v jiných směrech. A tu bych prosil a velmi bych si vážil, kdybyste mi v tom ohledu laskavě vyhověli, abych nebyl na divadelních oznámeních uváděn jako režisér představení.“

Tato státnická nota byla rozloučením Jana Škody s Národním divadlem. Jeho inscenace OTHELLA se hrála další dva roky a dosáhla 80 repríz.

1972

Pro další inscenaci OTHELLA v Národním divadle (premiéra 13. 1. 1972) vznikl opět nový překlad. Břetislav Hodek se snažil zbavit hru nánosu české inscenační tradice a slovníkem ji přiblížit modernímu citění. Tím pádem se vynořila cyničnost a surovost Shakespearova textu z romantického přítomného a některé diváky i kritiky šokovala. Zazlívali dokonce překladatelé, že užívá slovo „kurva“, odpovídající originálu, a nepracuje se slovem "děvka" jako jeho předchůdci.

Cestou odromantizování se v jeho stopách vydal režisér Václav Hudeček. Chtěl předvést Othella jako vraha, nikoli jako bezbrannou oběť intrikána. Proto ho snížil na úroveň profesionálního žoldnéře a zbavil ho závěrečné očistné katarze. V jeho inscenaci se Othello nezabil proto, že pro něho svět ztratil smysl, ale aby splnil rozkaz: benátský vyslanec mu nabídl dýku jako jediné čestné východisko. K tomuto účelu režisér text upravil: seškrtal monology, všechny slavné "árie" a "dueta", zbavil je „barokizující“ poezie, rozdrobil je vedlejší dějovým pásmem, v němž rozkošatil bojové scény, ponechal také oba šaškovy komické výstupy. Tím vznikla jakási scénická koláž, spojující prvky naturalistické a velkooperní historizující estetiky. (Svobodné slovo 18. 1. 1972)

Shakespearovské divadlo světa se ve scénografii Miloše Ditricha objevilo v podobě velkého "voru" z fošen, na bocích s padacími mosty-schodišti, jejichž pohybem se plynule měnila

dějiště. Tento vor navozoval představu jakéhosi dočasného zakotvení - v Benátkách i na Kypru - a tím vyjadřoval věčné provizorium Othellovy existence.

Othello Radovana Lukavského byl urostlý voják v prosté uniformě, přitažlivý muž s pletí jenom o tón tmavší než ostatní, Jago Rudolfa Hrušínského byl obtloustlý, medově nasládlý pokrytec. Kritika si oddychla, že konečně rozumí tomu, proč Jago Othella tolik nenávidí: „*Není divu, že si Jago vedle Othella připadá nemohoucně psychicky i fyzicky a mimo jiné na něj i žálí, protože i jeho ženě musí imponovat jako muž i jako úspěšný voják. A jak už je znakem těch, kteří nemohou a neumějí, uchyluje se k jakýmkoli prostředkům, aby toho, kdo umí a může, odstranil.*“ (Lidová demokracie 18. 1. 1972)

Freudistický výklad asi příliš Hrušínského netrápil, hrál víc na strunu plebejské převahy mazaného sluhy nad svým hrdinsky ušlechtilým, ale dětinsky naivním pánem. Jago nebyl titán zla, ale klidný, usměvavý, pragmatický kariérista, geniální v přetvářce. Připomínal představy Stanislavského: „*Kdyby se Desdemoně narodil černý synáček, tu by ho místo chůvy opatroval tento hrubý, ale neobyčejně dobrodušný Jago.*“ (Práce 10. 2. 1972)

Jiří Tvrzník, který vyslovil názor, že Radovan Lukavský „*potlačuje už svým typem a osobitou dikcí mnohé Shakespearem předpokládané rysy Othellova temperamentu*“ a nedaří se mu věrohodně „*vyjádřit onen vnitřní sžíravý žár, tolik potřebný pro logiku příběhu*“, uvítal podobnou hereckou střídmost u Rudolfa Hrušínského: „*Nemusíme být zrovna nejpozornějšími diváky, abychom si všimli, kolik napětí a herecké energie vyzařuje z toho klidného, tichého Jaga - a kolik tedy i přesvědčivosti. Všemi pohrdá, všechno krom sebe nenávidí, i když se ke všem lísá. V této Hudečkově realizaci se stává ústřední postavou dramatu*“. (Mladá fronta 22. 1. 1972)

Desdemona Kláry Jernekové nebyla nyjící trpitelka ani bojovnice za ženská práva, ale temperamentní, smyslná žena, „*někdy snad až příliš vitální*“, důvěřivá, sdílná, ale také hluboce uražená podezřením z nevěry. Nakonec „*v zoufalém nepochopení všeho, co se děje, propadajíc přehnanému masochismu, jako by nacházela v manželově trýznění zvrácenou rozkoš*“. (Večerní Praha 21. 1. 1972) Hudečkův pokus o netradiční interpretaci Othella byl přijat se smíšenými pocity, představení se hrálo dva a půl roku a dosáhlo počtu 73 repríz.

1998

Nejcennějším přínosem inscenace OHELLA režiséra Ivana Rajmonta ve Stavovském divadle (22.1.1998) byl nový překlad Martina Hilského, který zbavil tragédii sentimentálního nánosu, aniž by ochudil poetické bohatství Shakespearova jazyka. Mistrovský byl herecký výkon Oldřicha Kaisera v roli Jaga, který okouzlený vlastní hravostí a dopadem svých slov něžně a promyšleně kapal jed do duše přímočarého vojáka Othella v podání Borise Rösnera.



4. HEINRICH VON KLEIST 1777-1811

Kleist prožil krátký bouřlivý život, do něhož dramaticky zasahovaly dějinné události: Velká francouzská revoluce, její ideje a praxe, vzestup a pád, následující dobovatelské války Napoleona, pokoření a okupace, Pruska, oslabení rakouského vlivu v Evropě. Pocházel ze starého pruského rodu vojenské šlechty, rodiče mu záhy zemřeli, z příbuzných přilnul důvěrněji pouze ke starší nevlastní sestře Ulrice, která nad ním bděla "jako strážný anděl," Dostalo se mu vzdělání u bohoslovce Martiniho a v soukromém francouzském penzionátu v Berlíně, v patnácti letech na přání rodiny vstoupil do gardového pluku v Postupimi. Roku 1793 se zúčastnil tažení proti Francouzské republice, ležel se svým plukem před obléhaným Mohučem. Dotáhl to pouze na poručíka, vojenské povolání se mu záhy zprotivilo svou bezduchou kázní, otrokářskou disciplínou, která ho jako důstojníka nutila trestat tam, kde by jako člověk odpustil, a tím hatila jeho úsilí dosáhnout vyšší mravní dokonalosti.

Po konfliktech s rodinou Kleist skutečně z armády vystoupil, vrátil se do svého rodiště, kde se věnoval studiu vědy: matematiky, fyziky a etiky. Nedokázal se však rozhodnout pro žádné povolání, i když toužil stanout na vlastních nohou. Chtěl se totiž oženit s Wilhelminou von Zenge, dcerou velitele tamní posádky. Mentorskými dopisy se pokoušel z Wilhelminy vychovávat dokonalou ženu, která by mu byla absolutně oddána a slepě by souhlasila se všemi jeho činy a nápady. Pokoušel se ji vzdělávat, radil jí, aby i při pletení punčochy a praní špinavého kapesníku přemýšlela o ušlechtilých věcech. Náhle však studia přerušil, vydal se na cesty a pokoušel se zakotvit v Berlíně. Tady zažil svůj první skutečný otřes: způsobila ho četba Kantovy Kritiky ryzího rozumu. Zhroutila se mu víra ve smysl pevného životního plánu, duševního zdokonalování, pramenící z víry v nesmrtelnost duše. Kleist pochopil Kanta po svém, zbylo mu z něho otřesné vědomí, že člověk nikdy nemůže poznat podstatu pravdy, neboť samotné poznávání je ovlivněno jeho omezenými poznávacími schopnostmi.

Skromné uznání vlastních hranic, které by střízlivějšího člověka přimělo k tichému přemítání, vyhnalo Kleista opět na cesty, pálila ho půda pod nohama, knihy se mu zprotivily. Cestoval přes Drážďany a Lipsko a v červenci 1801 dojel do Paříže. Tady si konečně uvědomil své pravé poslání - stát se básníkem, přičila se mu však myšlenka psaním si vydělávat na živobytí. Tady zažil i svůj další šok: jakobínská revoluce byla dávno pohřbena, myšlenky jeho milovaného Rousseaua a ostatních duchovních otců revoluce ležely nečtené na regálech knihkupectví nebo se proměnily v prázdné fráze, napoleonskou Paříží vládla dravá buržoazie. Kleist se rozhodl k nečekanému činu - sám uskutečnit rousseauovský životní plán. Dospěl k plnoletosti, což tehdy bylo v Prusku 25 let, a vymáhal vyplacení zbytků svého dědictví přes zuřivý odpor reálné



Ulriky. Chtěl zakoupit ve Švýcarsku malý statek a na něm žít přirozeným životem rolníka. Žádal svou nevěstu, aby ho okamžitě následovala. Generálská dcera se ocitla ve velkých rozpacích, Kleist se zřejmě urazil a dal jí sbohem. Prohlásil, že se do vlasti nevrátí dřív, než si dobude slávy. Z jeho idylických snů o hospodaření sešlo, protože Napoleonova armáda zabrala Belgii, levý břeh Rýna a chystala se dobývat další území.

Kleist se musel spokojit s pouhým pobytem ve velehorské krajině, kde si najal domek, aby mohl nerušeně psát. Zajížděl odtud do nedaleké Ženevy, kde poznal řadu literárních přátel. Byla to zejména nerozlučná trojice Zschokke, Gessner a mladý Wieland, pod jejichž vlivem Kleist dokončil svou prvotinu, tragédii **Rodina Schroffensteinů** v shakesperovském duchu, se silným akcentem na dílo slepé náhody, která osudově zasahuje do lidských životů. S nimi se také Kleist vsadil, že nejlépe zpracuje námět francouzské rytiny, která visela v Zschokkově pokojíku a nesla název Rozbitý džbán.

Začal také pracovat na projektu hry o Robertu Guiskardovi, který ho další dva roky mučil. Mladý Wieland ho vzal s sebou do Výmaru k svému otci, jednomu z nejslavnějších osvětských spisovatelů, který přeložil množství Shakespearových dramát. Po přečtení úryvku **Roberta Guiskarda** ho Wieland zahrnul chválou, považoval dílo za „největší drama od dob Shakespearových“. Pro Kleista taková slova znamenala strašně mnoho: Wielandův dopis s sebou nosil jako talisman, čerpal sílu ze slov, že musí své dílo stůj, co stůj dokončit, i kdyby na něm ležel celý Kavkaz. Dílo se mu dokončit nepodařilo. Z Wielandova domu musel odejít, protože se do něho zamilovala čtrnáctiletá dcera hostitele.

Hledal útočiště u přítele Pfuela v Drážďanech, prchal přes Švýcarsko do Francie. V Paříži své dílo spálil a napsal své sestře Ulrice: „*Nebesa mi upírají slávu, nejvyšší pozemský statek; a já, jak svévolné dítě všechny ostatní zahazují, protože se o ně neprosím ... zemřu krásnou smrtí bitev.*“ (26. října 1803) Kleist se skutečně chtěl dát k Napoleonově armádě, nalodit se a vyplout do války proti Anglii, z invaze však sešlo a úřady ho poslaly nazpátek do Mohuče, Na zpáteční cestě ho opustily síly, pomýšlel na sebevraždu a byl takřka pět měsíců nevěstný. Z úryvku tragédie **Robert Guiskard**, který později vyšel v časopise Phöbus, můžeme usoudit, že záměr byl impozantní. Na jeho uskutečnění zřejmě Kleistovi chyběla zkušenost a možná i odvaha. Podle historické postavy z 11. století, normanského dobyvatele jižní Itálie, chtěl vytvořit portrét dobrodruha, člověka velkého formátu, jehož činy překračují hranice mezi dobrem a zlem. Měl přitom jistě na mysli Napoleona, který ho fascinoval svou silou.

Titánská postava nebyla v německé literatuře ničím novým, Goethe i Schiller chtěli již v období Sturm und Drang vzkřísit mdlého německého ducha příklady velkých historických hrdinů. Kleist důvěrně znal Goethova dramata, "Götze von Berlichingen" a „Urfausta“, Schillerovy "Loupežníky" i „Valdštejna“, pokročil však dále ve zobrazování duševních pochodů: ve scéně, kdy vojevůdce Guiskard povzbuzuje skleslé vojsko, skrývá, že se nakazil morem. Vlastní drama probíhá mezi řádky, v kontrastu fyzického a slovního jednání.



Po překonání krize se Kleist v červnu 1804 vrátil do Berlína, kde zažádal o státní službu, vysvětloval své selhání duševní poruchou. Na přímluvy Ulriky a Marie von Kleistové, bratrancovy manželky, skutečně místo dostal v květnu 1805 v Královci. Marie von Kleistová byla další významnou ženou jeho života, spřízněnou duší, které svěřoval své nejtajnější myšlenky. Jako dvorní dáma královny Luisy se Marie všemožně o básníka starala, dokonce mu jménem královny posílala podporu, aby mohl svobodně tvořit, která ve skutečnosti pocházela z jejího vlastního jmění.

V Královci Kleist prožil šťastný půlrok, věnovaný nejen státním reformám, ale také psaní. Dokončil tu komedii **Rozbitý džbán** s geniální postavou venkovského soudce, který soudí případ, jehož je sám viníkem, zaplétá se do svých vlastních lží, konstruuje fantastické výmluvy a uniká potrestání, protože jeho nadřazený nechce v očích lidu snížit autoritu soudu. Kleist v Královci také napsal parafrázi Moliérova „**Amfitryona**“ s psychologicky prohloubenou postavou hromovládců Dia, který bolestně a marně touží po lásce, neboť ji může získat pouze ve „vypůjčené“ lidské podobě. Tady také vznikly první scény tragédie **Penthesilea** a náčrt novely **Michael Kohlhaas**. Absurdní příběh koňského handlíře, který se dožaduje spravedlnosti se zbraní v ruce, a nakonec ji dosáhne, byť za cenu vlastního života, patří mezi nejlepší novely, které byly napsány.

Šťastné tvůrčí období v Královci skončilo ve chvíli, kdy Napoleon porazil v bitvě "tří císařů" u Slavkova 2. prosince 1805 spojenecké armády Rakouska a Ruska. Prusko zachovávalo obojakou pozici, král Friedrich Wilhelm III. si počínal nemůžně. Kleista tato politika pobuřovala, fanaticky brojil proti Napoleonovi, divil se, proč mu žádný emigrant nedokáže vpálit kulku do hlavy. Nejkrůšnější hodina Pruska uhořela po porážce ve dvojí bitvě u Jeny a Auerstadtu 14. října 1806: za dva týdny vjížděl císař Napoleon Braniborskou branou do Berlína. Kleist opustil Královec ve společnosti tří důstojníků, měl namířeno do Drážďan, v Berlíně však byl zadržen pro podezření ze špionáže a deportován na francouzskou půdu, kde byl uvězněn v pevnosti Fort de Joux. Pět měsíců strávil ve vězení, ale tuto dobu nepromarnil, dokončil tu tragédii **Penthesilea**.

Na rozdíl od zušlechtěné antiky v klasickém podání v ní zpracoval látku o bojovných Amazonkách barbarským způsobem. Amazonky se vzbouřily proti otroctví pod mužskou vládou, založily ženský stát, v němž mužům ponechaly pouze roli ploditelů. Drama probíhá jako rituální lov Amazonek, které v bitvě získávají muže. Královna Amazonek Penthesilea však vzplane nedovolenou láskou k vůdci Řeků Achillovi, která ji zbavuje schopnosti bojovat, proměňuje ji v slabou zamilovanou ženu, podléhající mužské lsti. Za své oklamání se strašlivě pomstí, jako rozběsněná bakchantka rozsápe Achilla spolu se svými psy. Vrcholem dramatu je chvíle, kdy Penthesilea pomalu procítá ze svého tranzu, čistí a ukládá šíp, a když si uvědomí hrůznost svého činu, klesá mrtvá k zemi. Bohatý vnitřní děj probíhá téměř beze slov, jako pantomima.



Po návratu z francouzského zajetí roku 1807 žil Kleist v Drážďanech, významném centru literárního života, kde se stýkal s řadou romantiků. Nejvíce se spřátelil s Adamem Müllerem, který společně s ním vydával literární časopis Phöbus. Otiskovali v něm úryvky svých děl, získávali příspěvky od svých přátel, ale také od známých spisovatelů: Wielanda, Tiecka a Schlegela. Kleist se „na kolenou vlastního srdce“ ucházel o přízeň vladaře německé literatury Goetha, dosáhl však pouze toho, že výmarské dvorní divadlo uvedlo 2. března 1806 jeho komedii **Rozbitý džbán**. Goethe jako intendant divadla připustil, aby byla hra mechanicky rozdělena do tří aktů, čímž ztratila dramatický spád, zdála se publiku nudnou a propadla. Tento neúspěch Kleist Goethovi nikdy neodpustil, ve svém časopise otiskoval epigramy o optikovi, který v stáří rozkládá paprsek vlastního mládí, snížil se i k pomluvám.

Kontakt s romantiky inspiroval Kleista k napsání rytířské hry **Katynka z Heilbronn** a dramatu **Bitva Arminiova**. V historickém hávu bitvy Cherusků s římskými legiemi v prostředí mýtického teutonského lesa Kleist burcoval německý národ, aby probudil temnou sílu svého prazákladu a vrhl ji do boje proti nenáviděnému Napoleonovi. Arminius jako vladař užívá všech prostředků, aby vybičoval nenávist k nepřítelům, sám dává hanobit národní svatyně a zakládat požáry. Kleist byl zřejmě jasnovidný, když líčil prostředky, pomocí kterých se německý národ může sjednotit a prosadit.

Nákladná úprava a neobchodnické počínání vedly záhy k finančnímu krachu časopisu Phöbus a roztržce s Müllerem. Kleist opět upadl do těžké duševní krize, měl fixní ideu, že miluje Müllerovu manželku Sofii, a proto musí svého přítele zabít. Skutečně se ho' pokusil shodit z mostu do řeky, rozešel se s Julií Kunzeovou a chtěl se zabít nadměrnou dávkou opia. Znovu se vydal na cesty, tentokrát do Rakouska, protože doufal, že se tu bude moci podílet na boji proti Francouzům. Usadil se v Praze, v Mostecké ulici Č. 39, odkud chtěl agitovat celou veřejnost k boji proti Napoleonovi. Žádal o povolení, aby směl vydávat politický časopis Germánia. Uskutečnění tohoto projektu překazila porážka rakouské armády v bitvě u Wagramu 6. července 1809. Poté byl Kleist opět několik měsíců nevěstný, traduje se, že se léčil u Milosrdných.

Vynořil se náhle ve svém rodném městě, aby převzal zbytek dědictví, a v únoru 1810 se přestěhoval do Berlína. Seznámil se tu s dalšími romantiky - Arnimem, Brentanem, Fouquéem, začal vydávat noviny Berliner Abendblätter, kterých vyšlo 153 čísel a v březnu 1811 zkrachovaly. Přispěla k tomu i neopatrná kritika vládních reforem, které se jeho spolupracovníci dopouštěli. Fiasko dalšího životního plánu vedlo ke Kleistově roztržce s rodinou, dokonce i se sestrou Ulrikou, která mu vždycky byla blízká a ze všech sil mu pomáhala, Kleist upadl do své poslední duševní krize, ale ještě stihl dokončit drama **Princ Bedřich Homburský**, které začal psát v Praze.

Hrdina hry, který nesplní rozkaz svého velitele, ale tím přivodí vítězství v bitvě, je zároveň vyznamenán za vítězství a odsouzen k smrti za porušení rozkazu. Bolestně překonává svůj



strach ze smrti a dochází k pochopení nutnosti nadosobní kázně. V této chvíli dostává milost, protože dozrál ve schopného velitele. Kleist v tomto historickém dramatu zobrazil základní konflikt svého života mezi touhou po absolutní svobodě a nutností přijmout princip reality, podřídit své já zájmům celku. Promítl do něj svou nezřízenou ctižádost a touhu po slávě, kterou se mu nikdy nezdařilo uspokojit.

Podobně jako hrdina Goethovy novely "Utrpení mladého Werthera" Kleist odmítl dále žít v hanbě a pokoření a sáhl k sebevraždě jako krajní formě svobodného protestu. Domníval se, že pro něho "na zemi již není místa". Toto rozhodnutí dozrálo pod vlivem „nadpozemské“ lásky k nevyléčitelně nemocné Henriettě Vogelové. 20. listopadu 1811 na břehu jezera Wannsee u Postupimi zastřelil Kleist Henriettu ranou do srdce a po ní sám sobě prostřelil lebku.

4.1. Katynka z Heilbronnu

Z hlediska původnosti se Kleistova **Katynka z Heilbronnu** může jevit jako dílo sešité z odštívků různých známých látek. Motiv bezmezní milostné oddanosti, která dochází naplnění až po dlouhých pokořujících zkouškách, odvozuje svůj rodokmen přinejmenším až od Boccacciova Dekameronu s historií o Griseldě. Ve zvlášť drastické podobě je zachycen v anglické lidové baladě Child Waters. Do německé literatury ji roku 1789 uvedl Gottfried August Bürger, který ji volně přebásnil a nazval Hrabě Walter:

*Do stáje volá mladý pán:
"Osedlej vraníka!"
Vtom vejde děvče svedené,
pláčem se zajíká:
Pánbu dej, pane, podívej,
co to mám za nesnáz,
jak je mi krátká zástěrka,
fěrtoch i zlatý pás!
Plod naší lásky bude žít,
hled', už se hlásí sám,
což nevidíš, jak sukýnku
jen stěží dopínám?"*

Hrabě slibuje dívce bohatství, ona však žádá jeho lásku. Bere ji s sebou na cestu, převlečenou za chlapce. Dívka musí běžet vedle jeho koně, brodit se hlubokou vodou. Dozví se, že jedou na zámek, kde hraběte čeká jeho nevěsta. Hrabě tančí na plese a dívku nechává ve stáji u koní. Večer jí přikáže, aby mu přivedla děvče pro potěšení. Tu noc leží dívka jako psík u pánovy postele. Ráno ji hrabě vyžene do stáje, kde mu porodí dítě. Když hraběte přivolají, slyší ji, jak se modlí za svou smrt a za jeho štěstí i za blaho jeho dítěte. Teprve potom ji vezme na milost: „Duše, které se již pod jinými nebesy vzájemně milovaly, si teď, když se setkávají, matně



vybavují předchozí události, tak jako se upamatováváme na sen, z něhož nám na myslí utkví jen nejasný příjemný pocit.“

Jedna z oslavovaných ženských postav, Cyane, má s Katynkou řadu společných rysů: krásu, nevinnost, nezkaženost, půvab plané růže. A navíc i andělský doprovod:

„Vidím je, jak sklánějí své hlavy se zlatými vrkoči z červánků nebo jak kolem tebe plují jako jarní váněk, usmívají se na tebe bratrsky. Neboť andělé odjakživa obklopují nevinnost“. Ve vzduchu již byl pozdější Freudův objev nevědomých složek lidské psychiky, zatím spíše v podobě různých šarlatánských teorií. Kleist údajně znal Schubertovy přednášky o somnambulismu, včetně popisu magnetického spánku:

„Devatenáctiletá dcera radního z Heilbronnu byla v onom stavu, v němž člověk rozumí jen hlasům osob, které s ním byly uvedeny ve spojení. Se svou starší sestrou, šestinedělkou, nemusela však být do spojení uváděna, už v něm byla, a to ve spojení stejně niterném, dokonce niternějším než s magnetizérem. Jakmile si sestra přiložila kojence k prsu, děvče se díky této podivuhodné spřízněnosti s ní domnívalo, že cítí počitek s tím spojený na svém vlastním prsu. Když se sestra neopatrně poranila jehlou, stěžovala si dívka v magnetickém spánku, že ji někdo píchl, ale do opačné ruky, a kdykoli byl pokus opakován, měl stejný účinek. Osoby v magnetickém spánku vědí o všech pohybech magnetizéra, které dělá i za jejich zády, dokonce se občas zdá, že uhadují jeho nejskrytější myšlenky. Zároveň je jejich vůle viditelně v naprosté shodě s vůlí magnetizéra, jak to také samy dosvědčují. Zdá se, že odtud pramení i ona nevinná náklonnost, jaká somnambuly poutá k magnetizérovi.“

Všechny tyto vlivy jistě sehrály svou roli při vzniku **Katynky z Heilbronnu**, významnější je však souvislost s Kleistovou předchozí dramatickou prací, s tragédií **Penthesilea**, Kleist sám tvrdil, že obě hrdinky k sobě patří jako plus a minus v algebře, jsou jednou a touž podstatou, nazíranou pouze v opačných vztazích. Zjednodušeně řečeno, představují krajní póly ženského 'principu: aktivní a pasivní, bojovný a poslušný, pyšný a pokorný, dravý a něžný. Penthesilea je zdánlivě silná, Katynka je zdánlivě slabá, ale „je neméně mocná svou naprostou oddaností než Penthesilea svou čínorodostí“, jak napsal Kleist roku 1807 v dopise Marii von Kleistové. Lásku Penthesiley probíhá jako boj na život a na smrt, nenávisť převracející se v lásku a lásku převracející se v nenávisť, která zákonitě spěje k smrti. Bolest se v ní splétá s rozkoší, zmatení citů vede k deliriu, k výbuchu temných „nočních“ stránek duše ve vražedné orgii. Lásku Katynky je důsledně křesťanská, je tichým světlem na dně její duše, zažehnutým z vůle Boží, které ji vede bez úhony všemi nebezpečími. Je to láska jako akt sebeobětování, potlačení vlastního egoismu, láska jako služba.

4.2. Tajemná moc fémových soudů

Féma - tajný hrdelní soud, kterým hra začíná, není žádnou literární fikcí, ale původní rituální formou soudu starých Germánů. Před tímto soudem se musí v Kleistově hře obhájit hrabě



Veter z Hvězdy, obžalovaný otcem Katynky z toho, že ji zneuctil. První písemné zprávy o fémě pocházejí ze 14. století, kdy tzv. svobodné soudy byly oficiálně uznány ve Vestfálsku, kde se svobodní sedláci odmítali vzdát této tradiční soudní stolice. Nazývaly se také císařské soudy: císař propůjčil svobodnému hraběti krvavou soudní pravomoc a hrabě pak soudil v jeho jménu. Právo propůjčovat soudní pravomoc měl od roku 1382 také kolínský arcibiskup jakožto vévoda vestfálský, přesto císař dále platil za "nejvyššího pána a soudce" nad všemi svobodnými soudními stolicemi. Z tzv. Červené země mezi Rýnem a Weserou se v druhé polovině 14. století rozšířily fémové soudy po celém Německu. Jejich činnost dosáhla vrcholu v 15. a 16. století, přetrvávala prakticky až do 19. století.

Obrovský úspěch fémy byl založen na důmyslném principu klatby. Kdo byl předvolán před fémový soud a nedostavil se, byl dán do klatby, vyobcován ze společenství. Každý fémový soudce ho směl na místě zabít, ať ho potkal kdekoliv. Úspěch fémy byl založen také na rafinovaném tajnůstkářství. Jen soudci a svobodný hrabě byli „vědoucí“ a směli znát posvátné zvyky fémových soudů. Museli přísahat, že všechny fémové záležitosti utají, a to i „*před ženou a dítětem, před pískem a větrem*“. Určitá gesta nebo magické slovo, údajně pocházející od Karla Velikého, byly v nouzi jejich poznávacím znamením. Kdo porušil tajemství fémy, byl prohlášen za zrádce a čekal ho strašlivý trest: spoutali mu ruce, oči zavázali šátkem, srazili ho na břicho, vytáhli mu jazyk, kolem krku mu dali oprátku z trojitého konopného provazu a pověsili ho o sedm stop výše než zloděje. Všechny tyto krvavé události působily na lidi velmi účinně.

Fémový soud obyčejně probíhal na volném prostranství, kde stál pod duby nebo lipami dlouhý jídelní stůl. Na něm ležely odznaky fémy: meč a oprátka. Za stolem seděl hrabě a tajní soudci, kolem stáli lukostřelci. Pokud se fémový soud konal na náměstí, v noci předtím byly uzavřeny všechny městské brány, cesty z města obsadili vojáci, aby nikdo nemohl utéci. Ráno svolaly kostelní zvony všechny obyvatele na náměstí. Tady byla přednesena žaloba a označen viník. Za určitých okolností se mohl obhájit za pomoci Božího soudu, který někdy probíhal formou souboje na život a na smrt. Pokud byla vina prokázána, pastor podal zločinci svátost a ten byl oběšen na nejbližším stromě.

Stopy činnosti fémových soudů můžeme objevit i v našem století. Například v Německu po první světové válce, kdy se pravicové důstojnické kruhy zbavovaly svých politických odpůrců fémovými vraždami. Dávání do klatby a fémové vraždění pak rozvinuli nacisté do fantastických rozměrů.

4.3. Životní zážitky

Podle svědectví současníků poznal Heinrich von Kleist na podzim roku 1807 v Drážďanech v domě spisovatele Körnera jeho schovanku Emmu Julií Kunzeovou a pocítil hlubokou náklonnost k dívce, která jeho cit opětovala, totiž po svém způsobu, nebo spíše po způsobu



všech hodných a dobře vychovaných dívek, které touží po manželovi a vítají, objeví-li se někdo, kdo to s nimi myslí počestně ... Jak se mohl Kleist tak dlouho v tom arciprozaickém stvoření klamat, když věřil, že v něm našel ideál, po němž jeho srdce tak dlouho a marně toužilo - lze vysvětlit jen tím, že Kleist nikdy neviděl svět takový, jaký skutečně byl. Ale dosti o tom, miloval, a to se vši nezměrnou silou a vášnivostí, jíž byl schopen, a skutečnost, že jeho milou hluboká láska člověka jako Kleist neděsila, dokazuje nejlépe, jak málo mu rozuměla a jak málo ho milovala.

O tom se však Kleist měl brzy přesvědčit. Potřeboval odjet do Berlína, aby se staral o to, jak uvést svá díla na královském divadle. Požadoval však před tím na své milé něco, co by bylo největším důkazem její lásky. Ale jeho milá před tímto požadavkem couvla. Kleist prosil, zapřísahal, plakal, hrozil. Odpovědí jeho milé bylo rozhodné, ne. Konečně, vyveden z míry, Kleist zvolal: „*Tys to vyslovila! Rozejdeme se.*“ Popravdě Kleist svou milou žádal pouze o to, aby se jejich dopisování odehrávalo v tajnosti před kýmkoli třetím ... (tzn. před jejím poručíkem Körnerem). Co své lásce mýnil psát, nemělo procházet žádnou cenzurou. Žádal po ní bezpodmínečnou oddanost celé bytosti, ale dobře vychovaná dívka na to nechtěla přistoupit. Kleist, nanejvýš rozhořčený, rozhodl se vytvořit jako její protiklad obraz dívky, která obětuje všechno pro muže svého srdce, a zůstane přitom čistá jako anděl; v horečném vzrušení se dal do práce, a v několika týdnech byla **Katynka z Heilbronn** dokončena.

Hra sice nevznikla jako spontánní výtrysk uražené ješitnosti, prošla mnoha proměnami, byla výsledkem velmi pracného úsilí, historika sama však bude asi pravdivá. Rozhod s Julií Kunzeovou jistě přispěl k prohloubení Kleistovy životní krize, do které upadl po finančním krachu časopisu Phöbus. Dokonce se prý pokusil o sebevraždu; jeho přítel Rühle ho našel v bezvědomí po silné dávce opia. Julií Kunzeové ještě jako staré dámě přátelé předhazovali, že měla být Katynkou, což se jí nemile dotýkalo. Pravda je, že Kleist po celý svůj život hledal a na všech svých známých, včetně své nevlastní sestry Ulriky, vyžadoval absolutně obětavou lásku. Paradoxní je, že ji našel až v okamžiku smrti, kdy společně s ním zemřela Henriette Vogelová na důkaz své lásky k němu.

4.4. Od první verze hry k premiéře

Na své cestě do Vídně zavítal roku 1808 do Drážďan Ludwig Tieck a zúčastnil se čtení původní verze **Katynky z Heilbronn** v důvěrném kruhu. Tieck byl vlastně jediným profesionálním spisovatelem mezi romantiky, který sám psal dramata na náměty knížek lidového vyprávění a pohádkové komedie. Později se stal dramaturgem dvorního divadla v Drážďanech a divadelním poradcem krále Friedricha Wilhelma IV. Není divu, že se Kleist o jeho mínění obzvlášť zajímal. Diskutovali spolu a přeli se o žánru hry: Tieck Kleistovi dokazoval, že zejména jedna scéna přetahuje hru do sféry pohádky. Kleist to špatně pochopil jako výtoku a scénu škrtl. Tieck ji později marně hledal v tištěném vydání a velmi litoval, že vypadla. Podle jeho názoru daleko lépe motivovala ošklivost Kunhuty. V té ztracené scéně totiž Katynka bloudila po skále

a dole pod hladinou se jí zjevila vodní víla, která ji zpěvem a řečmi lákala k sobě. Katynka se chtěla vrhnout ze skály a zachránila ji jen průvodkyně. Předtím uviděla Kunhutu v lázni a celá strachy bez sebe chtěla rytíře zachránit před tou nestvůrou s rybím ocasem. Z tohoto obrazu si Tieck pamatoval verš: „*Tady to opět vyvěrá zpod kamene.*“

Motiv vodní víly, svádějící smrtelníky do záhuby, známý zejména z Fouquého „Undiny“, vyjadřoval démonickou „noční“ stránku přírody: živelná síla spodních proudů čeká na svou chvíli, aby mohla vyrazit na povrch, zmocnit se člověka a pohltnout ho. Téma démonické stránky přírody romantiky vzrušovalo. Kleist mu dal naplno zaznít v apokalyptické vizi Theobalda, jenž svoji hrůzu z ďábla líčí v obrazech tropického rostlinného bujení, které svými jedovatými šťávami zaplaví svět jako druhá potopa světa. V konečné verzi Kleist v postavě Kunhuty toto téma spojil s motivem umělosti života, nahrazením jeho přirozené krásy a ušlechtilosti maskou, gestem a kostýmem. Krásu Kunhuty poskládal z protéz, její ošklivost zakryl líčidlem, do úst jí dal vznešená cituplná slova, která mají oklamat nic netušící oběť. Kunhuta je jakýsi přechodným stádiem mezi člověkem a loutkou, za jejíž drátky tahá samotný ďábel. Její posedlost zlem je absolutní, nezná výjimek a milosti, představuje jícen smrti. Scény s Kunhutou Kleist samostatně otiskl v časopise Phöbus pod názvem „Kunhuta z Klániště“ v květnu 1808.

O měsíc později Kleist **Katynku z Heilbronn** dokončil, začal vyjednávat s nakladatelem Cottou, aby ji vydal ve svém každoročním almanachu. Toto jednání nikam nevedlo, proto Kleist uvítal nabídku vídeňského dramatika Collina, že mu zprostředkuje uvedení hry ve Vídni. Skutečně k tomu došlo, Kleist prodal rukopis hry ředitelství divadla Na Vídeňce za 300 zlatých, což byl tehdy slušný honorář. Premiéra se uskutečnila 17. března 1910. Na ceduli divadla Na Vídeňce není uveden upravovatel, hru zřejmě s Kleistovým vědomím zkrátil Collin. Z postavy císaře se kvůli cenzuře stal švábský vévoda. Režie se ujal tehdejší ředitel hrabě Pálffy, který si potrpěl na výpravnou podívanou.

Podle mínění dobové kritiky zachránily rychlé proměny pestrobarevných dekorací a kostýmů dějovou roztržitost slabé hry. Poetické kouzlo měly výstupy Katynky a hraběte z Hvězdy, ovšem zásluhou herců, nikoli zásluhou básnickovou: "první herec v oboru vážných romantických hrdinů", pan Crüner, dobře obstál jako hrabě z Hvězdy. Paní Pedrillová jako Katynka okouzila všechny svou "působnou malou postavou, měkkým, libozvučným hlasem". Představení mělo úspěch, naplnilo divácký hlad po romantických rytířích a kouzelných hrách, díky němu Katynka vešla ve známost a hrála se i v dalších německých divadlech.

Kleist, povzbuzený tímto úspěchem, spěchal zajistit knižní vydání u Reimera v Berlíně. Psal mu, že se spokojí i s menším honorářem - 80 i 60 tolarů, když hra vyjde co nejdříve. 12. srpna 1810 se Kleist s Reimerem dohodl a současně se rozhádal s ředitelem berlínského dvorního divadla Ifflandem. Nabídl mu Katynku k provozování, a když Iffland otálel s vyjádřením, Kleist ho požádal, ovšemže jen na oko, aby mu hru vrátil. Iffland to s radostí učinil a vyjádřil se, že se hra pro jeho divadlo nehodí. Kleist se urazil a odpověděl Ifflandovi, jehož sklony byly známé,

touto větou: „*Abych byl upřímný, lituji, že je to dívka, kdyby to byl chlapec, asi by se Vašemu Blahorodí líbil více.*“ Opravdu si uměl dělat nepřátele.

4.5. Ohlasy

„*Činohra od pana v. Kleista: zábavná pro všechny, kteří skoncovali s rozumem.*“ Tak zněla první kritika na tištěné vydání **Katynky z Heilbronnu**. Mínění Goetha mohlo být Kleistovi předem známo, neboť se mu již dříve dostalo od vladaře německé literatury náležitého poučení: „*Také mi dovolíte, abych řekl (neboť nemáme-li být upřímní, bylo by lépe mlčet), že mne vždy rmoutí a působí mi starost, vidím-li mladé autory nadané duchem a talentem, kteří čekají na divadlo, jež má teprve přijít. Když vidím čekat Žida na Mesiáše, křesťana na Nový Jeruzalém, Portugalce na Dona Sebastiana, nejsem rozladěn více.*“ Přesto Kleist Katynku Goethovi zaslal a ten po jejím přečtení hodil výtisk do kamen s výkřikem: „*Prapodivná směs smyslu a nesmyslu! Ta prokletá zvrácená povaha!*“

Zcela jinak soudil spisovatel Johannes Falk: „*A přece, kolik hlav v tuto chvíli v Německu ještě zbývá, kolik tvůrců schopných napsat třeba jen jednu stranu - co stranu! - jedno souvětí s takovým půvabem, s takovou originalitou, s takovou novostí, s takovým ohněm ve výrazu, s takovým zároveň něžným i bouřlivým vznětem štětce vsutku shakespearovského jako Kleist v **Katynce z Heilbronnu**? Je možné, že v tomto svém díle, tak jako ve všech ostatních, překračuje meze motivů a občas se dostává na hranici baroka: copak nás má jediná chyba vynikajícího člověka učinit slepými ke všem přednostem, které má, a vzbudit v nás přízeň a náklonnost vůči prostřednosti, již se dnes na veřejnosti téměř obecně podkuřuje kadidlem v povinných dávkách?*“

O něco později pochválil hru ze stanoviska romantika dramatik Christian Dietrich Grabbe: „*Katynka je přece záhada lásky, vyjevená světu pevnou, jistou rukou*“ - napsal roku 1835 a o rok později to ještě rozvedl: „*U všech básníků, Shakespeara v Romeovi a Julii nevyjímaje, motivuje se zamilovanost a láska víceméně vnějšími důvody. To však zřídka odpovídá skutečnosti; mezi stovkou opravdově milujících mohl by říci sotva jeden nebo jedna, proč se vlastně milují. Pomyslením na tělesnou krásu nebo na duševní přednosti přichází zpravidla teprve, když člověk již pevně vězí v tenatech. Z této stránky uchoopil téma stejně odvážně a nebojácně jako pravdivě a svěže Heinrich von Kleist. Katynka miluje hraběte z Hvězdy, on miluje Katynku, oba mluví a jednají jako zamilovaní, ale svou lásku si neuvědomí, dokud jim dívčin sen a odhalené záludy jedné neřestné ženy nevnuknou o jejich náklonnosti jasno.*“

Kleistovi se v Katynce podařilo zobrazit archetyp ženství, ideální obraz, všem lidem společný, ať ho přijímají nebo odmítají. O tom svědčí i soudy Kleistových současníků. Nevím, co je ukryto v Katynce tak krásného, ale vzrušuje mě to více než všechno ostatní“, zapsala si do deníku Hedvika Stagemannová. „*Znáte slavnou Katynku z Heilbronnu? Falk a Schulze jsou jí nadšeni, každý svým způsobem, protože by je asi těšilo, kdyby sami měli doma takovou*



Katynku, která by šla za nimi ohněm a vodou", ironicky poznamenala Charlotta Schillerová, vdova po výmarském dramatikovi.

Své někdejší okouzlení Katynkou kritizoval v polovině století dramatik Friedrich Hebbel: „*Ach, jak mě to bolí! Katynko, moje milá Katynko z Heilbronn, musím tě zavrhnout, nesmím ti již zachovat náklonnost, kterou jsem k tobě pocítil ještě jako hoch, když jsem ti poprvé pohlédl do tvých sladkých modrých očí a vtiskl si do duše - s vírou, že navždy - tvůj dojímavý obraz lásky vše obětující, a proto po dlouhé, strastiplné zkoušce nebesy odměněné! Ty ses nezměnila, jsi a zůstaneš dojímavou postavou, ovanutou kouzlem nebeské nevinnosti, právoplatnou dcerou poezie, které matka propůjčila své vlastní rysy. Ale svět, ve kterém se pohybuješ a který tě pozvedá a unáší, nelíbí se mi jako dříve a už vůbec - a to tě bude mrzet nejvíce - nelíbí se mi tvůj Veter z Hvězdy, který se odváží vzít si tě teprve, až zjistí, že jsi dcerou císařovou.*“

Názor, že hrabě z Hvězdy jedná vlastně pod tíhou stavovských předsudků, na dlouhá desetiletí ovlivnil pohled na hru, přestal platit teprve na přelomu století: „*Hrabě miluje Katynku - jen proto se s ní v závěru může oženit; jinak by jednal proti zásadám mravnosti. Ale i Katynčino chování bychom museli pocíťovat jako nedůstojné a nestoudné, kdyby ve svém nitru nebyla skálopevně přesvědčena, že hrabě ji miluje ... Jestliže však rovněž láska hraběte trvá od začátku, co může jejimu přirozenému důsledku - sňatku - stát v cestě? ... Jediný důvod, který hrabě může mít, aby své lásce nepodlehla, a který by ho zároveň nepoznamenal vinou a nesnižoval, je příkaz povinnosti. Jen potlačuje-li svou náklonnost z pocitu povinnosti, má naši přízeň, citový souhlas. A čím je jeho láska silnější, čím více ji proto musí potlačovat, tím je jeho počínání čestnější a tím více je právě proto Katynky hoden. Hebbel staví věci na hlavu, když Kleistovi vytýká, že vázal příběh básně na podmínky, které ho znemožňují. Katynčín příběh je naopak možný jen za těchto podmínek, a proto, aby vyhověl těmto nezbytným podmínkám, přesadil Kleist svou báseň do doby rytířství.*“

S tímto pojetím souhlasil i režisér Walter Felsenstein, který inscenoval Katynku ve vídeňském Burgtheater roku 1975 jako divadelní báseň: „*Kleist v této hře metaforizuje svůj po citový svět také tím, že přenáší děj daleko do historie ... tady se ocitáme ve vybásněném světě a ve vymyšlené realitě pouze proto, že současná realita nedostačovala k tomu, aby se obsah hry mohl stát plně věrohodným. Pocitový svět jednajících postav je samozřejmě pocitovým světem Kleistovým a Kleist po této stránce daleko převyšoval své současníky. Postava Katynky je vybásněná, stejně jako postava Kunhuty. ale jejich poetické ztvárnění vyrůstá z vnitřního konfliktu Vetera z Hvězdy, rozuměj Kleista, a ten je zcela reálný.*“ Tento autobiografický prvek hry podtrhl Felsenstein i kostýmováním, zatímco ostatní postavy měly kostýmy německého středověku, hrabě z Hvězdy se objevil v dlouhém šedém důstojnickém plášti a přiléhavých světlých kalhotách napoleonské doby.

4.6. Interpretace

Šťastný konec hry, který dělal vykladačům takové potíže, se nedá pochopit pouze z psychologie postav, jeho pravý důvod leží v kompozici dramatu. **Katynka z Heilbronn** má podobnou strukturu jako Shakespearovy dramatické romance, např. komedie "Jak se vám líbí" nebo "Zimní pohádka". Romance obvykle začíná porušením řádu, rozpadem starého společenství. Končí obnovením řádu, vznikem nového společenství, které je schopné dalšího života. K obnově řádu dochází s pomocí vyšších sil, které na sebe berou podobu různých božstev, u Kleista anděla v duchu barokní tradice. Šťastný konec by však nebyl uskutečnitelný, kdyby k němu postavy vnitřně nedozrály, kdyby neprošly bolestnou cestou poznání, kdyby neuvěřily. Páteř hry tvoří bloudění, hledání, omyly, prozření a očistění hraběte z Hvězdy, je to vlastně cesta nevěřícího Tomáše k víře. Hrabě z Hvězdy váhá mezi dobrem a zlem, mezi pravdou a lží, mezi čistotou a neřestí, mezi láskou a nenávisť, neumí se rozhodnout, neumí poznat, co je co. Teprve, když přiznává omezenost vlastního náhledu, „*na trhu světa měří špatnou mírou*“, otevírají se mu dveře k poznání a pochopení hlubší pravdy.

Katynka je ryzí lyrická duše, které se dostalo Boží milosti. Jde správnou cestou s jistotou náměsíčníka, neomylně volí dobro, její víra ani na okamžik nepohasíná. Před tichou a pokornou silou její víry se temnoty rozestupují. Katynka poslušně kráčí za svým osudem, vedena pouze svým vnitřním hlasem, připravená obětovat se, kdykoliv bude třeba. Toto překročení sebe sama, láska jako obětavá služba, tvoří vlastní křesťanský smysl dramatu: jenom ten, kdo dokáže všechno obětovat, může také všechno získat.

Katynka z Heilbronn má uvolněnou kompozici podobně jako Shakespearovy romance. Svobodně přechází z žánru do žánru, z nekonečně dlouhých monologů do stručných akčních dialogů, z prózy do blankversu. Zdá se, že Kleist volil takovou formu, která nejlépe vystihovala smysl a atmosféru jednotlivých scén, a příliš se netrápil úsilím stylově je sjednotit. Přítomnost fantastična, zásahy nadpřirozených bytostí nás nutí hru chápat jako pohádku. Ovšem ve smyslu, jak pohádce rozuměl romantik Novalis, pro kterého pohádka byla říší svobody, ve které se mohou uskutečňovat všechny možnosti v životě obsažené.

Můžeme **Katynku z Heilbronn** nazvat také romantickou rytířskou hrou, vychází z jejího chronotopu. Ovšem u Kleista platí kodex rytířských ctností jenom u té nejrozpornější a nejpodezřelejší postavy, u hraběte z Hvězdy. Přesto nejsou postavy ostatních rytířů jednostrunně parodické, mají také svou vážnost, patos vášnivé posedlosti. V některých scénách se hra blíží ke klasickému dramatu, v jiných k frašce: jadrné lidové vyprávění se střídá s expresivní lyrickou zpovědí. Tato proměnlivost je určována pouze rytmem autorovy představitivosti, která se bez zábran zmocňuje všeho, co potřebuje. Právě tato bezohledná tvůrčí svoboda vytváří neobyčejně bohatý divadelní potenciál, který by se neměl redukovat na jediný teatrální princip, ale naopak rozeznít v široké škále svých možností.



4.7. Katynka z Heilbronnů ve Stavovském divadle

V prvních desetiletích 19. století byla Praha dvojjazyčným městem: němčina byla jazykem vzdělanců, čeština jazykem venkovanů, kteří sem přišli za prací. Čeští vlastenci, pro něž byl jazyk nástrojem národního probuzení a emancipace, většinou lépe ovládali němčinu, jejich čeština se hemžila starobylými archaismy i umělými novotvory. Němčina byla moderním jazykem, otevírala Prahu kulturním stykům s celou Evropou. Jediné stálé profesionální divadlo v Praze bylo Stavovské, hrálo většinou německy, čeština zněla ojediněle v nedělních odpoledních představeních. Německá činohra pravidelně uváděla hry soudobých dramatiků, hostovali v ní přední herci z celého Rakouska a Německa. Tato skutečnost se dá vysledovat i na osudech **Katynky z Heilbronnů** ve Stavovském divadle: poprvé se tu hrála roku 1817 v němčině, v češtině až roku 1838. O prvním představení není známo téměř nic, pouze datum 7. dubna 1817, jméno představitelky titulní role - Francisca Sontagová - a fakt, že se jednalo o první inscenaci Kleista v českých zemích.

Více zpráv se objevuje kolem představení v červenci 1819, ve kterém vystoupili manželé Holbeinovi v rolích hraběte z Hvězdy a Katynky. Franz von Holbein se tehdy stal ředitelem Stavovského divadla a působil tu do roku 1824. Svými současníky byl považován za ideálního principála: potrpěl si na pořádek a přesnost, udržoval spojení s německými dramatiky, sám psal hry. Nejoblíbenější z nich byl „Fridolín aneb Cesta do železných hutí“. Holbeinovy režijní úpravy přebírala ostatní německá divadla a hrála je desítky let. Jako zkušený divadelní praktik se Holbein snažil vyhovět vkusu obecnosti, jeho romantickým náladám a touze po efektní podívané. Podle dobových zpráv byl lepším ředitelem a režisérem než hercem, zato jeho žena Marie Rennerová-Holbeinová patřila mezi nejlepší herečky v oboru milovníků. Již roku 1811 v Bambergu jako Katynka „okouzila všechna srdce“.

Holbein upravil Kleistovu složitou a záhadnou hru tak, aby diváka příliš nemátla. Ve vrcholné lyrické scéně pod bezovým keřem si nakonec hrabě s Katynkou padli do náruče a děj rychle dospěl k svatbě. Stojí za to citovat scénickou poznámku, kterou Holbein připsal k tomuto výjevu: „*Katynka je tu zcela somnambulní, herečka ať se tedy o tomto stavu přesně poučí, stejně jako představitel hraběte. Jeho pohyby rukou mohou odpovídat známý postupům „magnetizérství.“*“ O tom, jak asi představení tenkrát vypadalo, vypovídají Holbeinovy Přípomínky divadelním správám:

„Má-li být tato činohra zahrána se ctí a s prospěchem, je nutno předehtu podat vážně a důstojně, beze vší obvyklé komediální hravosti, soudní jeskyně musí být hrůzyplná, trůn nejvyššího soudce impozantní a zakuklení soudců nesmí být směšné. - Dekorace scény s požárem nechť je připravena od počátku a nechť jsou učiněna všechna opatření, aby se meziaktí zkrátila a kus tak nikdy netrval plně tři hodiny. Požár musí být znázorněn vyhovující mašinérií, nikoli kalafunovým práškem nebo lihovými plameny, a veškerá světla musí být cloněna červenými stínidly, aby se zdálo, že se záře ohně odráží od bílých šatů dam



a od brnění hraběte a zbrojnošů. Most nesmí být titěrný a musí se zřítit z co největší výše s doprovodem působivého hřmotu trámů a hroučících se zdí. Nikdo z těch, kdo hasí požár, nesmí po jevišti komicky pobíhat, volání na poplach nesmí být jalovým vřeštěním nevzdělaných lidí, kteří při podobných příležitostech rádi přispějí nějakým tím žertíkem. Hudba, volání, zvonění a podobně, nesmí se nikdy ozvat příliš brzy nebo příliš pozdě, nebo vypadnout z rytmu, jak se to na našich jevištích k urážce všeho jemnějšího vkusu zhusta přiházívá. Slečna Kunhuta se naprosto nesmí představovat jako postava dobrotivá (ač mnohé herečky ji takto rády ztělesňují, neboť pak by se zobrazení její povahy vůbec nemohlo podařit; nesmí mírnit některá slova, která Kunhutu nechávám říkat; dokážu si je zodpovědět, nechci, aby byla měněna svévolí malicherné upejpavosti. Čtvrté dějství ať doprovází velmi přísný, posvátný klid, a páté ať je vybaveno vši předepsanou nádherou; cokoli, co jsem pro představení navrhl, se vždycky osvědčilo jako nezbytné.“

Zajímavé je, že dekorace pro Holbeinovo představení v Bambergu namaloval všestranný umělec E. T. A. Hoffmann, autor řady hrůzostrašných novel a románu "Dáblův elixír", který měl smysl pro romantickou atmosféru a jako jeden z prvních našel v **Katynce z Heilbronnu** zalíbení. Zachoval se jeho návrh kulisy, na které je namalován ranně gotický hrad s kulatou věží v popředí, ze kterého stoupá dým.

I když byla hra po celá desetiletí předkládána obecenstvu v okleštěné podobě, milostné drama Katynky a hraběte z Hvězdy stále přitahovalo. Představitelky Katynky byly zbožňovány diváky i kritiky. Holbeinova sedmnáctiletá dcera Johana Marie, která roku 1821 převzala roli po své matce, rozohnila jindy dost ironického pana von Schaden tak, že jí napsal obdivný sonet. Podobně byla opěvována i Carolina Seidlerová na konci šedesátých let: „Poetická jemnost, dětská naivita a dojemný cit tvoří lístky tohoto voňavého květu“, tak vyjádřil své zaujetí pražský recenzent. Zbožňována byla také první česká Katynka - Anna Manetínská:

„Nesmírná touha lásky spojená s panenským studem, jenž dívce nedovoluje vyznati, co v srdci skrývá, milostná, z věrné a nesklonitelné lásky vyplývající oddanost k osobě milované, pěkně bylas p. M... spojená a šťastně vyvedena, tím šťastněji, čím více se chránila místo panenského studu upejpavost, místo laskavé oddanosti vášnivě po spolku bažení jeviti, čemuž se v této úloze uhnouti snadno není... Nejskvělejší však článek zdařilého vyvedení bylo čtvrté jednání, zvláště okamžení, v němž Katynka procitne, a hraběte, jenž jí byl přikázal, aby se k otci navrátila, před sebou vidí... Když pan hrabě laskav se k ní maje, konečně i ruce rozprostře, dívka na rozpacích, má-li se mu do náruče vrhnouti studem a radostí až k pláči pohnuta, pannou zdařile vyobrazena byla: neboť ona rozličné city, jež outlou dívkou v tomto okamžení vládnou, velmi pěkně u věnc splekla.“ (Česká včela 1.5.1838)

První české představení **Katynky z Heilbronnu** se konalo ve Stavovském divadle 22.dubna 1838. Tylův přítel Václav Filípek pořídil zkrácený překlad Holbeinovy úpravy, a tím se ještě více vzdálil originálu. Nebylo však výrazem neúcty k autorovi, ale výrazem provozní nutnosti, aby se celé představení vešlo do dvou hodin: hrálo se v neděli od čtyř odpoledne a v šest se

muselo „po Česích vyvětrat“ a připravit večerní německé představení. **Katynku z Heilbronnu** si ke své benefici vybral Josef Jiří Kolár, který hrál hraběte z Hvězdy:

„Scénu, v níž je obětavou Katynčinou láskou pohnut k soucitu a podává jí, bezdechě, svou šerpu, aby sám sebe ochránil před hrubým chtičem noční chvíle, hrál tak obratně, že se slečnou Manetínskou, představitelkou titulní role, docílil jednomyslného uznání.“ (Bohemia 24.4.1838) Kunhutu představovala Magdaléna Forchheimová, Rýnského hraběte z Kamene Josef Kajetán Tyl. V této podobě, pouze s proměnami menších úloh, se **Katynka z Heilbronnu** udržela na repertoáru až do roku 1852 a dožila se na tehdejší dobu vysokého počtu devíti repríz.

Důležitou událostí se stal nový český překlad Františka Douchy, který se věrně držel autorského znění. Doucha přeložil pro českou činohru řadu Shakespeareových dramát, respektoval vždy jejich veršovou strukturu a obratně vládl jambem. Také jeho překlad Kleistovy hry byl přesný. Citový zmatek hraběte z Hvězdy pod bezovým keřem vyjádřil těmito verši:

Ó běda mně! Můj duch, jsa oslepen
pobleskem zázračným, nad strašlivou
šílenstva strminou se kolotá:
Neb kterak zvěstování pochopím,
Jež posud zní mi zvukem stříbrným,
že ona dcerou mého císaře?

Také nebylo běžnou událostí, že nový překlad okamžitě našel cestu na jeviště. Vybrala si jej ke své benefici Eliška Pešková, která patřila mezi nejčinnorodější osobnosti českého divadla druhé poloviny 19. století. Byla manželkou Pavla Švandy ze Semčic, později řídila jeho divadelní společnost a také arénu na Smíchově. Zasloužila se o rozšíření francouzské konverzační hry, sama vytvořila stovky překladů a úprav. Dokázala ocenit kvality Douchova překladu a odhadnout své předpoklady pro roli Katynky.

„Že paní Peškové při úlohách takových, kde ani nejskvělejší rutina a bůhvíjaký důmysl nezkalený tón přírody, bohatě laděné citlivosti, nahraditi nemohou - lahodný její orgán mnoho k podobným výsledkům jako v neděli dopomáhá, leží na bílém dni. Za nejvýtečnější scény Katynky paní Peškové uznáváme onu před soudem v prvním a pak snění pod bezem ve čtvrtém jednání. Ačkoli Kleist toto jednání tak po řemeslnicku neuzavírá jako jeho pavzdělatel Holbein – kde probuzenou Katynku hrabě s jarmareční tirádou v náruč svou tiskne a opona mezi jásáním přešťastných galerií padne -, přece vypuklo obecenstvo po velmi tichém, ale poetickém závěru v hlučný potlesk.“ (Lumír 25. 11 1857)

Na úspěchu představení se podílel také Karel Šimanovský jako hrabě z Hvězdy, který se podle Jana Nerudy "skvěl v oboru mladistvých hrdin". Někdejší představitelka Katynky Anna



Manetínská se mezitím provdala za J. J. Kolára a přešla do úlohy Kunhuty. Představení **Katynky z Heilbronnu** se zhruba v této podobě udrželo na repertoáru deset let, a když roku 1862 odešel český soubor ze Stavovského divadla do Prozatímního, bylo tam znovu obnoveno. Stálicí v roli Katynky byla Eliška Pešková, začala ji hrát v pětadvaceti letech a hrála ji ještě ve dvaatřiceti. Kromě toho byly v úloze Katynky vyzkoušeny různé začátečnice, např. Arnoštka Libická, kterou povzbuzoval Jan Neruda: „*Chceme rádi tiší být a poslouchat, aby i slabším hlasem vystačila.*“

V Německu poprvé zahrálo **Katynku z Heilbronnu** v původním znění a rozsahu teprve divadlo vévody Jiřího z Meiningenu na konci sedmdesátých let 19. století. Pro nás je zajímavé, že Meiningenští hostovali v Praze, ve Stavovském divadle, které tehdy neslo název Zemské. 17. září 1878 zahájili představením Shakespearova Julia Cesara, pokračovali Zimní pohádkou, Večerem tříkrálovým, Schillerovými dramaty Fiesco a Loupežníci, Kleistovou Katynkou z Heilbronnu a Grillparzerovou Pramátí. Meiningenští prosluli promyšlenou režii, zejména ve sborových výstupech, a vypracovanou scénografií, která usilovala vystihnout dobový kolorit.

V **Katynce z Heilbronnu** byl dodržen žánr rytířské hry, všechno tu řinčelo železem, kostýmy byly ve stylu doby Maxmiliána 1. Realisticky byly zahrány i scény, považované dosud za neúnosné: Kunhuta se skutečně objevila jako bezzubá šereda s několika prameny vlasů na holé lebce, císař pronesl celý svůj text i s choulostivým monologem. Také role Katynky byla zbavena sentimentálního nánosu, Adéle Pauliová v ní zdůrazňovala především sebevědomí a nespoutanost konvencemi. Namísto romantické pohádky nastoupil až popisný realismus, což byl zase opačný extrém, než dosavadní romantická recitace v líbivých kulisách.

Tím končí dostupné zprávy o **Katynce z Heilbronnu** - osudy německé činohry ve Stavovském-Zemském divadle jsou dosud nenapsanou kapitolou, skrytou v archivech a dobovém tisku, zapomenutou díky letité averzi Čechů k německé kultuře na svém území. Ve Stavovském divadle se **Katynka z Heilbronnu** znovu objevila až po 114 letech, 7.2.1992 v překladu Jindřicha Pokorného a v režii Ivana Rajmonta.

5. GOLDONIOHO MIRANDOLÍNA V NÁRODNÍM DIVADLE

Zdá se to téměř neuvěřitelné: po goldoniovské sezóně 1771-72, kdy Divadlo v Kotcích hrálo v němčině osm komedií tehdy ještě žijícího dramatika a nespočetnou řadu adaptací jeho operních libret a intermezz, se v Praze v 19. století téměř vůbec Goldoni nehrál. Nad příčinami tohoto nezájmu se zamyslel ve své objevené studii, publikované ve sborníku Divadlo v Kotcích, překladatel Mirandolíny Zdeněk Digrín.

Ve Stavovském divadle hrál Goldoniho český soubor, zásluhou J. N. Štěpánka, pověřeného řízením českých představení. Štěpánek z němčiny přeložil a pro potřeby souboru upravil dvě hry: roku 1827 komickou mezihru "Filuta", kterou uvedl pod názvem "Kuliferda", a roku 1836 komedii "Trufaldyn, sloužící dvou pánů". Celkem to bylo asi tak deset představení ve velkých časových odstupech, jak bylo v té době zvykem.

V Národním divadle se Goldoni objevil na konci 19. století zásluhou Jaroslava Vrchlického, který ke 100. výročí Goldoniho úmrtí přeložil komedii "La Locandiera" pod názvem **Paní hostinská**. Tento - podle Šaldova mínění - eklektický dramatický básník hořel ctižádostí, aby české společnosti přiblížil největší zjevy světové dramatiky - překládal Corneille, Moliéra, Voltaira, Rostanda, Huga, Calderona, Goetha a řadu dalších. Vrchlického překlad **Mirandolíny** je věcně přesný a výstižný, ani dnes nepůsobí neúměrně zastarale:

1/9 **Mirandolína** (sama)

„Ach, kdo by to byl kdy řekl! Nejosvícenější pan markýz z Nemánie že by si mne vzal? A kdyby to i chtěl učiniti, byla by tu malá závada. Já bych ho nechtěla. Kdybych si byla vzala všechny, již mi to řekli, že by si mne vzali, co bych měla mužů! Co jich přijde do tohoto hostince, všickni se do mne zamilují, všickni touží a se souží a všickni mi střemhlav lásku vyznávají. A jen onen pan baron, venkovský medvěd, tak neurvale se mnou zachází. Toť první cizinec v mém hostinci, jemuž se neráčilo se mnou si začít. Nepřítel žen? Ubohý blázínek! Nenašel ještě té, která by ho zmohla. Ale najde ji, povídám, že ji najde.“

Premiéra **Paní hostinské** byla v Národním divadle 23. 3. 1883, režie se ujal František Kolár, všestranný divadelník, který pro slul jako aranžér živých obrazů a vynikající karikaturista. Jako herec uplatňoval metodu "přetělesňování": když měl večer hrát Richarda III., již ráno vycházel z domu „pokulháváje, s odporným šklebem v tváři, přihrblý na pravou lopatku, s hlavou vpřed vychýlenou a do ramen sraženou“, jak popsal Jindřich Vodák (in: Tváře českých herců). Proto se František Kolár tak pečlivě věnoval masce a kostýmu, snažil se vystihnout charakter postavy a také ráz doby, ve které žila. Prošel mařířskou průpravou a dokázal v představeních, která režíroval, prosadit historické kostýmy a stylově je sjednotit.



Herecké obsazení měl hvězdné: Mirandolínu představovala Hana Dumková-Benoniová, první dáma souboru, která se těšila přízni ředitelství i obecnstva. Měla štíhlou, pěstěnou postavu, vláčné taneční pohyby, zaujímalá půvabné pózy, zkrátka ovládala různé ženské finty. Vždycky dokázala vypadat mladě. Jindřich Vodák tvrdil, že její umění bylo „uděláno z onoho ženství, které vládlo vytríbenou, svůdnou koketností, luzností hlasu a těla, využíváním slabých stránek lidských, rozechvíváním a dojmáním přístupného citu, vzněcováním a vzníceností, temperamentem, byla v tom ženská přilnavost, která obestře smysly a zmámí, byl to účinek stokrát vyzkoušený a zajištěný svým výsledkem“. Podle této Vodákovy charakteristiky musela být Benoniová skutečně přesvědčivou Mirandolínou. O jejím hereckém nadání a širokém rejstříku svědčí také fakt, že právě ona byla vybrána, aby se stala první Maryšou.

Benoniová měla v Mirandolíně nesnadné postavení vedle Jakuba Seiferta, „jehož nejujímavějším živlem jsou partie rázu Ripafrattova“, nicméně podle názoru kritika Světozoru (14. 4. 1893) v této soutěži obstála čestně. Jakub Seifert byl vrstevníkem Vrchlického, přátelil se s ním, trávil s ním často letní měsíce mezi pražskou smetánkou v Chuchli. A tak jako se Vrchlický stal básnickým mluvčím této vrstvy snobských bohatnoucích měšťáků, stal se Seifert jejich nejmilejším hercem a vzorem módní pánské elegance a konverzace. Byl vyznavačem dokonalé formy:

"Zacházet efektně se sněhobílým, užehleným, třpytným kapesníkem, jenž Seiferta stále doprovázel, navlékat nebo svlékat zkušeně a znalecky drahé rukavičky při nenuceném, hbitém a hladkém povídání, vznášet se přes pokoje nebo pěšinku krokem tanečnickým s rukama ladně a kypře vzadu složenýma, smekat klobouk s bezúhonným, svižným, půvabným posunkem a umět jej vkusně držet" - v tom byl podle názoru Jindřicha Vodáka také kus kulturního pokroku. Vodák Seiferta nazýval také mistrem krasořečnění: „Jeho tirády táhly před vámi jako skvělé, srovnané průvody s korouhvemi a odznaky, každý člen dbá v nich přesně ustanoveného místa, mají své ustálené zastávky, svá ustálená živější a zase vážnější tempa."

Seifert měl vedle sebe další osobnosti: komika širokého rejstříku a vřelé přesvědčivosti Jindřicha Mošnu jako Markýze a jako Hraběte Jiřího Bittnera, jehož Vodák považoval za matematika jeviště: „Jeho věty mají ráz a švih nabroušených ocelových dýk, vedených vycvičenou a bezpečnou rukou, která nikdy o vlasek nechybí“. Také Alois Sedláček se kritice zamlouval jako „nedůvěřivý chytrák“ Fabrizioo.

V novinách panoval shodný názor, že „provedení bylo vzhledem k poměrům našeho divadla dobré“ nebo „velmi uspokojivé“, Goldoni připadal Anežce Schulzové (Zlatá Praha, 7. 4. 1893) jako „slabší a mdlejší obraz Moliěrův“, i když mu přiznávala dosti ducha, svěžesti a životní síly, aby ještě po stu letech dovedl pobavit. Obecnstvo se bavilo dobře, kritik Světozoru dosvědčil (14. 4. 1893), že „večer plyne v libé, vzácné, vpravdě veseloherní náladě, jakou vyvolati může jen humor, zvonící ryzím zlatem, jež nerezaví“.



O deset let později, 1. 6. 1903, se **Mirandolína** znovu objevila na jevišti Národního divadla, tentokrát podle německého vzoru se jménem hlavní postavy v názvu. V té době bylo zvykem upravovat a oprašovat starší inscenace pro pohostinská vystoupení evropských umělců v letní sezóně. Ušetřila se tím práce i finance a zvětšila se šance přilákat obecnost i v letních parnách do divadla na činohru. V Mirandolíně hostovala chorvatská herečka Ljerka Šramová, která se stala miláčkem pražského obecnstva.

Kritika v Národních listech (5. 6. 1903) popisovala, „*jak hlediště zatajuje dech a nastavuje ucho, s jakou rozkoší nechává si zvoniti sladké zvuky chorvatského slova, skrápějící jako perličky na sluchovou desku*“. Ljerka Šramová okouzila Prahu svým bujným temperamentem, švitořivou povídavostí, laškovnou čtveračivostí, „*sluníčkovitou tváří a zvonkovitým hlasem*“ - dokázala hlediště udržet v dobré náladě. Elegantní protějšek měla v Baronovi Karla Želenského, což byl herec souměrné a pružné postavy, ušlechtilé tváře a čilého ducha, o němž Vodák napsal, že je „*l'art-pour-l'artistou v oblasti divadelní, hrdým na to, co dovede, zamilovaným do umělecké znalosti a vyspělosti*“.

Za podobných okolností a ze stejných důvodů byla **Mirandolína** nově nastudována a uvedena 10. 6. 1914, kdy Národní divadlo upravilo svůj červnový repertoár pro pohostinské hry Olgy Vladimirovny Gzovské. Tato ruská herečka prošla školou "mchatovského" realismu, ale ve svých vystoupeních se pokoušela o "meloplastickou" syntézu slova a tanečního pohybu v duchu secesního ornamentalismu. Mirandolínu nastudovala přímo pod vedením K. S. Stanislavského v MCHATu v březnu 1914. Stanislavskij sám hrál Barona di Ripafrattu, dojemného nešiku, který strhl sympatie obecnstva nakonec na svou stranu. Jako režisér chtěl Stanislavskij, aby Gzovská vyjádřila podstatu ženství, které vládne nejen v domě, ale hlavně v srdcích mužů. V tomto pojetí Mirandolína vypadala jako kouzelná porcelánová panenka, která koketérií zakrývala chladný rozum praktické obchodnice.

Pro českou kritiku bylo zážitkem setkat se s tak precizně vypracovaným hereckým výkonem, a proto nešetřila chválou na "*vybrané mimické umění, stříbrem zvonící orgán, bezvadnou vokalizaci, pronikavou inteligenci a půvaby divadelního zjevu*" ruské herečky. Zato domácím hercům vyčítala, že hráli „*vesměs mdlé a nevyrovnaně a jen chvílemi se hra jednotlivců povznesla na úroveň pozoruhodnější*“. (Zvon 1914).

Zřejmě také pod vlivem této zkušenosti si na příští hostování v **Mirandolíně** - 11.12.1922 - s sebou Gzovská přivezla také režiséra a partnera v roli Barona di Ripafratty Vladimira Gajdara z mchatovského studia. Čas se ovšem nezastavil a ruská herečka pomalu vyšla z módy, takže jí kritika přiznala zralé umění, ale varovala, že namísto „*čistých akcentů vroucí niternosti*“ nastoupila „*oslňující, ale povrchovější virtuosita*“. (Topičův sborník, leden 1923)

Od těch časů se **Mirandolína** na scénách Národního divadla nehrála, vlastně se ani jinde nedočkala pozoruhodnějšího režijního výkladu, jako by byla spjata s romantickou érou velkých hvězd, kterým dávala vděčný materiál pro hereckou exhibici. To potvrdila i inscenace



Miroslava Krobota ve Stavovském divadle 27.11.1992, ve které zářili herci: Jana Preisová jako moudrá a vtipná Mirandolina, Jiří Kodet jako Markýz di Forlipopoli, Alois Švehlík jako Baron di Ripafratty, Josef Somr jako hrabě d'Albafiorita – pánové zakrývající svou bídu - materiální i duševní - svých vypelichaných šlechticů velkými gesty a proslovy. Znamenité portréty mazaných kočujících komediantek vytvořily Barbora Hrzánová a Taťjana Medvecká, takže představení bylo vlastně velkou hereckou exhibicí.

6. F. M. DOSTOJEVSKIJ

1821-1888

Dostojevskij sice nenapsal jedinou divadelní hru (s výjimkou mladistvých pokusů, které se nedochovaly), ale přesto se stal ve 20. století paradoxně jedním z nejhranějších autorů. Stěží bychom našli nějaké jeho povídky či novely, natož pak román, které by se nestaly předmětem zájmu divadelníků. Jen v českém divadle se můžeme setkat s dlouhou řadou inscenací Dostojevského povídek a novel. Připomeňme si tu alespoň slavné inscenace E. F. Buriana „Ves Stěpančikovo“ (libreto Karel Poláček) z roku 1939 nebo „Bílé noci“ z roku 1946. Národní divadlo nastudovalo „Strýčkův sen“ v roce 1971 v režii Miloslava Stehlíka. Studio Ypsilon uvedlo „Věčného manžela“ (1973) v režii Evalda Schorma a „Krokodýla“ v adaptaci a režii Arnošta Goldflama. „Něžná“ se stala proslulou díky filmovým zpracováním i díky televizní inscenaci s vynikajícími hereckými výkony Magdy Vašáryové a Ctibora Filčíka. Režisér Ivo Krobot nastudoval ve studiu JAMU „Bílé noci“ a „Hráče“ (1978), Lucie Bělohradská potom na DAMU „Ves Stěpančikovo“ (1979).

Největší pozornost divadelníků však již od počátku století vyvolávaly velké Dostojevského romány. Vedle Ruska byla centrem zájmu o Dostojevského zejména Francie, kde slavný režisér Jacques Copeau uvedl již roku 1913 inscenaci „BRATRŮ KARAMAZOVÝCH, jiný přední režisér Gaston Baty potom ZLOČIN A TREST (1933). U nás se staly slavnými vinohradské inscenace režiséra Jana Bora ZLOČINU A TRESTU (1928), „BRATRŮ KARAMAZOVÝCH (I 931) a IDIOTA (I934) - výrazné role v nich zpravidla vytvářel Zdeněk Štěpánek. Národní divadlo uvedlo IDIOTA již v roce 1928, kdy ruskou dramaturgii upravil František Götz, který se stal také autorem adaptace BĚSŮ (I930), režisérem obou inscenací byl Karel Dostal.



6.1. BĚSOVÉ

Spontánní příklon českého umění mezi dvěma válkami k Dostojevskému měl dvě hlavní příčiny. Tu první pojmenoval Leonid Grossman: k Dostojevskému se lidé utíkají v dobách kritických. *„Mezi spisovateli svého století se jeví nositelem nejtragičtějšího životního osudu a pravděpodobně nejrozdrásanějšího ducha. Přinázejí v tom smutným, přísným a děsivým hledačům absolutna, k nimž lidstvo nikdy nepřichází v období klidného blahobytu, ale k jejichž stránkám se nevyhnutelně utíká ve chvílích katastrof a otřesů.“*(Cesta Dostojevského, česky 1932)

Druhou příčinu emfaticky popsal F. X. Šalda: *„V románových básních Dostojevského dožívá se člověk svého vlastního já; své nejhlubší bytostné vrstvy. Děje se to geniálním způsobem, odhazováním povrchů stále postupujícím, dobíráním se větší a větší nahoty. Lidé Dostojevského odhazují ze sebe postupně všechny šaty, všechny konvence společenské, všechny pojmy mravní, právní, občanské a naposledy i svou pokožku: zcela zkrvavějí a rozdrásaní stojí před námi nazí v nejhlubším smyslu. Krvavou cestou, mučíte sebe i jiné, jako by se hnali lidé Dostojevského za svým vnitřním já: „nemají studu, před námi se obnažují, před námi se rýjí ve svých vnitřnostech, před námi vynášejí z dolů, z posledních dolů své bytosti něco, co vidíme my i oni poprvé a co udivuje stejně je jako nás. S dětským úžasem, zrak vytřeštěný, zírají na to. To by nebylo ovšem možné, kdyby neměli hlubokého vědomí o tom, že jsou loutky transcendentna, že vlastní herec nejsou oni, nýbrž ten, kdo sepředl toto celé tajemné drama.“* (Šaldův Zapisník 1930-31)

V případě BĚSŮ k tomu přistoupila i aktuálnost politická, která způsobila vzrušenou polemiku kritické obce. Zatímco Bohumil Mathesius v předmluvě ke svému překladu (Melantrich 1930) konstatoval, že dědictví „běsovské generace“, nihilistické romantiky, atentátů a individuálního teroru, řízeného největší teroristickou organizací osmdesátých let, ilegální Vůli lidu, přešel v devadesátých letech marxismus:

„Mění se metody. Rozsah i intenzita revoluční práce, ale běsi zůstávají tíž: materialismus, ateismus, internacionalismus. Kdyby psal Dostojevskij BĚSY dnes, potřeboval by jen nepatrně posunout těžiště, rozšířit platformu a opatřit hlavní odpůrce argumenty z nového ideového materiálu. Místo romantika Verchovenského by patrně byl hlavním hrdinou doktrinář Šigalev; Šatov by nehlásal prostě nacionalismus, ale ono evroasijství, rozšířené hlavně mezi ruskou emigrací, která vidí poslání Ruska v tom být mostem mezi Evropou a Asií; ruský Kristus by se změnil v Buddho-Krista, jakousi amalgámu buddhismu a křesťanství; Šatov by nebyl zabit proto, aby vědomím společně spáchaného zločinu svázal



dohromady nějakou ubohou spikleneckou pětku, ale padl by zcela řádně jako oběť boje individua s kolektivem."

Jasnovidný pohled Dostojevského, uznávaný Mathesiem, pochopitelně podráždil Julia Fučíka, který po premiéře Běsů v Národním divadle nazval Dostojevského „rozleptaným a nemocným géníem“ a představení se mu jevilo jako „nesmyslný, zmatený krvák“. Nezapomněl poznamenat, že by stálo za zkoumání, „jak se jeví ruský nihilista Dostojevskij a jak kontrarevolučně může být viděn dramaturgem Národního divadla“. (Tvorba 23. 1. 1930) Jeho stanovisko souviselo s tím, že v Sovětském svazu se začaly objevovat články, které byly předzvěstí pogromistické nálady proti Dostojevskému v letech 1947-53. Břetislav Hůla, překladatel Bratrů Karamazových (1929), ve své předmluvě napsal: „Nazvati Dostojevského reakčním psychopatem odvážili se lidé z nejradiálnější levice jen zhola ojedinele, a přitom vesměs tací, jichž politický fanatismus byl schopen naploditi větší hrůzy a neštěstí, než byly ty, které hodlali odstraňovati.“

Vášnivým vyznavačem Dostojevského byl kritik Miroslav Rutte: „Není snad druhého autora, jenž by byl soustředil ve svém díle tolik bezedného zoufalství myšlenky, vyvrhnuté z řádu, a jenž by byl odhalil tak nelítostně a jasnovidně dvojí tvář člověka - pekelnou a nebeskou, jako právě F. M. Dostojevskij. Jeho romány, které jsou neustávajícím zápasem běsa s andělem a dobra se zlem, jsou právě tak tragédie, jako jimi byla díla Sofoklova či Eurípidova. Snad Dostojevskij psal romány pouze proto, že v jeho době nebylo v Rusku divadla, jež by bývalo s to, aby ztělesnilo tyto apokalyptické vize moderního lidství.“ (Nové české divadlo 1928-29)

Ve své recenzi na premiéru Běsů v Národním divadle (Národní listy 19. ledna 1930) Rutte konstatoval, že v žádném jiném románu nepodal Dostojevskij tak pronikavou a bolestnou analýzu „všeho nahnílého a destruktivního“, co se skrývalo v Rusku. Vzpouru, která zachvacuje guberniální městečko, nazval kolektivní psychickou nemocí:

„Nemá ideje ani cíle a je pouze posledním výkřikem oné mrazivé prázdnoty, která nevěří už v Boha ani ďábla, v Rusko ani v člověka. (...) Je to hromadné opilství zlem, děsivý pošklebek rozvráceného lidství, zbaveného víry, lásky i naděje, smrtelný tanec nihilismu. Jako by každý člověk měl tu obrovský černý stín, který ho pozvolna pohlcuje a vysává z něho poslední životní schopnosti. (...) Zločin a hřích stává se tu stejně nesmyslným jako rozkoš a láska: obojí jsou jen marné rozmachy utopenců, kteří klesají pozvolna do bezedné tmy.“

Dramaturg Národního divadla František Götz se pokusil pluralitní dění románu zkoncentrovat do jedenácti scén a použil i Stavroginovu zpověď. Věrně přetlumočil ideový obsah díla, ale v dialogích zůstal příliš poplatný románu: reflexe byly někde neúnosně dlouhé (např. v dialogu Stavrogina se Šatovem a při jeho zpovědi otci Tichonovi), a nedokázal vždy přesvědčivě promítnout psychologii postav do dramatických situací.



Přesto byla jeho dramatinizace činem úctyhodným, prospělo by jí však značné zkrácení (např. vynechání scény u gubernátora).

Představení (zřejmě i díky přestavbám prostředí) trvalo celkem pět hodin a zcela vyčerpalo fyzické i psychické síly diváků. Zajímavé je, že Rutte doporučoval i vynechání scény zavraždění Šatova, která je ovšem dramatickým vrcholem motivické linie tajné organizace, a vůbec volal po přesvědčivějším zobrazení „hromadného ovzduší hry“. Režisér Karel Dostal měl vynikajícího spolupracovníka ve výtvarníkovi Vlastislavu Hofmanovi. Spontánní vztah k autorovi BĚŠŮ projevil již ve svých kresbách na témata románů Dostojevského, jimiž vlastně zahájil svou divadelní dráhu ještě před první dekorací:

„Byly to tváře, praskající dramatickým přepětím, hroživé masky lásky, údesu a zla, jež se vzhlížely v sobě jako ve dvojníckých zrcadlech, přitahovány a současně odpuzovány svými osudy. Mučednický tichý, do nitra sklopené oči Myškinovy, temná, propastná ústa Rogožinova a zkrivená, jakoby nepřemožitelnou vášní ubíhající tvář Nastasji - byl to zemitý a zároveň halucinovaně duchový rytmus těchto kreseb, jež přepodstatněn do jevištního prostoru, objevil se i v Hofmanových inscenacích. Byla to reálná prostředí, zachycená mnohdy až s naturalistickou ostrostí, ale zároveň plná znepokojivé duchové atmosféry. Setmělý, dusný dvůr, stlačený zelenavou stěnou obrovského činžáku, jímž se Raskolnikov plíží k lichvářce, jako by celý páchl lidským potem, špínou a zločinem. Zdálo se vám, že zlé myšlenky jsou tu nakrčeny ve všech koutech, je to bludiště neřesti, z něhož se nelze už vymotati. Světnička Raskolnikova, chudá, nevládná a holá, byla jakoby předzvěstí žaláře, a šikmé okno nad jeho blouznící hlavou připomínalo pavučinu, jež číhá. Pokoj Soni podobal se přísné cele, z níž dýchalo cosi nábožensky odřikavého, kdežto pokoj, v němž se zabije Svidrigajlov za deštivé noci, měl omšený chlad a cizotu nádražní čekárny, v níž kdosi zoufalý čeká na odjezd vlaku.“
- Takto sugestivně popsal Rutte Hofmanovy kresby a jeho scénografii k představení Zločinu a trestu ve Vinohradském divadle. (Premiéra 20. ledna 1928)

V Národním divadle vytvořil Hofman dekoraci k Idiotovi (premiéra 11. prosince 1928) ve spolupráci s režisérem Karlem Dostalem, který ve srovnání se "smyslově bezprostřednějším" vinohradským režisérem Janem Borem pracoval rafinovanějšími prostředky, „rozjitřenou citlivostí, lomenou ztrpkým intelektem“. V inscenaci BĚŠŮ se snažil zmírnit naturalistickou brutálnost některých scén, celou hru držel „pod závojem, jako by skutečnosti bylo zřítí jen nějakou mrazivou, šedivou mlhou“. Leitmotivem byla nálada pochmurné noci: „Do dialogů zněl pochmurně bubnující déšť a jeviště bylo po většině v polotmě, v níž plastika tváří působila chvílemi dojmem přízračně se pohybujících masek“. Nejsugestivněji působil závěr druhého obrazu, kdy z tváře Stavroginovy, jako by bez těla, vznášející se v pološeru, vydechla náhle mrazivá osudovost a prokletí“. Rutte dále konstatoval, že vcelku byla hra „odhmotněna až přespříliš, že rafinované vycizelování některých scén ubralo jim na bezprostřední živelné

účinnosti“. Chybělo mu právě *„ono běsovství, ona černozemní, ničivá síla, která by lomcovala svými oběťmi“*.

Tato síla podle jeho názoru chyběla i hercům. Snad jediný Zdeněk Štěpánek měl jako Stavrogin *„několik momentů skutečného běsovství, kdy strhoval svým chladem a byl svůdný svou cynickou odporností. V jeho bledé, nepohyblivé tváři bylo chvílemi cosi z hrůzy voskové figuríny: byla to živá tvář utopence, takřka dýchající rozkladem, a přitom přitahující svou prokletou krásou.“*

Petr Verchovenskiij v podání Eduarda Kohouta byl *„zrůdný skřet s úlisně podlízavou tváří, jemuž však chyběla chladná síla, mechanismus zla.“* Kirillov v interpretaci samotného režiséra měl neduživost člověka, vysátého jedinou myšlenkou a takřka zaživa propadajícího smrti. Šatov Václava Vydry se vyznačoval *„mužickou hřmotností“*, kapitán Lebjadkin *„poníženým furiantstvím“*. Štěpán Verchovenskiij Jaroslava Vojty byl *„směšný a zároveň smutný lidský ratlíček, panáčkující na povel, stále se třesoucí a stále pociťující svou méněcennost“*. Rutte mu dále vytýkal, že *„zúžil si estéta příliš jednostranně na jakéhosi potrhlého učitele tance“*.

Marie Hübnerová hrála Varvaru Stavroginovou jako hrdou šlechtičku, tvrdého vystupování a měkkého srdce, která se dvacet let nepřiznala ke své lásce a zakrývala ji tyranstvím a posměšky. Lizaveta Olgy Scheinpflugové byla plná vzpurného odhodlání, vzdorovala Stavroginovi, a přesto jím byla přitahovaná, pod její nenávisť byla skryta smutná láska. Marja Lebjadkinová v podání Evy Vrchlické byla *„chromým hysterickým tvorečkem s dětinskou inteligencí, u něhož bláznivý smích tak krutě kontrastoval s velkopanskými gesty“*. Darja Šatovová Boženy Půlpánové měla vnitřní horoucnost i pokoru člověka *„rozdrceného osudem a prokletého svou láskou“*. Tolik Miroslav Rutte (Národní listy 19. ledna 1930). Také Jindřich Vodák konstatoval, že *„uvedení Běsů bylo uměleckým činem, jenž se nemínil velkému účinku i navzdory své délce.“* (České slovo 28. ledna 1930).

K Dostojevskému se Národní divadlo vrátilo v roce 1981, kdy svou adaptaci IDIOTA nastudoval režisér Zdeněk Kaloč, který byl též inscenátorem BĚSŮ (1992) a BRATRŮ KARAMAZOVÝCH (1995) v brněnském Mahenově divadle a také ve vinohradském divadle (1997). Slavnou se stala inscenace ZLOČINU A TRESTU režiséra Evalda Schorma v drammatizaci Aleny a Jaroslava Vostrých (Činoherní klub, 1996), v níž vytvořil postavu Raskolnikova Jan Kačer. Bratry KARAMAZOVY nastudoval v Realistickém divadle (v dnešním Švandově divadle) režisér Karel Palouš (1967), vlastní adaptaci tohoto románu uvedl v roce 1979 v Divadle na zábradlí režisér Evald Schorm. V roce 1981 potom uvedlo KARAMAZOVCE Divadlo na provázku v Brně v režii Petera Scherhaufera (adaptace Zdeněk Petrželka). V devadesátých letech vyvolalo pozornost také trojí nastudování IDIOTA: HaDivadlo v Brně v roce 1993 (drammatizace Josef Kovalčuk, režie Arnošt Goldfram), v roce 1994 Divadlo pod Palmovkou (drammatizace Martin Velíšek, režie Petr Kracík) a na DAMU (drammatizace a režie Ondřej Zajíc).



6.2. BĚSI

Patří k nejnáročnějším a nejsložitějším dílům F. M. Dostojevského. Odrážejí se v nich myšlenkové, náboženské i politické proudy 19. století, především však jde o jasnozřivý pohled na to, co všechno jsou schopni rozpoutat běsi v lidských duších: kruté důsledky jsme mohli sledovat po celé 20. století. Dostojevskij zde snad poprvé obnažil, co všechno se vaří v duši moderního člověka, kam vede popření mravních zákonů i to, že touha po absolutní svobodě vede k sebe zničení.

Existenciálního rozměru BĚSŮ si mimo jiné povšiml francouzský spisovatel, filozof a dramatik Albert Camus, pro něhož se postavy tohoto románu staly podnětem k řadě úvah i esejů. Sám také připravil významnou dramaturgickou adaptaci BĚSŮ (premiéra v roce 1959), která se stala východiskem pro dlouhou řadu inscenací. U nás byla poprvé uvedena v divadle F. X. Šaldy v Liberci v roce 1967 v překladu Jaroslava Krále a v režii Ivana Glance. Tato dramaturgická adaptace stála také na počátku slavné inscenace režiséra Andrzeje Wajdy v krakovském Starém divadle (premiéra 1971, hrána byla 15 let). Wajda ovšem Camusovu adaptaci výrazně proměnil, využil při tom zkušenosti filmového režiséra i inspirace některými postupy japonského loutkového divadla.

Národní divadlo v Praze uvedlo novou adaptaci Dostojevského románu BĚSI, na které se spolu s režisérem Ivanem Rajmontem podíleli dramaturgové Johana Kudláčková a Josef Kovalčuk (26.3.1997). Na rozdíl od předchozích dramaturgických adaptací nepracovali s postavou vypravěče a řadu dramatických situací nově komponovali. Využívali při tom ostrých střihů, které dovolují obsáhnout nosná dějová fakta, vyjádřit scénicky dramatičnost románu a dosáhnout myšlenkového sklonu. Předmluva k vydání textu v programu Národního divadla popisuje záměr tvůrců:

„Skutečným dějištěm BĚSŮ je krajina duše. Je to pláň, na které se odehraje všechno, co se z románu na divadlo vejde. Je to pláň, kterou se blátem brodí Dostojevským stvořené postavy na svých obtížných cestách životem, kde se snaží v plamínku svíčky najít odpověď na otázky, na které rozum nestačí. Tady se vzpínají ve svých marných pokusech rozbít hranice svého vězení, rozplynout se v bludišti myšlenkových konstrukcí, sáhnout si na alespoň na cípek absolutna. Pláň je vlastně „divadlem světa“, na němž se odehrávají dramata lidských duší.

Inscenace se nesnaží o popis historické skutečnosti, skutečnosti vůbec, ale o obraz její skryté podoby. Postavy si na jeviště přinášejí samy své prostředí, přesněji řečeno těch několik rekvizit, které potřebují: něco knížek a papírů, pistole a revolvery, šálek čaje, vodku, kufr, bibli a kříž. Pokud si potřebují na něco sednout, mají na jevišti pár židlí a stolků, ze kterých teprve jejich akcí vzniká dějiště. Interier nemá žádné zdi, je prostupný všemi směry. Exterier se tvoří přívalem noci: nočních zvuků, deště, tmy.



Nedodržujeme jinou kauzalitu, než tu, kterou diktuje pohyb myšlenky. Stříhem se ocitáme uprostřed děje jednotlivých výstupů, stříhem je zase opouštíme. Jediné obrovské dveře stojí v pozadí: mohou posloužit v salonu jako „vchod do cirkusové arény“, ale jejich hlavní funkce je dramatická - jsou prostorem vizí. Za nimi se postavy, jež zabloudily samy v sobě, vrhají do náruče smrti: Stavrogin se oběsí a Líza se ztratí v nekonečném prostoru.

Tempo událostí se stále zrychluje. První část adaptace je „cestou do hlubin noci“, k poznání temných stránek duše, otevření propasti. Druhá část je „požářem duší“, kdy se běsi řítí do propasti jako stádo oněch prasat v Evangeliiu sv. Lukáše, do kterých Ježíš Kristus zaklel demony, aby zbavil posedlého jeho šílenství. O tom, kdo jsou ti posedlí a čím jsou posedlí, byly již popsány stovky stran. Pro nás je podstatné vědět, že běsi nejvíc ohrožují toho, kdo se octne na pláni bez pevného zakotvení ve víře v Boha.“

6.3. MŮRA

Všechny odvážlivce, kteří se kdy pokusili drammatizovat Dostojevského román ZLOČIN A TREST, divadelně vzrušovala smuteční hostina u Kateřiny Ivanovny, i když se jí téměř nikomu nepodařilo ústrojně začlenit do vlastního dramatu Soni a Raskolnikova. Zůstávala jakousi groteskní odbočkou, která dokresluje dramatickou životní situaci Soni vylíčením jejího zázemí. Originálním způsobem tento hlavolam vyřešila inscenace Moskevského divadla mladého diváka, nazvaná „K.I. ZE ZLOČINU“. Tento projekt se zrodil v rodinné tvůrčí dílně: šéfkou tohoto průbojného divadla je režisérka Henrietta Janovskaja, K.I. režíroval její manžel Kama Ginkas a drammatizoval jejich syn Daniil Ginkas (uměleckým jménem Gink).

Z programové brožury je zřejmé, že duchovním otcem projektu byl režisér Kama Ginkas (nar. 1941), který v Moskevském divadle mladého diváka režíroval vlastní scénickou verzi Dostojevského ZÁPISKŮ Z PODZEMÍ a drammatizaci románu ZLOČIN A TREST. Myslím, že mu bylo líto motivického pásma rodiny Marmeladových, které nutně musel upozadit, a proto přišel s výborným nápadem udělat ve zkušebně představení, ve kterém bude hlavní a jedinou postavou Kateřina Ivanovna Marmeladovová se svými dětmi. Ginkova drammatizace K. I. ze Zločinu nám okamžitě po prvním přečtení připadala natolik duchovně blízká našemu vlastnímu hledání divadelní podoby Dostojevského Běsů, že jsme se rozhodli ji uvést v Divadle Kolowrat.

Během zkoušek postupně vznikala naše česká varianta, doplněná o některá fakta, s jejichž znalostí ruští divadelníci u svých diváků předem počítají. Vzala jsem do hry také parametry našeho půdního divadélka a podněty herečky a režiséra. Čím dál silněji se mi vtíral do vědomí obraz Kateřiny Ivanovny, která krouží jako můra, čím dál zoufaleji, čím dál víc naráží, je na konci svých sil, ale musí dotančit svůj "dance macabre", a nakonec oproštěna od pozemské bídy a bolesti stoupá "do nebe" - proto jsme se rozhodli pro název



6.4. MŮRA – dialog s režisérem

V rozhovoru s režisérem Ivanem Rajmontem jsem připomněla některé otázky a úvahy, jimiž jsme se zabývali během zkoušení:

Ivane, jak vlastně ten nápad vznikl?

Když jsem před dvěma lety režíroval v Rusku, v Jaroslavlí, Čechovova Platonova, tak jsem měl možnost po premiéře zůstat tři čtyři dny v Moskvě a pít se po tom, co bych tam měl vidět. Všichni mi tenkrát tvrdili, že musím jít do Divadla mladého diváka na K. 1 ze Zločinu, že je to moc dobré představení, v němž jedna herečka s dětmi hraje osud Kateřiny Ivanovny. Když jsem pak přijel do Moskvy, viděl jsem na představení spoustu plakátů, ale v té době to bohužel nehráli. Nicméně mě to zajímalo, takže jsem získal text. Byl to vlastně scénář, slepený z citací z románu, jejichž řazením vzniká určitý příběh, ne přímo jasný po přečtení. Takže ten příběh jsme z toho, jak víš, museli dostat, domyslet ho, srovnat si ho s časovou posloupností událostí v románu, pak se znovu vrátit k textu a nakonec posílit jeho srozumitelnost v našem prostředí, protože Rusové Zločin a trest znají tak důvěrně jako my Babičku Boženy Němcové.

Výpověď Kateřiny Ivanovny má charakter nepravidelného dramatického textu - je to monodrama nebo není?

Monodrama je to proto, že text říká jedna herečka, ale vlastně to monodrama není; protože ta herečka hraje s třemi dětmi. Navíc herečka prožívá ve skocích a impulzivně v určitém okamžiku celý svůj osud, osud dosti drsný. Z textu se nedá přesně říct, jestli je to ve chvíli, kdy umírá; nebo v okamžiku, kdy zešlela a vrací se jí minulost. V každém případě tu vzniká určitá časová smyčka osudu člověka, jehož dráha se vychýlila, dostal se do neřešitelné životní situace, která ho uštve až k smrti.

Otevírá prostorová dispozice Divadla Kolowrat možnost vyzkoušet si nějaký jiný, v Národním divadle neobvyklý způsob komunikace herečky s diváky?

Centrum dění naší inscenace je ve smuteční hostině, kterou K. I uspořádala na památku svého muže Marmeladova, jehož přejel kočár, když šel domů opilý z hospody. Z ruského textu není jasné, jestli se jí ta smuteční hostina zdá, nebo se jí vynořuje ve vzpomínkách, a tuhle otázku jsme museli řešit. Rozhodli jsme se tak, že K. I mluví s diváky, což mohou být osoby přítomné na smuteční hostině. Tím pádem se lidé, kteří se přijdou podívat, stávají nejen diváky, ale také účastníky, spoluhráči jakéhosi happeningu, který otevírá prostor i pro improvizace a spontánní reakce. Herečka hraje s diváky ve foyeru, na schodech, oslovuje je jako neznámé hosty i jako postavy svého příběhu. Ne, že bychom v Kolowratu dosud dělali jen nějaké iluzivní divadlo,

diváci o sobě navzájem vždycky věděli a herci o nich, ale že by se s nimi přímo hrálo, to tu skutečně ještě nebylo.

To jistě klade na herečku veliké nároky. Myslím, že Táňa Medvecká má pro roli Kateřiny Ivanovny všechny předpoklady: je kultivovaná, bystrá, mluví několika jazyky, je schopná se ponořit do tragického osudu K. I., a přitom neztratit schopnost sebeironie a groteskního výrazu.

Ukazuje se, že ano. Hlavně se v tom námi zvoleném principu nedá lhát, nedá se nic zastříť. Je to, jako když posvítiš na drahokam: ta její kreaace by měla svítit drobnými záblesky velmi přesných barev, ale pocit drahokamu, velikosti tohoto osudu, by měl vzniknout až nakonec, když divák celé to spektrum uvidí. Herečka musí vlastně pracovat ne vnějšími, ale vnitřními, psychologicky co nejpravdivějšími prostředky, ale tyto prostředky musí být nesmírně bohaté a proměnlivé. Mají mít vlastně tolik barev, kolik jich má ten drahokam, který se ještě v průběhu hraní pootáčí a proměňuje. Obtížné je to v tom, že každá barva, každý tón jejího orchestru musí být vždycky přesný a nikdy nesmí znít falešně.

Tady vzniká zajímavý paradox: pravdivě hrát člověka, který si často pravdu o sobě samém odmítá připustit a raději žije v iluzích. Možná právě proto, že jeho situace je bezvýhodná, ale člověk prostě nemůže žít bez naděje.

Ale to není nepravdivý stav, když žiješ v iluzích. Nevíš, na co tělo reaguje, jestli na to, co si o věcech myslíš, nebo na tu tzv. objektivní situaci. A iluze K.I., to je ta zoufalá potřeba ženské vybabrat se z toho průšvihů", zvednout se z toho bláta, do kterého ji zašlapal osud: má na starosti tři děti, které musí uživit, je vyhnaná na ulici, vyhozená z kvartýru. Všichni, od nichž si slibovala pomoc, se na ni vykašlali, je nemocná, ožralého muže jí srazili koně - a co má teď dělat? K.I. si samozřejmě spoustu věci namlouvá, aby si vůbec uchovala svou identitu, ale jedná se o životní krach talentované, inteligentní a vzdělané ženské. V dnešní době se to může stát: najednou s tebou život zatočí, máš tři děti a sedíš na ulici s žebráčkou miskou, protože jinak nemáš co jíst, a víš, že máš tuberu.

Co mě fascinuje na postavách Dostojevského, je jejich neuchopitelnost, tajemství a rozpory, protikladné sklony uvnitř jedné duše. Jak to, že ta ušlechtilá a zlobou druhých utrápená K. I. v některých chvílích „kope kolem sebe tak jako týraná herka“?

Ty máš přece s Dostojevským zkušenosti z BĚŠŮ a víš, že pořád píše jen jednu postavu, a tou je on sám, že sám sebe promítá do všech těch osudů. Pokud vím, on se hájil tím, že když mu někdo řekne, že taková „morbidárna“, kterou popisuje, by se nikdy nemohla stát, tak odpoví: jen si vezmi první noviny a přečti si soudničky, tam je to ještě daleko horší. Takže Dostojevskij má jen ohromnou empatii, vcítění do toho, co taková situace může s člověkem udělat. A má neskutečnou fantazii, ty příběhy se mu stále otvírají, vyrůstají jeden z druhého, větví se a

prolínají. Ale on v nich neřeší nic za tu postavu, on je řeší sám v té postavě, a proto ji naplňuje tolika rozpory. A to je na tom šíleně napínavé.

A nechybějí ti tam ostatní postavy Zločinu a trestu?

Nechybějí. Je samozřejmě pikantní, že K.I. oslovuje některého diváka jako Raskolnikova, a kdo román zná, tomu najednou může i zatrnout, kam se to dostal, do jakého světa? Ale inscenace by neměla nic podstatného ztratit, i kdyby mu říkala, Franto nebo Petře. Představ si, že K.I. je kosovská Albánka, která se ocitla se třemi dětmi tady na Václaváku. Neznáš její životní příběh, ale její osud na tebe dýchne, a rozklepeš se. A podobného účinku bych chtěl dosáhnout u K.I. Samozřejmě se opírám o její románový příběh, stejně jako bych se opíral o životní příběh kosovské Albánky, kdybych měl tu odvahu zahrát o ní divadlo. Musel bych znát všechno, co ji potkalo.

To jsi řekl moc hezky.



7. EUGENE O'NEILL

1888 – 1953

Na české jeviště se O'Neillovy hry dostaly poměrně brzy. Národní divadlo jako první uvedlo *Večer O'Neilla*, složený ze dvou aktovek: *V ponorkovém pásmu* a *Císař Jones* (18. 5. 1925). O'Neill byl v té době chápán jako přechodný typ mezi naturalistou a expresionistou. Kritik Miroslav Rutte se domníval, že O'Neillův naturalismus „*není filosofickým programem, nýbrž divokým zahryznutím se člověka do skutečnosti, kdy svět se stává jen širším tělem vlastního já. Tvar a symbol, konkrétní realita a náboženská podstata mu splývají v nedělitelný celek, a jeho naturalismus je současně i mystický, romantický a symbolický, jako byla příroda pro primitivního člověka. Je to podivná, něžná i brutální, krutá i sentimentální duše Nového světa, jež hovoří z jeho her, kus zdravého barbarství, jež upadá do přecitlivělé atmosféry evropského dramatu.*“

Aktovka *V ponorkovém pásmu* mu připomínala hry pařížského grand-guignolu. Byla to dramatická studie o epidemii strachu, který zachvátí posádku, když s lodí naloženou střelivem, za noční tmy vpluje do ponorkového pásma. Rutte vyzdvihl, že hra přesvědčivě „*zachycuje kolektivní psychický pohyb, jenž z bodrých lodníků učiní nachvíli divoké surovce, ale končí hodně po americkansku sentimentální milostnou historií, zvadlou kytičkou a slzami starých ostřílených chlapů*“ a dospěl k závěru, že „*je to kýč, kreslený místy s podivuhodnou hutností, v níž cítíte spár rozeného a pudového dramatika*“.

Režisér Jaroslav Hurt s výtvarníkem Josefem Matějem Gottliebem se pokusili vytvořit ve Stavovském divadle stísněný prostor lodní kajuty s dvěma trojposchodovými palandami. Na nich byly nepořádně rozházeny deky a svršky, na zemi ležely hromady pytlů, lodních kufrů, soudků. Prkenné stěny byly ověšeny lodnickými pláštěnkami a klobouky, u stropu visela lampička a klec s kanárkem. Iluzivní výřez, usilující o vystižení životní reality, byl usvědčován z nepravdy tradičními hereckými prostředky, které se zdály být místy příliš teatrální, i když v podstatě navazovaly na tradici českého realistického herectví.

Sugestivnějšího účinku dosáhla aktovka druhá, *Císař Jones* v režii Karla Dostala a scénografii Vlastislava Hofmana. Drama, jehož vnějším dějem je pouze útěk černého podvodníka, který se za pomoci bílého ničemy pasoval na císaře, a černoši se proti jeho hrůzovládě vzbouřili, má za to bohatý děj vnitřní. Jones na svém útěku pralesem stále víc propadá strachu z magie, kterou užívají černí kouzelníci. Začínají se mu vynořovat nejbolestnější výjevy z jeho minulosti i z minulosti jeho rasy. Pomateně pobíhá v kruzích pralesem a nakonec zahyne kulkami černochoů:

"Je to nahý člověk, jenž padá uprostřed noci, člověk sulečený ze všech lží civilizace, jehož duše se navrátila k svému dětství." Tak pregnančně formuloval vyznění hry Rutte a ocenil objektivnost dramatické formy, která začíná přímo katastrofou a stává se hned po první dialogické scéně v paláci monologem na útěku, přerušovaným zastávkami u jednotlivých vizí.



Existenci pronásledovatelů připomínaly "zlověstné" údery bubnu. Hudba byla povýšena na dramatického činitele, který stále zasahuje do děje a znázorňuje dynamický růst blížící se katastrofy. Autorem jedinečné zvukové partitury byl E. F. Burian, který představením nechal nepřetržitě znít tamtam, vířivé bubny, malý a velký buben, činely, tympán a baskické bubínky, doprovázené pozounem, basklarinetem, violou, kontrabasem, klavírem a xylofonem. Pracoval i se silným vibratem na jednom tónu a sestupným, prudce nasázeným glissandem ženských hlasů, které vyjadřovaly utrpení černých otroků. V té době neslýchaným prostředkem byl tzv. připravený klavír: v jednom čísle Burian předepsal, aby se do hlubokých tónů vložil tvrdý papír.

Po prvním obraze řeč stále víc ustupovala hře zvuků a světla, až se v posledních obrazech proměnila v pantomimu. Všechno, co se odehrávalo na jevišti, byl jen „navenek promítnutý vnitřní proces, kdy pod tlakem hrůzy; nejistoty a samoty lidské duše se probouzí podvědomí“. Realita byla, přeložená do vizionářské dimenze, skutečnost proměněná v přízraky: „*Les se měnil ve strašidelné vlny mrtvolné zeleně, v hrozivé stěny tmy, ve skrčené gigantické stvůry, v mrazivé chodby, jež jako by vedly do samého jícnu noci. Zjevení měla panoptikální strnulost voskových figurín, které při všem realismu byly neživé a neskutečné*“ - některé obrazy jako by byly inspirované celníkem Rousseauem.

Samozvaného císaře Jonese hrál expresivně a dynamicky Václav Vydra:

„Zprvu to byl zločinecký černoš, zkažený a lstivý, s řezavým hlasem, maškarní uniformou a zvířecky krutými, rozchlipujícími se červenými rty. Poposedával jako divoch, nezvyklý evropským šatům, vyskakoval jako dravec a smál se ošklivým, úskočným smíchem. V pralese však tichl a jaksi se hroutil do sebe: útočný hlas měnil v šepot, podobný šelestu stromů, a zase v táhlé vytí a vyděšené výkřiky. Plazil se a svíjel jako přišlápnutý obrovskou tlapou, a jeho hlas a postava jako by brala na sebe nějaké mimikry, aby se ukryla v temnotách. Nahá duše třásla se mezi hrozivými stíny, vidiny poháněly ji bičem hrůzy, až se černý zločinec proměnil v černého šílence rozdrčeného Nocí.“ (Miroslav Rutte: Americký dramatik, Národní listy 20. května 1925) Večer O'Neilla se ve Stavovském divadle hrál čtyřikrát.

Režisér Karel Dostal si oblíbil O'Neilla natolik, že o čtyři měsíce později nastudoval jeho další hru - *Farmu pod jilmu* (3. 10. 1925). Drama starého otce, jehož nová mladá žena svede jeho syna a chce získat statek, zaujalo režiséra svou „*synthetickou zhuštěností životního poznatku*“, jak uvedl v článku Za synthesou: „*Naturalismus? Jaký omyl. Básnická vise celého dlouhého lopotivého života uprostřed kamenité prerie, vyřezaná ze sukovitého dřeva neumělých slov farmářů. Zhuštěnost smyslného postřehu. Lyrika lidského soucitu, která je zároveň tětivou dramatického lučiště, napjatou k výstřelu. Synthesa. Styl.*“ (Nové české divadlo 1918-1926, str. 75)

Kritik Rutte považoval Dostalovu inscenaci za "ryzí umělecký čin, nekompromisní v celém pojetí i vypracování.(...) Vše mělo opět onu vyváženou a přísnou čistotu, kterou známe již z Císaře Jonese a v níž každý hlas, postoj a gesto zhmotňují zároveň onen metafyzický proud



ve skutečnost.(...) Těžké, smutné hlasy Simeona a Petra, z nichž zněl zároveň brutální vzdor i udřenost (Rudolf Deyl a Karel Jičínský), divoká tvář cholerickeho Ebena (Roman Tůma) a jeho skoky mladého zvířete, ostře intonovaný hlas Abbie (Leopolda Dostalová), jakoby úmyslně zbavený všech polotónů a zpupný zjev starého Cabota (Jaroslav Vojta) s šedivou, polozvířecí a polopatriarchální hlavou - to vše splývalo v celek, v němž nebylo prázdného místa ani trhliny".

Tragický konflikt nevznikal jen z morálních nebo psychologických důvodů, zdálo se, že „houstne v lidech takřka fyziologicky jako elektřina ve dvou mracích, mezi nimiž posléze přeskóčí blesk. Ale tento blesk je nakonec právě mravní, má na to živelnou nutnost a mohutnost". Jaroslav Vojta, který tenkrát poprvé vystupoval v Národním divadle, vymodeloval postavu otce Cabota v drsných obrysech, "jako by byla uhnětena ze syrové hlíny, chvílemi byl jako kus' šedivé země, jež se zdvihla a běsnila ". Leopolda Dostalová představovala Abbiu jako divokou a krutou milenku, "jež dovede jít bez soucitu a výčitek za svou vášní a jejíž ženství se vybavuje jen z jejích smyslů: stejně celá a bezvyhradná ve vášni jako v nenávisti, ve zločinu jako v pokoře před spravedlností". Roman Tůma předvedl, "jak smete a intenzivně dovede stělesniti hlad po ženě", hrál Ebena jako prudkého, rvavého, odbojného chlapa, kterému jsou stěny farmy příliš těsné.

Dravé a brutální postavy, "samy obnažené pudy a smysly", se pohybovaly ve strohém prostoru konstruktivistické scény Antonína Heythuma. Výtvarník vystavěl ze syrového dříví patrovou konstrukci domu o čtyřech místnostech, ve kterých se hrálo simultánně. Důležitá místa děje akcentoval světelně. Tato dnes již konvenční možnost jevištního synchronismu, souběžného a současného vyjádření dvou dějů vzájemně se doplňujících nebo kontrastujících, byla tenkrát velkým objevem. Představení *Farmy pod jilmly* se ve Stavovském divadle hrálo jedenáctkrát.

Po roce se režisér Karel Dostal znovu pustil do O'Neilla, tentokrát do jeho melodramatické hry *Anna Christie* (28. 12. 1926). Dojemný námořnický příběh o Anně Christie, dceři starého mořského vlka Christophersona, kterou znásilnil bratranec, stala se z ní prostitutka a po letech se vrací k svému otci na loď, aby tu potkala skutečnou lásku, topiče Mata Burke, patřil na Broadwayi k diváckým hitům. Jindřich Vodák v kritice na představení ve Stavovském divadle položil řečnickou otázku, jestli O'Neill „neublížil svým námořníkům a nevěstkám, když je po starém romantickém zvyku líčí zase jen jako lidi, kteří pod drsným, odpuzujícím zevnějškem tají poklady čistoty, lásky, dobroty a rodinných vloh pro okouzlení citlivého, jemného obecnstva, žijí na moři, libují si, jak je tam svobodno, rozmanito, zábavno, rušno, a přece nemají pro nás nežli věčné přetřásání pevninské otázky, může-li se řádný muž oženiti s prostitutkou“. (O' Neillovo zrcadlo námořníků, České slovo 30. 12. 1926)

Úspěch u premiérového obecnstva přičítal Vodák hereckým výkonům, i když Anna Christie, která se během deseti dnů promění z prostitutky v počestnou manželkou, přes skvělý výkon Leopoldy Dostalové poněkud šustila papírem. V prvním dějství se herečce zdařilo vytvořit portrét „mladé hezké ludračky, která při své uvolněnosti zůstává pořád naiivní v každém



přízvuku a pohybu“. Ke třetímu dějství měl Vodák výhrady, že "do divokého, posměšného vybuchnutí chybí příměsek hořké bolesti, ve čtvrtém by mělo být víc vnitřního pokoření a v přísaze víc mocného pohnutí". Přesto uznal, že „*umělkyně vládne roli i jevišti očima a duchem*“.

Jaroslav Vojta jako Cris Christopherson nedokázal ztělesnit kapitána lodi, byl spíš „*dětským, osláblym, žalostivým starochem, jenž se třese tklivou něhou na svou dceru*“. Václav Vydra charakterizoval topiče Mata okázalými postoji jako plecitého třicátníka, „*cítil se nejlépe ve veselých námluvách, ve spokojeném smíchu u stolu, bolest a nezbytnost přísahy dokázal jenžpytavě a plaše hrát*". Nejvíce ze všech Vodák oceňoval Marii Húbnerovou, že „*neštítí se usmolených hadrů, hrubě rudých tváří, chlapské lulky ani pijácké nehoráznosti, přemůže i ženský hlas a postaví nebo posadí 'rozcaplou' Martu Owenovou, až páchne smolou a rybinou*“. Její hospodská scéna se stala komediálním vrcholem představení. O Hofmanově dekoraci Vodák suše konstatoval, že se dá předem uhodnout a tento chudičkový náznak se nesmí poměřovat s tím, co autor předepsal ve scénických poznámkách. Inscenace *Anny Christie* měla čtyři reprízy.

Poslední O'Neillovou hrou, kterou Karel Dostal režíroval, byl *Velký bůh Brown* (11. 2. 1928). Tentokrát, jak pravil Rutte, to nebyl onen živelný a mytický básník moře a země, který nedovede myslet jinak než celým tělem, ale intelektuál evropského ražení, který se zabýval faustovskou látkou, dramatem masek a dvojích tváří. Každá ze čtyř ústředních postav měla ještě dvojníka, žila dva životy, jeden pro svět, druhý pro sebe. Tématem hry byla „*strašná opuštěnost člověka pod jeho maskou, rozpolcenost niter, jež samy v sobě obsahují svého Mefistu i Fausta, svého Pana i Krista.(...) V této kruté, majestátní a zmatené komedii básník dostihl nejvyšších vrcholů mystického jasnozření, avšak dramatik utonul v chaosu symbolů, narážek a literárních reminiscencí.(...) Několik scén, jako je prolog a epilog s děsným rytmem kyvadla věčnosti, rozhovory nahých duší Browna a Diona, prokleté monologické modlitby velikého boha střízlivosti, zasaženého vnitřním bleskem, a smutné, umučené lidské tváře vynořující se za maskami, patří k vrcholům evropského dramatu.*“ (Miroslav Rutte: *Hra s maskami čili romantický O'Neill*, *Národní listy* 14. února 1928)

Režisér se musel rozhodnout, jestli vyjde z motivu masek a promění hru v jakousi krutou maškarádu, nebo ji zahraje jako bolestnou báseň umučených a rozdvojených lidských srdcí, v níž maska bude jen psychologickým náznakem, mohl buď postavy stylizovat do Mefistů a Hamletů, nebo masky pojednat jen jako druhou, takřka neviditelnou tvář lidství. Karel Dostal se rozhodl pro patetický způsob symboliky. Nešetřil „*siláckými pózami, othellovskými skoky a šíleným smíchem, nevěstku Cybelu, symbol Země, proměnil v buddhistickou sošku se zkříženýma nohama, aby takto i mimicky vyjádřil rozhovor o nirváně*“. Rutte se domníval, že podobné režijní postupy jsou příliš artistní a přejemnělé na O'Neill, tohoto robustního, zemitého Američana.

Eduard Kohout jako Dion Anthony byl horečně výbušný, lyricky smutný i komediantsky útočný ve své masce, nerozlišoval však dost ostře druhou tvář a místy mu zůstalo víc vnější divadelnosti než vnitřního zažití. Jiří Steimar jako Brown měl přesný začátek, ale pak hrál poněkud výbušněji a krutěji, než role unesla, a v závěru zbytečně upadal do „*expresivní křečovitosti, jež na několika místech vzbudila nedorozumění smíchu*“.

O' Neillova ducha postihly tentokrát lépe herečky: Leopolda Dostalová jako Margareta, podle popisu Edmonda Konráda *"diskrétní a teplá, vynesena do sféry nejintimnějších odstínů, ve krásné dvojí hře na první návštěvě u Browna, jasná a cele naivní v důvěrné scéně s domnělým Dionem, naivitou, jež Browna rozdrťí. Hluboce lyrická v posledním dějství nad maskou, jež zbývá, a vzácně vyrovnaná v refrénové lyrice epilogu.*" A Eva Vrchlická v Cybele, *„trpce a něžně mateřské, tvrdé, vysměšné a smutné velkým smutkem zavržených“* (Rutte), *„prostá jak živočich, zpěvná sladkou, mystickou tóninou a hieratická ve funkci symbolu“* (Konrád). Obě dokázaly odlišit dvojílost svých bytostí, pomocí jakéhosi mechanicky jednotvárného tónu pod maskou.

Scéna Antonína Heythuma byla konstruktivisticky náznaková. Ozývaly se v ní některé reminiscence Hofmana: laťové obdélníky místo dveří, interiéry vytvořené ze dvou kulis v tupém úhlu. Stromem, obrovským plánem nebo betonovým čínžákem, jež stály v prostoru, se zpřítomňoval vnější svět, šedivý smutek města a syrovost země. Dobrým nápadem byl obrovský strnulý portrét velkého boha Browna, který se tyčil jako ironická modla tohoto vyznavače mamonu. Představení *Velkého boha Browna* se hrálo čtyřikrát.

O'Neill zlákal také Karla Huga Hilara, který nastudoval *Podivnou meziprodukt* (3. 3.1930). Tato *"symfonie rodinného života"*, jak ji autor nazval v podtitulu, měla ambice prozkoumat poválečnou generaci, *„vyvrácenou z vnitřní rovnováhy a jaksí bolestně rozpolcenou mezi ukázněný život myšlenky a práce a neovladatelnou pudovou tělesností.“* Tak charakterizoval hru kritik Miroslav Rutte a viděl v ní další pokus o zobrazení onoho dvojíctví, freudovského podvědomí a nevědomí, jehož konflikt s vědomými složkami osobnosti se stává zdrojem dramatu:

„Je to drama neovládnutelných fyziologických přitažlivostí a odporů, jež utvářejí život lidí jaksí mimo ně a ženou jej jako fátum, které není však již nad nimi, nýbrž v hlubinách jejich neukojeného masa.“ Podle jeho názoru se životní obsah Niny Leedsové, která je zde ohniskem osudu tří mužů, příliš neliší od zemité Abbie ve *Farmě pod jilmy*: *„je to opět tělo, rozdychtěně po lásce a oplodnění, jehož životní rozvrat povstává z toho, že mu nebylo dopřáno v pravý okamžik milostného ukojení a mateřství. Nina, jejíž život předvádí O'Neill od mládí do padesátého roku, je v podstatě osud ženského těla, vytvářejícího a deformujícího duši“.*

Motiv dvojí tváře, soukromé a společenské, který O'Neill vystupňoval ve *Velkém bohu Brownovi* až k symbolické hře s maskami, v *Podivné meziproduktu* ponechal na půdě reálné psychologie a k vyjádření utajených myšlenek použil staré dramatické techniky – monologu-

nově. Střídání dvou rovin komunikace (dialogu a zveřejňovaného vnitřního monologu) tvořilo zajímavé divadelní napětí a stalo se stylotvorným principem inscenace. Rutte oceňoval, že se Hilar neuchýlil k žádným křiklavým vnějším prostředkům, které by vzbuzovaly dojem duté teatrálnosti, *užíval „jemných mimických odstínů, a přece každá postava, jakmile počala hovořit s vlastní duší, měla kol sebe jakousi soustředěnou samotu, jako by se octla v nějakém neozvučném kuželi ticha“*. Bylo cítit výjimečné soustředění herců, *"nebylo rozmáchlých ani zbytečných gest a věty dialogů, jaksi přísně holé, zapadaly do sebe jakoby i ony přilnávaly nějakou fyziologickou nutností. Ale tato vnější střídmost výrazu byla zároveň ekvilibristickou rovnováhou k útoku připravených sil a chvíli co chvíli se vzdouvala hrozivě zhuštěným přepětím, nabitá vášní, která v některých okamžicích vybuchla v mohutný lyrismus“*. Působivý byl závěr, kdy *„ze stíhlých černých postav Niny a Marsdena vanula navečerní, hřbitovní tesknota“*.

Málokterá role umožňuje herečce předvést osud ženy v takovém časovém rozpětí a Anna Sedláčková této možnosti překvapivě dobře využila. Ukázala v Nině Leedsové, *„jak mnohotvárný a bohatý je její vnitřní výrazový rejstřík a jak sama sobě umělecky ubližuje, hledá-li někdy s oblibou jen role vnější působivosti“*. Nakreslila Ninu pevnými, až drsnými tahy, byla to *„moderní žena s divošským samičím pudem“*. Vyhnula se patosu i sentimentu, jen v některých scénách se pod tímto

Z Edmunda Darella se v pojetí Karla Vávry stal *„střízlivý muž vůle, a přece zachvacovaný svým osudem, vášnivý pod svým chladem, jemně a tiše ironický k vlastní bolesti“*. Jiří Steimar jako Sam Evans byl výrazný *„v medvědí oddanosti své lásky i v usměvavém sebeuspokojení svého blahobytu, zbytečně však maskou připomínal bursovního agenta“*. Marie Hubnerová dala Samově matce biblickou prostotu ženy, prošlé nejtvrďšími zkouškami života, jež má právo požadovat oběti i na druhých, chybělo jí však ostřejší tempo. Zvonimír Rogoz statečně zápasil s nešťastnou rolí *„pasivního, zženštilé sentimentálního spisovatele“*. (Miroslav Rutte: O'Neillovo drama o fyziologické nutnosti, Národní listy 6.3.1930)

Podivná mezihra patřila k Hilarovým tzv. tichým režii. Aby se vyhnul přílišné délce představení (bylo mu známo, že v Berlíně se bez škrťů hrálo pět hodin) sáhl k velké dramaturgické úpravě. Vypustil všechna příliš lyrizující nebo filosofující místa, soustředil se na osudy hlavních postav tím vytvořil větší spád. Představení *Podivné mezihry* v Národním divadle tak trvalo tři a půl hodiny. Bylo divácky úspěšné, hrálo se šestnáctkrát.

Hilar se ještě jednou k O'Neillovi vrátil a vytvořil další ze svých stěžejních inscenací *Smutek sluší Elektře* (8.12.1934). Byla to jeho předposlední režie, tři měsíce po premiéře náhle zemřel v pouhých padesáti letech. Považoval O'Neillovu hru za jednu z největších událostí moderního divadla, protože se v ní zdařilo spojit antickou tragédii s moderní psychologíí, nechat ožít Sofoklovy tragické hrdiny - Agamemnona, Klytimestru, Oresta a Elektru - ve členech rodiny Mannonů z doby po skončení války Severu proti Jihu, a tak představit *„perspektivou antiky dnešní lidstvo. (...) Perspektiva hry sofoklovské, ukazující rozklad rodiny, jest obrazem*

rozkladu epochy . Rodina, napadená syrovou prasilou zla a zločinu, zmítá se uprostřed nich bezbranně, rozpadá se bezmocně a proces se zastaví až ve chvíli, kdy je rodina zničena“. Prasilu chápal Hilar jako ono všem lidem společné „jádro živlu a síly“, které bylo válkou vymaněno „z mravní sounáležitosti a vyvřela běsovská láva, která se nezadržitelně řítí kupředu. Poválečná generace a její osud - její zápas o překonání rozkladných instinktů a tedy vlastně drama epochy, navrstvené do jedné rodiny, jest obsahem této orestovské moderní trilogie, kde mstitelský úkol Oresta-Orina přejímá sestra Elektra-Lavinie“ . (K. H. Hilar: Americká Elektra na Národním divadle, Národní divadlo, 1934-35,12, č.5)

Hilar s pomocí dramaturga Františka Götze tuto trilogii, která se v Americe hrála od půl šesté do půlnoci s hodinovou přestávkou uprostřed, upravil pomocí rozsáhlých škrtů do rozměru celovečerní hry. Omezil chóry, vypustil jeden obraz a značně zhustil závěrečnou část hry. Režiroval ji s přesným vystižením protikladu antického patosu a elementární vášnivosti jako „drama, měřící rozpětí světového zla a hlubinu lidských vášní“, jak se sám vyjádřil.

Miroslav Rutte se pokoušel Hilarovo režijní úsilí pojmenovat: „*Antika má tu být vnitřním rytmem rozjitřené lidské citovosti, kadlubem, do něhož se přelévá horká láva století.(...) Místo pathosu rozmáchlého navenek nutil herce, aby tvořili jakýsi temný, dravý vír, kolem své vlastní osy, aby se lstivě připodobňovali mrtvým, s nimž zápasí o lásku, aby se nakrčovali k dravčím skokům a zase trčeli strnulí jako tragické loutky hypnotizované nicotou.*“

Také scéna Vlastislava Hofmana vycházela z této dvojí perspektivy. Včlenila antické sloupoví do moderního interiéru zcela nenásilně jako prvek charakterizující společenské ambice rodiny Mannonů. Monumentalitou a dekorativní výzdobou připomínala pohřební architekturu a tím sugerovala neobyčejně naléhavě blízkost smrti. Pochmurné ladění scény bylo stupňováno světlem: rakev ležela ve fialovém příšeří, aby loutka s posmrtnou maskou představitele Ezry Mannona, Václava Vydry, vypadala co nejpřesvědčivěji, na čemž Hilarovi velmi záleželo.

Otřesná scéna, kdy Lavinie podstrčila mrtvole na prsa krabičku s jedem, aby tak vyděšenou matku usvědčila ze zločinu tím, že se prozradí hysterickou reakcí, patřila k nejsilnějším místům představení. Olga Scheinpflugová jako Lavinie sugestivně vyjádřila, jak se "*chladná hrdost přísného děvčete proměňuje v běsnění Erinye, jak se stává ženským běsem nevinnosti (...) číhajícím stínem neúprosné a nelidské spravedlnosti, v němž vře celé peklo nenávisti. Zimomřivě stažená do sebe samé, loutkovitě strnulá, jakoby omráčená osudem, pánovitá a zase dětsky jímavá, dovede vyhráti svou maskově ztuhlo u tváři celá dramata duše, aniž by pohnula rukama.*“

Druhým mimořádným výkonem byla Kristina Leopoldy Dostalové, „*sepnutá v zelených šatech, nad nimiž vlála ryšavá kštica, podobala se vtělenému 'květu zla' . Smyslnost plavných a vznešených kroků, strnulá tvář skrývající jako maska zločin a lásku, nenávist, lámající se do náhlých výbuchů zoufalství, štvané zvíře bránící se krvelačnými skoky, falešně znějící něha a zase vyzývavá odvaha jakoby dychtící po sebezničení - to byla Kristina Mannonová a*



zároveň Klytimestra v jedné postavě". (Miroslav Rutte: O'Neillova trilogie na aischylovské téma, Národní listy 12. 12. 1934)

Jindřichu Vodákovi připadalo naopak O'Neillovo úsilí transponovat řeckou tragédii na současnou látku hodně umělé. Podle jeho názoru bylo třeba vynaložit hodně úsilí, aby hra působila co nejpřirozeněji. Nezachránila to ani Hilarova střídmost. (J. Vodák: Dva zlaté hřeby pražské divadelní sezóny, České slovo 11. 12. 1934). *Smutek sluší Elektře* bylo úspěšně představení, dočkalo se devatenácti repríz.

O'Neill vstoupil do Národního divadla roku 1924 ve znamení kypícího expresionismu, konkrétně té jeho stránky, která usilovala o zvýraznění vnitřního významu věcí a jevů. Zdánlivě celistvá lidská osobnost se zproblematizovala, vynořil se pirandellovský motiv masky a tváře, kterým O'Neill divadelně řešil odhazováním civilizačních slupek člověka a zdůrazňováním jeho pudové a archetypální prapodstaty. Používal přitom buď přímo masek, které zobrazovaly společenskou tvář člověka v kontrastu s jeho soukromou tváří, nebo kombinace dialogu a vnitřního monologu. I ve hrách se zdánlivě realistickou frakturou byla silně přítomna expresionistická optika, zdůrazňující promítání vnitřních stavů navenek.

7.1. CESTA DLOUHÝM DNEM DO NOCI

Název vyjadřuje metaforicky téma hry, která u nás byla poprvé uvedena deset let po stockholmské premiéře (24.6.1966) ve Státním divadle v Ostravě. Do češtiny ji přeložil Zdeněk Urbánek a roku 1965 vydala DILIA. Režisér Radim Koval respektoval O'Neillovy scénické poznámky a vytvářel co nejprostší aranžmá, co nejpřirozenější, nestylizovanou rytmizaci dějového toku. Dobovou atmosféru vyjádřil siluetou kostýmů a secesními ozdobami schodiště a lampy. Střídmost ve vnějších prostředcích vynahradilo intenzivní soustředění na pravdivou jevištní existenci postav, na sugestivní vyjádření jejich vnitřního světa.

Rodině Tyronů dominovala Mary v podání Zory Rozsypalové, které ale chyběli rovnocenní spoluhráči. Těžiště hry se tím přesunulo, stalo se z ní drama matky, jemné a nervózní aristokratky se stopami dívčí plachosti a něhy. Ve své úvaze o inscenacích O'Neillových her Jindřich Černý ocenil, že Rozsypalová „*se střídmostí, kterou si může dovolit jen velký herec, tlumí všechny stopy patologičnosti do hebkých gestických náznaků, jemných intonačních skluzů, přelétavých grimas únavy.*“ K vrcholným místům inscenace patřil noční rozhovor Mary se služkou: „*Jako by ta postava byla vybudována jen z obrovského vnitřního soustředění, které pozvolna opadá, oči se rozsvěcují bezstarostným dívčím světlem, uhýbají, zákmit nevole jimi proběhne při střetnutí s utíravou skutečností.*“ Závěrečná scéna, kdy se Mary propadá zcela do vzpomínky na svá dívčí léta v klášteře, se však utopila v romantické stylizaci do šílené Ofélie, a tím se oslabil její emocionální dopad. (J. Černý: *Dlouhá cesta O'Neillů k nám, Divadlo, září 1966*)



O dvanáct let později (10. 10. 1978) sáhl po hře režisér Ladislav Smoček v pražském Činoherním klubu, a protože se Urbánkův překlad v té době nesměl hrát, sám si ji pod názvem *Cesta dlouhého dne do noci* přeložil a upravil. Dokázal důsledněji čelit určitému nebezpečí sentimentality, které text obsahuje. Drama rodiny Tyronů pojal jako tragikomedii, zasazenou do historického rámce: na počátku nechal herce citovat O'Neillovo věnování hry manželce Carlottě, na konci zazněla informace o dalších osudech rodiny Tyronů - O'Neillů.

Mělké a široké jeviště Činoherního klubu bylo téměř prázdné, několik kusů dobového nábytku navozovalo atmosféru letního sídla v New London, stejně jako kostýmy a zvukový a světelný plán - houkání mlhové sirény, lodní zvonce a světlo majáku. Při jevištním ztvárnění této hry musí být vnější prostředky podřízeny požadavku pravdivého vyjádření charakterů postav a jejich vzájemných vztahů, a proto soustředil režisér své úsilí na herce, u nichž těžil z jejich daru autentické existence na jevišti a zároveň jejího groteskního přesahu.

Osou představení se stal James Tyrone v mistrovském podání Josefa Somra, který rozehrál naplno všechny rozporné polohy postavy: šantalu i fanfaróna, vzteklého tyrana i ustaraného otce. Ladislavu Petiškovou nejvíce zaujalo, jak se tento " *milující a nešťastný člověk, vzápětí promění v ješitného a vztahovačného lakomce* ". Bizarní dvojici manželů Tyronových výborně doplňovala Jiřina Třebická jako tragická a zároveň uboze směšná matka. Přesvědčivě vyjádřila, jak se osobnost Mary rozpadá pod vlivem drogy a " *pozvolna mění v šílicí přízrak* ". (L.Petišková, Práce 27. 10. 1978) Rafinované střídání poloh „ *přehnané něhy, údivu a rozčilení, kterými skrývá konvulzivní afekt jako reakci na přistiženou narkománii* " (Svobodné slovo, 1. 10. 1978), stejně jako pečlivé propracování nervózity rukou, dodávaly postavě sugestivní věrohodnost.

Petr Čepecký hrál staršího syna Jamieho jako "ztraceného" mladého muže, žijícího ze dne na den, cynicky agresivního, ale i citově bezprostředního. Byl svérázným odlitkem otce ve „ *výrazně hlučném temperamentu, v ostrosti dramatické svárlivosti rozhořčeně sdělované pravdy o nemoci matky i mladšího bratra a otcově lakotnosti* ". Také Josef Abrhám jako subtilní, kultivovaný mladší syn Edmund dokázal vyjádřit vnitřní svět začínajícího spisovatele. Nakreslil tento O'Neillův autoportrét čistými a jemnými tahy, zdůvěrnil ho a trochu zpoetizoval. Čtveřici Tyronů úspěšně doplnila Libuše Šafránková v „ *komediálně strhující studii přitroublého, ale svým způsobem mazaného děvčete* ", její " *dětinská prostota a dojemná neohrabanost venkovské služby* " vyvolávala v hledišti „ *zasloužené úsměvy* ".

Precizní režijní práce Ladislava Smočka s každým detailem, promyšlená rytmická struktura, ostré střihy, zvraty, houstnutí a uvolňování horečnaté atmosféry domu Tyronů, vytvořily z představení - navzdory jeho tříhodinové délce - strhující divácký zážitek.

V překladu a úpravě Ladislava Smočka uvedlo *Cestu dlouhého dne do noci* (11. 11. 1983) Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích v režii Kristiny Taberyové. Jamese Tyrona hrál Karel Charvát, Mary Věra Krpálková, Jamieho Petr Šporel a Edmunda Jan Dvořák.



Po necelých dvanácti letech uvedla *Cestu dlouhým dnem do noci* během tří měsíců tři moravská divadla. Jiří P. Kříž proto konstatoval, že „*invaze newyorského Ira na česká jeviště připomíná vylodění spojenců v Normandii*“.

První z nich bylo Státní divadlo v Ostravě (25.3. 1995), kde režisér Josef Janík sáhl po Smočkově překladu a úpravě. Ve snaze dosáhnout intenzivní citové rezonance zvolil některé razantnější divadelní prostředky, než O'Neillova hra vyžaduje. Pokoj letního sídla Tyronů proměnil společně s výtvarnicí Martou Roszkopfovou v jakési skladiště starého nábytku s několika piány, křišťálovým lustrem a petrolejkou, znázorňující otcovu hamižnost. Hrál se za oponou Myronova divadla, kde z jedné strany byly stupňovité divácké řady, z druhé strany se prostor otevíral do dalších prostor domu. Režisér si podle mínění Vladimíra Procházky měl odpustit některé nápady, jako byl „*oběšený kostým coby oběšené herecké prokletí, obrácený stůl jako loď, na níž se tísní tři Tyroni v zoufalé plavně zoufalým životem, servírovací stolek, dlouze a pomalu vlečený Mary jako drtivý osud*“. (Mladá fronta dnes, 20. dubna 1995)

Jan Filip hrál Jamese Tyrona jako „*nešťastného šmíráka, marně usilujícího o umělecké návraty*“, Alexandra Gasnářková jako Mary akcentovala zvraty nálad a nervózní projevy drogové závislosti. Ladislav Čapka jako temperamentní Jamie a Pavel Nečas jako přesvědčivě citlivý Edmund vhodně doplnili čtveřici Tyronů. Režisér Janík zdůrazňoval všechny groteskní momenty, bránil se sentimentu ze všech sil, dokonce nechal herce popleskat hlavu Shakespearovy busty a omluvit se za to: „*Promiň, Williame*“.

O čtrnáct dní později (31. 3. 1995) se konala premiéra ve Státním divadle v Brně, v režii Zdeňka Kaloče a v překladu Zdeňka Urbánka. Ve snaze zkomornit velký prostor Mahenova divadla nechal režisér sedět diváky nejen v hledišti, ale i na jevišti. Herci tak hráli na obě strany: pro diváky na jevišti, vzdálené několik metrů, kdežto druhým směrem museli obsáhnout celé hlediště, včetně balkónů a galerií. Výtvarnice Jana Zbořilová umístila do prostoru pouze kulatý stůl, židle a křesla a "čechovovsky" potáhla bílým plátnem celou plochu jeviště. Vzdálenosti mezi jednotlivými kusy nábytku názorně vyjadřovaly izolaci členů rodiny, kteří osamocené prožívali své krize.

Dominantní postavou byl James Tyrone Josefa Karlíka. Nesl kříž vlastního osudu i osudu celé rodiny s jistou důstojností, se samozřejmou převahou živelné síly a odolnosti. Mary Tyronová v interpretaci Ivany Valešové byla obětí jeho zaslepenosti a její duchovní úpadek pod vlivem drogy nezadržitelně postupoval. Pojetí obou synů bylo hodně expresivní: Jan Zvoník hrál alkoholika Jamieho „*jako úlisného věrolomníka*“, Igor Bareš nemocného Edmunda „*poněkud vizionářsky*“. (Český týden, 1995, Č. 30)

Kaločova inscenace se snažila zobrazit postupný rozpad rodiny, její cestu do prázdnoty, nedostatek vůle i schopnosti tuto cestu do noci zastavit. Podle názoru Karoly Štěpánové však byl výsledek „*poněkud matný a vlivem značné délky představení občas i trochu nudný*“. (Lidové noviny, 17. května 1995)

Zlínská inscenace režiséra Karla Semeráda (17. 6. 1995) také vycházela ze zkráceného překladu Zdeňka Urbánka. Scénu uzavřel výtvarník Jan Dušek velkými okny, na počátku polepenými velkými bílými papíry, které se v průběhu hry odlepovaly, tak jako se rozpadaly rodinné vztahy. Jamese Tyrona vykreslil Hynek Kubasta jako narcistního sobce s vnitřními propady: „*Na scénu vstupuje jako sebejistý a domýšlivý člověk. Jeho síly jsou však nahlodávány jak rodinnou tragédií, tak otřesenou důvěrou ve vlastní schopnosti. Z elegantního domýšlivce se vyklube zlomený, egocentrický trosečník.*“ (Miroslav Kapinus, R 5, 4.7.1995)

Jeho ženu Mary představovala Vladuna Polanská, poněkud zralejší, než ji O'Neill předpisuje, ale bezpečně zvládající náhlé proměny nálady a „*v závěrečných scénách přesvědčivá a strhující*“. Luděk Randár byl jako Edmund „*okouzlující v impresionisticky vypjaté osobní zpovědi*“, Petr Motloch předvedl opilce Jamieho s patřičnou výbojností a temperamentem.

Dosavadní zkušenosti z *Cesty dlouhým dnem do noci* jasně dokazují, že hra poskytuje hercům stejně bohatý materiál jako Čechovova dramata. Obtížné je vyloupnout z přemíry slov to, co je v O'Neillovi nejcennější, co tvoří ono žhavé dramatické jádro situací a organický život postav na jevišti. Důležité je vybalancovat rovnováhu mezi tragikou a komikou, čelit sentimentalitě humorem, trochu hořkým, který nijak nezmenšuje tragický rozměr, ale tvoří jeho nutnou protiváhu. Nejtěžší je asi najít slovíčka, která O'Neill psal svou vlastní „*krví*“, stejně sugestivní divadelní výraz, který strhne diváky stejně jako stravuje herce.

Cestu dlouhým dnem do noci v překladu Zdeňka Urbánka režisér Ivan Rajmont ve Stavovském divadle 14.5.1995. Představení mělo sugestivní atmosférou navozovanou i scénografií Jozefa Cillera, kostýmy Marty Roszkopfové a hudbou Martina Dohnala. Strhující drama utrápené matky narkomanky vyjádřila s uhrančivou pravdivostí Kateřina Burianová, Jan Kačer vytvořil svéráznou postavu svéhlavého a bezmocně vzteklého Jamese Tyrona.

8. THOMAS BERNHARD 1931 - 1989

Málokterý evropský autor způsobil v posledních třiceti letech tolik rozruchu jako dramatik, prozaik a básník Thomas Bernhard, který spílal všem a všemu, a nejvíc své vlasti - Rakousku. Napadal všechny formy pokrytectví, nesnášel zlo, které se tváří počestně. Jeho morální nesmlouvavost pramenila z jeho traumat v dětství, kdy jako nemanželské dítě zažil mnoho ústrků a psaní se pro něho jediným účinným způsobem, jak se s nimi vyrovnávat.

Narodil se v nizozemském městečku Herleenu v klášterním oddělení pro padlé dívky, kam se uchýlila jeho svobodná matka. První rok života prožil v závěsné síti na rybářském člunu, zatímco jeho matka obstarávala prostředky na živobytí jako pomocnice v domácnosti. Jeho otčím, vídeňský holič, se s ní sice oženil, ale nepřijal ho za vlastního. Proto se Thomas upnul na dědečka, ambiciózního, ale zoufale neúspěšného "vlasteneckého" spisovatele Johannese Freumbichlera. Ten mu vtiskl svá vlastní duchovní měřítka a názory, které byly pro praktický život nepoužitelné. Mnoho dědečkových rysů, zejména jeho posedlost uměním, vtisknul Bernhard později celé řadě svých postav. O divadle měl svérázné představy: „*Dalo by se hrát i o lejnu. Opona jde nahoru a na jevišti leží hromádka, přilétá stále víc a pak zkrátka zase spadne opona. (...) je skoro jedno, jestli je to kravinec nebo Hermann Bahr, hlavně, že je to dobře uděláno.*”

V roce 1970 uvedl režisér Claus Peymann v hamburském Schauspielhausu jeho první celovečerní hru *Slavnost pro Borise*, Tehdy začala trvalá spolupráce Thomase Bernharda s věhlasným režisérem, která bývá srovnávána s tvůrčím partnerstvím Čechova a Stanislavského nebo Hofmannsthal a Reinhardta. Téměř se železnou pravidelností dodával pak Bernhard Peymannovi, který byl po dvanáct let ředitelem vídeňského Burgtheatru, každou sezónu novou hru, často psanou nejen pro tohoto režiséra, ale i přímo na tělo vynikajícím hercům a někdy podle nich i nazvanou: *Minetti a Ritter, Denne, Voss*. Mezi jeho nejvýznamnější hry patří také *Před penzí, Ignorant a šílenec, Síla zvyku, Světanápravce, Immanuel Kant, Zdání klame, Věhlasní, Divadelník* (většina z nich byla už přeložena do češtiny).

Největší skandál se strhl kolem hry *Náměstí hrdinů*, kterou si Peymann objednal k stému výročí Burgtheatru. Některé pasáže textu byly předčasně a mimo kontext otištěny a rozpoutaly vášně. Premiéra musela být o čtrnáct dní odložena a neslavně proslulý předseda strany "svobodných" Jörg Haider vyzýval: "*Pryč z Vídně s tím darebákem!*" Přidal se i tehdejší spolkový prezident Kurt Waldheim: "*Považuji tuto hru za hrubou urážku rakouského lidu.*" - Naštěstí zasáhla senátorka Ursula Pasterková, která rozpoznala nebezpečí Rakousku hrozící ostudy: "*Nelze domyslet, co řekne a napíše cizina, když bude hra, vyrovnávající se s postojem Rakouska k židovským emigrantům, rakouskými politiky zakázána.*" Premiéra se tehdy uskutečnila na konci října 1988 a skončila dokonce triumfem.



Hra *Před penzí*, kterou Thomas Bernhard napsal v roce 1979, má v kontextu jeho díla zvláštní postavení. Reaguje na konkrétní událost, k níž došlo ve spolkové zemi Bádensko-Württembersko a v hlavním městě této země - Stuttgartu byla také poprvé uvedena. Způsobila dokonce odvolání ministerského předsedy, který chtěl původně "zlikvidovat" tehdejšího šéfa tamní činohry Peymanna. A také se vyznačuje hlubším psychologickým prokreslením než většina Bernhardových her.

Tři postavy hry mají jména: soudní prezident a bývalý důstojník SS se jmenuje Rudolf Höller, jeho sestry mají křestní jména Vera a Klára. Jsou svázány zvráceným citovým poutem, ale i stíny minulosti. Jejich život je určen rolemi, které nemohou odložit: *"Existujeme jen proto, že si vzájemně házíme své narážky"*, charakterizuje jedna ze sester roli svou i svých sourozenců v den každoročního vyvrcholení jejich životního představení v den Himmlerových narozenin. Obraz nacisty, který si ve snaze popřít přítomnost a vrátit minulost obléká slavnostní uniformu, dostává rozměry groteskní šaškárny, děsivé i směšné zároveň. Překračuje omezenou sféru divadla či literatury, varuje před podobnými monstry, které si bohužel bahní i u dna českého rybníka.

8.1. Životní pozadí mravní nesmiřitelnosti Thomase Bernharda

Dramatikův nekompromisní postoj k jakékoli falši ve všech sférách společenského či politického života má nepochybně původ v trudných zkušenostech jeho dětského a jinošského období. Ve svých autobiografických prózách (česky vyšly spojené do svazku nazvaného *Obrys mého života*) ji Bernhard nazývá laskavě *Die Meinigen*, tedy něco jako "moji milí" nebo "moji rodíní". Neměl to však v této rodině lehké, počínaje už samým příchodem na svět. Byla to ovšem rodina v mnoha ohledech pozoruhodná.

Dědeček z matčiny strany (stane se ústřední postavou v Bernhardově životním a tvůrčím příběhu) se jmenoval Johannes Freumbichler (1881-1949). Pocházel z rodiny rolníků, obchodníků a hostinských, která žila ve vesnici Henndorf nedaleko Salcburku. Jelikož Johannes neprojevoval k rodinným povoláním a živnostem žádné patrnější sklony, poslali ho do kněžského semináře v Salcburku. Jenže mladý Johannes místo předeepsané teologické literatury studoval usilovně především Nietzscheho a Schopenhauera, což přípravě na kněžské povolání zrovna nepřispívalo. A tak se budoucí Bernhardův dědeček octl v Basileji na technice, tam se seznámil a ztotožnil se socialistickými a anarchistickými doktrínami a - sledován policií - táhl léta evropskými městy. Nakonec se usadil ve Vídni jako soukromý filosof a ambiciózní spisovatel.

Ovšem jako spisovatel byl dlouhá léta, ba po celý život, zoufale neúspěšný, což mělo ničivé důsledky pro finanční situaci rodiny. Tu zajišťovala po celý život Bernhardova babička, se kterou se blíže seznámíme za okamžik. Zatímco tato statečná žena svou prací držela rodinu nad vodou, dědeček psal vytrvale své "Heimat" romány, popisující a oslavující rakouskou otčinu.

Téměř až na sklonku svého života se Freumbichler ve vesnici Henndorf dostal do styku s významným německým spisovatelem Carlem Zuckmayerem, ten se přičinil o vydání dvou Freumbichlerových románů, které mu vynesly dokonce státní cenu. A tak ve svých pětapadesáti letech získal Freubichler něco peněz a dožil se kapky veřejného uznání.

Nicméně tento svérázný soukromý filosof byl Bernhardovi, který vyrůstal bez otce, nejdůležitějším vychovatelem. Formoval vývoj chlapce v duchu svých náročných mravních a myšlenkových kritérií, pro úspěšný praktický život ovšem naprosto nepoužitelných. Zde hrála důležitou roli dědečkova obsáhlá knihovna. Jako dítěti byla ovšem Bernhardovi přísně zakázána. V době dospívání a v létech těžkého onemocnění se naopak zachraňoval studiem dědečkových knih. Ve svých autobiografických spisech vzpomíná, jak hltal Cervantese, Shakespeara, Pascala, Montaigne, Schopenhauera, Kanta a další. Pro jeho životní postoje byl důležitý zejména Montaigne, který předznamenal Bernhardovo nekompromisní tíhnutí k pravdě. První velký román, který četl, byli Dostojevského Běsi. A Dostojevskij hluboce a existenciálně zasáhl duši dvacetiletého Bernharda: *"Jen málokdy mě v mém pozdějším životě zasáhlo literární dílo tak nesmírně. (...) tady jsem se setkal se svým způsobem jednání, se svou vlastní špatností, se svou vlastní brutalitou, se svým vlastním vkusem."* Dostojevským nahlédl Bernhard do propastných hlubin lidské existence.

Babička z matčiny strany - Anna Bernhardová - pocházela ze staré salcburské rodiny. Rodiče ji jako sedmnáctiletou proti její vůli provdali za čtyřicetiletého krejčovského mistra. S tímto krejčím - Bernhardem - měla několik dětí (Thomas Bernhard udává jednou děti dvě, jindy zase tři). Jako jednadvacetiletá odešla od manžela i od dětí, aby do konce svého života žila s Johannesem Freumbichlerem. Teprve po čtyřiceti letech společného života stvrdili své spoluzití i formálně - sňatkem. (Proto jejich dcera Herta - Bernhardova matka - a jejich syn Rudolf dostali příjmení Bernhard. A po matce pak také její syn, budoucí spisovatel Thomas).

Thomasova matka Herta, později provdaná Fabjanová (1904-1950), se narodila rodičům v Basileji, provázela rodiče na cestách Evropou a nakonec s nimi žila ve Vídni, kde se připravovala na vysněnou dráhu tanečnice. Její umělecké ambice překřížilo chronické plicní onemocnění. Kolem roku 1930 se Herta při pobytu u tety v Henndorfu zamilovala do jistého rolnického synka, který ji přivedl do jiného stavu a zmizel. Herta před "ostudou" odjela na pozvání přítelkyně do Holandska a tam v jednom klášteře, který se ujímal "padlých" dívek, porodila syna Thomase. Nakonec se svobodná matka Herta svěřila se svým mateřstvím a se svou situací rodičům a byla i s dítětem přijata ve Vídni s otevřenou náručí. Zbytek svého nelehkého života obětovala pak despotickému otci, živila syna a celou rodinu jako pomocnice v domácnosti a příležitostná kuchařka. Neschopná zvládnout své obtížné dítě, Thomase, zemřela 46letá po dlouhotrvající a bolestiplné nemoci (na rakovinu dělohy).

Biologický otec Thomase Bernharda Alois Zuckerstätter (jeho jméno se nesmělo v rodině vyslovit) svého syna nikdy nepoznal ani neuznal, na jeho výživu nepřispěl ani fenikem. Jednoho dne odešel z rodičovského domu, který podpálil a z jedoucího vlaku se kochal plameny

požáru. Život ho zanesl do Frankfurtu nad Odrou, kde se oženil, měl pět dětí, a v roce 1943 ho prý někdo zastřelil nebo utloukl. Poručík Thomasův a manžel Herty Bernhartové - Emil Fabjan - přišel do Vídně jako holičský tovaryš; do rodiny ho přivedl Bernhardův komunistický strýček. Fabjan se s Thomasovou matkou oženil, ale jejího syna nikdy neadoptoval. V době hospodářské krize našel místo v jedné vesnici v Horním Bavorsku, přivedl s sebou celou rodinu a s pomocí institucí sociální péče se staral o její živobytí.

Z tohoto manželství vzešly dvě děti, Thomasovi nevlastní sourozenci. O sestře (1940) se Bernhard ve svých písemných projevech nezmiňuje. Četnější zmínky najdeme o bratrovi (1938), který se po studiu medicíny specializoval jako internista. S ním Thomas Bernhard udržoval těsnější styky. MUDr. Fabjan převzal po Bernhardově smrti také zodpovědnost za jeho literární pozůstalost, včetně oné pověstné kontroverzní závěti, kterou se Bernhard stal posmrtně dobrovolným emigrantem ve vlastní zemi, když na příštích padesát let zakázal vydávat v Rakousku svoje spisy a uvádět své hry.

Větší pozornost než sourozencům věnuje Bernhard ve svých autobiografických spisech svérázné postavě strýčka Rudolfa, nazývaného Farald. Dědeček Freumbichler chtěl mít z něho filosofa, jenže z Faralda se vyvinul militantní komunista, často zatýkaný a vězněný. Později se s celou rodinou Fraubichlerovou a Fabjanovou usadil v městečku Seekirchen, kde žil jako "svobodný umělec" - ve skutečnosti výrobce a malíř vývěsních štítů a vynálezce nejpodivuhodnějších přístrojů, které nikdy nefungovaly. Farald zahynul po válce neznámým způsobem. Jak je patrné, v rodině Thomase Bernharda žila řada svérázných tvůrčích a filosofujících jedinců, kteří se vyznačovali světonázorovou radikálností. Nedokázali se však v životě výrazněji prosadit, ekonomicky a sociálně žili na společenském okraji, vynikali však silným sebevědomím a vysokou náročností na sebe i na jiné. To vytvářelo v rodině přirozeně různá pnutí a konfliktní situace, které musel psychicky i fakticky zvládat i malý Thomas.

První léta života s častým stěhováním, se stálými zvraty sociálního postavení, léta poznamenaná bídou a duševním strádáním přinesla Thomasovi traumatizující zážitky, které natrvalo poznamenaly jeho osobnost i jeho pozdější tvůrčí činnost. První rok života prožil, jak opakovaně v různých svých dílech informuje, s dalšími kojenci v závěsné síti v podpalubí rybářské bárky na jednom z rotterdamských kanálů. Matka Herta ho svěřila chudým rybářům, kteří si tak přilepšovali. Ona sama získala čas, aby v různých domácnostech vydělávala na holé živobytí. Dva roky pak žil Bernhard s matkou a prarodiči ve Vídni, až hospodářská krize vyhnala rodinu z velkoměsta na venkov.

V Seekirchenu u jezera Wallersee prožil Thomas nejkrásnější léta svého dětství. V pěti začal chodit do školy, sympatická a chápavá učitelka povzbuzovala zejména jeho kreslířský talent. Ovšem v druhé třídě pod novým učitelem-despotou se jeho školní výsledky hrozivě a už natrvalo zhoršily. A negativní vztah ke škole a učitelům v něm zapustily hluboké kořeny: *"Učitelé jsou ničitelé, říkával můj dědeček. Učí člověka jenom nízkosti a sprostotě, opovrženíhodná pakáž!"* Na jaře 1938 se musel Thomas s matkou a pěstounem od prarodičů



odstěhovat, což pociťoval jako hotovou katastrofu: "Žít bez dědečka a pod vládou cizího muže své matky, kterého dědeček tituloval podle nálady střídavě Tvůj otec nebo Tvůj poručník, to bylo pro mne to nejnejnemožnější na světě... rozloučit se se vším, co představovalo můj ráj".

Ve třetí třídě v novém bydlišti Trausteinu se stal pro spolužáky "Rakušákem", jako nejhorší žák ve třídě začal školu zanedbávat, v noci se pomočoval. Nadto trpěl, ať už domnělou či skutečnou neláskou matky a otčíma. Ve vzpomínkách na své dětství (Dítě, 1982) si zpřítomňuje své trýznivé dětské zážitky: *"...pokaždé zraňovala do hloubi moji duši, když říkala Tys mi ještě scházel, nebo Ty jsi celé moje neštěstí. Aby tě čert vzal. Tys mi zničil život. Ty jsi vinen vším. Ty jsi nula. Nestojíš za nic, stydím se za tebe. Ty jsi zrovna takový ničema jako tvůj otec! Jsi k ničemu. Jenom vyvoláváš spory. Ty lháři!"* Nakonec Thomase spolu s dalšími problémovými dětmi odvezli do jakéhosi dětského domova v Duryňsku na převýchovu.

Když se vrátil do Trausteinu, získal si respekt aspoň svými výkony v běžeckých závodech "na padesát, sto a pět set metrů". Když bylo Thomasovi třináct, poslal ho dědeček do internátu v Salcburku, kde se měl připravovat na gymnaziální studium. Jeho situace se zde nijak nezlepšila. Zažíval šikanu ze strany nacionálně socialistického ředitele, ústrky od silnějších a agresivních spolužáků, denní i noční útěky do protiletceckých krytů (zrušila už válka), nakonec v roce 1944 trojí masivní bombardování se stovkami mrtvých, včetně jemu blízké učitelky angličtiny. Hra na housle v ústraní komory na boty a stále častější myšlenky na sebevraždu, to byly jeho nejintenzivnější zážitky v těchto časech.

Když se v době silícího válečného chaosu musely na podzim 1944 školy zavřít, pracoval Bernhard v jednom traunsteinském zahradnictví, které bylo v dubnu 1945 spolu s celou čtvrtí, kde leželo, zničeno. O několik měsíců později se ocitl znovu v salcburském internátě a s úžasem pozoroval, jak se nacionálně socialistický ústav změnil v katolický, ovšem téměř v ničem se nezměnil jeho duch a výchovné metody. I gymnázium, na němž studoval, považoval za "katastrofální mrzačící mašinérii". A tak jako patnáctiletý jednoho rána v náhlém rozhodnutí změnil dráhu své každodenní cesty a místo do školy dorazil na pracovní úřad. Tam mu zprostředkovali místo učeně u jednoho obchodníka potravinami v nejhudší salcburské čtvrti. Tady se cítil užitečný.

Jeho šéf, hudbymilovný pán jménem Podlaha, ho podnítil ke studiu zpěvu, a Bernhard se zabýval myšlenkou stát se chrámovým zpěvákem. Jenže si při skládání brambor uhnal ve sněhové vánici těžkou chřipku, která se vyvinula ve vážný mokvavý zánět pobříšnice. Ve stavu mezi životem a smrtí skončil Bernhard v nemocnici. Uložen na oddělení umírajících starců přijal poslední pomazání, rozhodl se však ve svém "heroismu vůle", který mu vštípil dědeček, že se uzdraví a bude žít. A opravdu přežil - tehdy osmnáctiletý - úmrtní pokoj nemocnice, zvládl i nečekanou smrt dědečka (zemřel 67letý v bolestech na nerozpoznanou blokádu močové trubice), ale v zotavovně pro plicní choroby se nakazil tuberkulózou. Musel do plicního sanatoria a zde kolísal, jako už předtím v salcburské nemocnici, mezi nutkáním následovat četné spolu pacienty do smrti, a vůlí smrti se postavit. I tady zvítězilo jeho vnitřní rozhodnutí

žit. Pomalu se uzdravoval, vrátil se ke svému přání stát se zpěvákem (o nedělních vesnických bohoslužbách zpíval basové partie), nakonec byl "na vlastní nebezpečí" proti radám lékařů ze sanatoria propuštěn.

Doplňme ještě tuto kapitolu jeho života o informaci, že sílu a schopnost přežít čerpal i od ženy (starší o 27 let), kterou poznal právě v sanatoriu a které v novele Wittgesteinův synovec věnuje několik zdrženlivě vroucích odstavců, nazývá ji "člověkem mého života" a "životní přítelkyní". Svědci, kterým bylo dopřáno přiblížit se Bernhardovu soukromí, naznačují, že této ženě (jmenovala se Stavjaniceková), o kterou pečoval do jejích posledních dnů, vděčil za mnohé v ohledu duchovním i materiálním.

Čtyřletou cestu utrpení s deprimujícími pobyty v nemocnicích, provázenou krutými bolestmi, úspěšnými i neúspěšnými lékařskými zásahy, ukončil jako dvacetiletý. Žil nejdříve ze sociálního příspěvku a dospěl k poznání: „V úvahu nepřicházelo ani povolání obchodníka, ani zpívání... každé zaměstnání mě odpuzovalo...“ Začal se zabývat hudbou teoreticky, studoval na salcburském Mozarteu a ze stipendia na Vysoké škole pro hudbu ve Vídni. A zahájil dočasnou dráhu novináře (dva roky působil jako soudní zpravodaj v Salzburger Zeitung). V roce 1957 se rozhodl pro cestu svobodného spisovatele, která se od lyrické poezie z konce padesátých let, jímž osahával témata svých pozdějších děl, ho vedla k románům, povídkám, autobiografických prózám a divadelním hrám, k imponantnímu dílu, jímž od roku 1963 získával stále větší a širší proslulost a spolu s (často hysterickým) odporem i oficiální uznání.

Už jako uznávaný, úspěšný a dá se říci slavný spisovatel nepřestával Bernhard překvapovat, ba šokovat nejen svým dílem, ale i svými vstupy do veřejného života, svými nenadálými agresemi a ataky, jímž neuniklo z rakouského života téměř nic. Tato impulzivnost, s níž - veden svými maximalistickými požadavky na okolní svět (ale i na sebe) - je zřejmě konstitutivní složkou jeho osobnosti. A projevovala se už v jeho dětství. Ve své vzpomínkové próze "Dítě" zevrubně líčí, jak - osmiletý - vzal, aniž komukoli cokoli řekl, staré vojenské kolo svého poručníka a místo do školy se rozjel do 36 km vzdáleného Salcburku, aby tam navštívil svou tetu. Asi po 20 km se mu přetrhl řetěz, s pomocí hostů jedné hospody se vracel zoufalý a vysílený uprostřed noci, ale nešel domů k matce, nýbrž k dědečkovi, kde očekával, a právem, větší pochopení pro své dobrodružství.

Stejně nečekaně se rozhodl skončit s gymnáziem a nastoupit místo obchodnického učně. Kdyby musel zpátky na gymnázium, byl by se zabil, tvrdí ve své próze Sklep. Od dětství jednal Bernhard impulzivně, aniž pomyslel na následky a na blízké, které svým jednáním překvapoval a trápil. O zvláštětech své povahy uvažoval nejednou sám: *"Odkud mám tuhle vlastnost? Odkud onu? Své propasti, svou melancholii, své zoufalství, svou muzikálnost, svou perversitu, svou hrubost, své sentimentální propady? Odkud mám tu absolutní jistotu na jedné straně, a tu strašnou bezmocnost na straně druhé, tu jednoznačnou slabost charakteru?"* (V próze Chlad).



Helmuth Gross hledá kořeny jeho rozporuplné osobnosti, jeho nevypočitatelného způsobu jednání především v té podivuhodné rodinné konstelaci, v níž prožil své nechráněné dětství a mládí, a zejména v ambivalentním vztahu, který panoval mezi ním a matkou. To soužití nebylo jistě jednoduché. Matka ho na jedné straně milovala, na druhé straně - už svou fyzickou podobou - jí neustále připomínal svého otce, který ji obtěžkal a opustil. A tak, vyrůstaje bez otce a v takto dvojnásobném spojení s matkou, našel Bernhard nejsilnější vzor v dědečkovi, který ho ovšem formoval podle vlastních, nereálně náročných a v praktickém životě stěží použitelných kritérií. Postava dědečka se v mnoha podobách promítá pak do ústředních postav řady dramát, těch geniálních a nepraktických podivínů, učenců, herců, pseudofilosofů. Všechny jsou vykresleny v ambivalentním vztahu obdivu, respektu a výsměšného zavržení.

Biografické motivy určují patrně i způsob Bernhardovy existence v dospělém věku. Odděloval se od lidí z dmi rolnického dvora ve vesnici Ohlsdorf, který si zakoupil už jako finančně úspěšný autor. Pořídil si traktor, vstoupil dokonce do jakési zemědělské organizace, vraty své ohlsdorfské pevnosti vpouštěl však málokoho. Nejčastěji novináře Kurta Hofmanna, který z ohlsdorfských rozhovorů vytěžil cennou knihu umožňující hlouběji nahlédnout do duše hypercitlivé a současně hypernáročné Bernhardovy osobnosti.

Odlišnou tvář světu nastavoval (nebo se za ní rovněž skrýval?) jako městský člověk, který s novinami v ruce vysedával ve vídeňských nebo gmundenských kavárnách. Tu i tam, ve městě či na venkově, kladl na umění (i své), na lidi a společnost maximalistické nároky, s drsnou příkrostiti posuzoval průměrnost a dotěravost současníků. Ze své izolace podnikal své pověstné výpady všemi směry. A především se "vypisoval" ze svých existenciálních zranění, která utrpěl v dětství a mládí. A jako spisovatel si vytvořil zcela jedinečný styl. Jeho prózy a dramata až s jakousi posedlostí hromadí a obměňují negativní jevy i jeho negativní názory na svět. Ale nejsou to "chorobopisy" jednotlivců či společnosti, nýbrž výsostná básnická díla, jimž témata dodávají poškozené existence žijící v evropském prostoru, v prostředí intelektuálů a umělců.

Thomas Bernhard nešetřil kolem sebe nic. Nešetřil ani sebe. Šokoval otevřeností hraničící s bezohledností. V osobním styku i ve své tvorbě ignoroval veškerá zavedená pravidla a konvence, napadal spisovatelské kolegy (žijící i mrtvé), publicisty, herce, politiky, jejichž prohřešky a omezenost pranýřoval veřejně a nezastřeně. Ale lidé, kterým dovolil, aby se k němu přiblížili, dosvědčují, že jeho extrémní náročnost vyvěrala z extrémní citlivosti, s níž vnímal a zobrazoval zoufalství své i zoufalství světa. Např. Robert Jungbluth (generální sekretář Svazu rakouských spolkových divadel) sděluje svoje zkušenosti: "...za jeho provokativním odmítáním... se skrýval zcela mimořádně lásky schopný člověk, jenž měl strach jedině z toho, že jeho schopnost lásky bude odhalena, využita a nesprávně pochopena."

V psaní našel Bernhard způsob, jak se po všem, co prožil, zachovat při životě. Bez úspěchu v literatuře by byl patrně - vzhledem ke všem známým životním okolnostem - zahynul. „*Psaní je pro mne životní nutností, proto, z tohoto důvodu píšu, i když všechno, co píšu, není než lež, která se skrže mne stává pravdou*“. (V próze Sklep). Nějakou pravdu vůbec, pravdu absolutní,



samozřejmě nenašel. Ale psaním objevil svou vlastní pravdu, svou řeč, své vidění světa, a byl s tím nakonec i úspěšný. Existenciální propasti, které za jeho prózami a dramaty tušíme, důslednost, s níž kráčet nalezenou cestou, dávají pak jeho dílům neopakovatelný charakter. To se týká i jeho autobiografických próz, vznikla zřejmě z naléhavé potřeby hlubokého sebepoznání a jsou výrazem důsledného a neúplatného hledání pravdy. Pravdy o sobě, o svých blízkých, a posléze o rakouské společnosti a společnosti a světě vůbec.

Jeho radikální a před ničím neustupující pohled na život neuhýbal ani před myšlenkou na vlastní smrt. Bernhard, celý život na životě ohrožený, strach ze smrti neměl. Hleděl jí do očí z největší blízkosti mnohokrát. Krátce před tušeným koncem rozmlouval na svém statku se zmíněným už novinářem Kurtem Hofmannem. A o smrti mluvil často, své nahlédnutí konečnosti života spojoval s heroismem vůle, který osvědčil mnohokrát předtím: *„Podle lékařů měl bych být vlastně už léta mrtvý... tedy strach vůbec nemám... strach ze smrti nechápu, protože umřít, to je tak normální jako oběd. (...) Ale existence, když už nebudu moci jednat tak, jak chci... to bych nesl. (...) Jako neduživce určitě už život žít nebudu. To je na vůli každého, zabít se může každý, kdykoli.“*

(Na základě autobiografických spisů Thomase Bernharda a studie Helmuta Grosse)

8.2. THOMAS BERNHARD: PŘED PENZÍ premiéra 15.11.2000 v Divadle Kolowrat

Režisér Oto Ševčík zažil nacionální socialismus jako dítě ve vlastní rodině, proto rozuměl podzemním proudům, které vedly k jeho vzniku. Rozuměl i posedlosti Thomase Bernharda ostře kritizovat jeho současné projevy. Patřil totiž také k menšině, byl původem Němec a Čechem se stal ze záliby. Tato dvojdomost mu dovolila nahlížet česko-německou otázku z německého zorného úhlu, a přitom s českým humorem. Při zkouškách Bernhardovy hry Před penzí v divadle Kolowrat jsem měla dojem, že perfektně rozumí německé duši, a dokonce i onomu iracionálnímu obdivu k nacionálnímu socialismu.

Oto, jaké bylo tvoje dětství?

Vyrostl jsem v Českém Těšíně, který se sice jmenoval český, aby se odlišil od polského Těšína, ale byl v podstatě německý. Tatínek byl Němec, narodil se v Levoči na Spiši, kde byl tenkrát podobný německý ostrov na Slovensku. Jeho otec byl švec, který jednoho syna nechal studovat teologii a na studium druhého už neměl peníze. Takže můj tatínek jako černý pasažér odjel do Ameriky. Zřejmě mu učaroval levočský oltář, chtěl se stát řezbářem oltářů. Ve Spojených státech si vydělal peníze, s těmi se vrátil, a dokonce se zastavil v Paříži, kde si a zaplatil několik hodin sochařiny přímo u Rodina. Pak se usadil na Těšínsku a věnoval se řezbařině. V jednom městečku na polské straně, jmenuje se Ústroň, mají dodnes oltář, který vyřezal. Záhy ovšem zjistil, že oltáře ho neuziví, a tak přešel na výrobu slohového nábytku. Měl továrnu v nynějším polském Těšíně a zakoupil usedlost v českém Těšíně. Maminka byla také Němka. Než se



prováděla, učila na obecné škole, samozřejmě na německé. Toužila jít k divadlu, jenomže tenkrát nebylo možné, aby se dcera ze středostavovské rodiny dala ke komediantům.

Kolik ti bylo, když začala válka?

Tak osm, devět let... Chodil jsem do německé obecné školy, pak mě rodiče přihlásili na přijímací zkoušky na německé gymnázium. Tam se kladl velký důraz na tělocvik. Tenkrát jsem byl tlustý jako koule, protože maminka dobře vařila. Byl jsem pozdní dítě, jedináček. Neuměl jsem ani plavat, což bylo u německého studenta naprosto nepřipustné. Po prvním ročníku jsem dostal vyrozumění, že musím ústav opustit, protože jsem dostal šestku z tělocviku, a to byla tenkrát nejhorší známka. Maminka si někde vymodlila, že jsem směl opakovat první třídu pod podmínkou, že se během prázdnin naučím plavat. Šlo mi to špatně, trápil jsem se natolik, že jsem zhubl na svou dnešní váhu. Pak už jsem měl vždycky čtyřku z tělocviku, ale prolezl jsem.

Ve vaší rodině se hodně četlo, muzicírovalo. Měl nacionální socialismus v takovém kulturním prostředí živnou půdu? Jak to, že se mohl uchytit mezi vzdělanými vrstvami?

Mělo to hlubší kořeny. Významnou roli sehrálo, že Německo prohrálo první světovou válku a vládl tam naprostý marasmus. Luxemburová a Liebknecht vykřikovali, že s Němci to jde od desíti k pěti, a tu se vynořil Hitler jako spasitel národa. Dal Němcům nové sebevědomí a program pro budoucnost. Byla nezaměstnanost a on lidem našel práci, zabrnkal na struny šovinismu a na to národy slyší - zlo lidi nějak fascinuje, je to mocný magnet. Asi tím, že probouzí jejich temné stránky. A pokud někomu kyne hmotný prospěch a moc, snadno přestane rozeznávat, co je dobro a co zlo. A když je zlo spojeno s vlastní kariérou a úspěchem, tak ho jako zlo téměř nikdo nevnímá. A to předvádí hra Thomase Bernharda: jak se rodí zlo a jak je strašně těžko vymýtelné. Kdo jednou propadl této droze, ten se z této závislosti jen tak nedostane.

Byl jsi svědkem toho, jak se lidé pod vlivem ideologie proměňovali?

Nemůžu to posoudit z vlastních zkušeností, byl jsem přece dítě. Víím, že v Těšíně bývalo arcivévodství, čili velmi zdůrazněné Rakousko, a pak nastala první republika, kdy tu žili tři miliony Němců, ale Těšín se zvolna začal bohemizovat. Tenkrát se hejtmanem stal Čech, který zval české rodiny, zřejmě za výhodných podmínek, aby se tam usídlily, aby se to v podstatě německé město počestilo. Samozřejmě, že to Němcům vadilo. Pak přišel osmatřicátý - Heim in's Reich! - takže snadno hitlerovskému zlu sedli na lep. Já jsem nacionální socialismus nikdy neměl rád, hlavně proto, že Němci strašně tlačili na ten tělocvik. A když jsem pak byl zapsán do Hitlerjugend, to mně bylo deset, chodil jsem tam jako do Pionýra. Dostal jsem dostal stejnokroj...

Já jsem taky nosila pionýrský šátek, když mi bylo deset.



Tak vidíš... A dva dny v týdnu jsme měli seance, jedna byla vlastivědná, to mně šlo, ale druhá tělocvičná, z té jsem měl hrůzu, a pak jsem měl hrůzu ještě z té organizace. Jeden z mých nevlastních sourozenců se nechal naverbovat ke gestapu, právě ten, co se pokoušel otrávit mně i maminku, když mi byly tři roky, aby mohl zdědit celý majetek. Přežili jsme to, ale nenávist k nám zůstala. A na německém gymnáziu bylo mezi kantory šedesát procent Průšáků! Profesorka zeměpisu chodila ve vysokých botách a stejnokroji Bund deutscher Mädchen, a když někdo u mapy neuměl, tak si sukni vyhrnula a kopala ho do zadku holínkami. A učitel němčiny, jinak velmi vzdělaný, zase dával hrozné facky, a mně jednou roztrhal sešit se slohovým cvičením o snu, protože nevěřil, že jsem ho napsal sám. Bohužel ta psavá žíla mě opustila, když jsem přešel z německého na český jazyk.

Jak jste doma prožívali válku?

Jako všichni Němci. Maminka byla fanatická Němka, ale v NSDAP ani v žádné jiné organizaci nikdy nebyla. Tatínek také ne, byl starší rentiér, nosil zlatý řetěz na břicho a chodil okolo domu, pěstoval zahrádku a odpoledne trávil v těšinských kavárnách, jak to tenkrát rentiéři dělávali. Maminka byla v jednatřicátém raněna mrtvicí, když mě na chodbě ve škole jeden kluk porazil a já se hlavou uhodil o dlažbu. Měl jsem těžký otřes mozku. Maminka pak byla pravostranně ochrnutá.

A co po válce?

V pětáctřicátém nás čeští vlastenci vyhnali z bytu v našem vlastním domě. Z prvního patra jsme klesli do přízemí, do malého vlhkého bytu, což mamince taky nepřidalo. Sebrali nám skoro všechn nábytek, mně odnesli i sbírku známek, sbírku mincí...

Co vám řekli, když tam vtrhli?

Nic, nic ... že jsme Němci a dobře nám tak! Sebrali nám i klavír, na který jsem už docela slušně hrál a na nový jsme neměli. Proto jsem šel studovat činoherní režii a ne operní. Otec měl 170 korun starobního důchodu a maminka asi 480 korun a já jsem byl na studiích na gymnáziu.

Tvůj otec brzy po válce zemřel a maminka odešla do Německa.

Ano, ale až v roce 1967. V západním Německu měla kamarádku, která jí pořád psala: „Pojď k nám, vykašli se na to, jsi Němka, máš německé cítění, co tam děláš v tom Česku?“ Ale maminka se cítila zodpovědná za to, abych mohl tady dostudovat, a nechtěla mě brát s sebou do cizího prostředí. Až když jsem se postavil na vlastní nohy a stal se režisérem v plzeňském divadle, vystěhovala se. Tady měla penzi 480 korun a tam skončila s penzí 1800 marek.

Jak se maminka po těch letech dívala na nacisty?



Nikdy neuvěřila, že holocaust existoval. Byla ochrnutá, takže jenom ležela v posteli a četla jenom německé noviny. Byla stále hluboce věřící Němka.

Takže se nacistům doopravdy zdařilo před částí národa utajit hrůzy koncentračních táborů?

Ano. Měl jsem jednoho strýce, který v Polsku opatroval nějaké Němci znárodněné panství jako ekonom. A protože měl zásluhy, vzali ho na exkurzi do jakéhosi ukázkového oddělení koncentráku, kde to vypadalo jako v nějakém rekreačním zařízení. Ten pak mamince vyprávěl, že se tam žádné hrůzy nedějí, a ona mu věřila.

Všechno, o čem mluvíme, se v té či oné podobě vyskytuje ve hrách Thomase Bernharda. Asi to byl skutečný génius...

Pro mne je to největší současný dramatik německého jazyka, stejný obelisk jako Dürrenmatt. Bernhard, to je velký básník, je to básník zla, ale zlo se musí taky pojmenovat, aby se lidi mohli orientovat, vyhnout se mu, a hledat dobro. Aby ho uměli bránit. Já vím, je to marná lásky snaha, ale existence zla přece musí každého umělce štvát a trápit.

Jediná mužská postava hry, Rudolf Höller, nacista převlečený za demokrata, je přece postavou velmi současnou. Podobných veletočů bývalých komunistů jsme zažili dost a dost, ne?

Jistě, Rudolf Höller je strašně aktuální typ. Nevím, kdo by ho dnes zahrál lépe než Jiří Štěpnička. Z Rudolfa musí jít strach, samozřejmě to nesmí být ďábel sám. Já, když jsem hrával ve filmech různé gestapáky a pak jsem se viděl, říkal jsem si: "Ševčíku pozor, tady jsi ďábel sám. A ďáblové v reálném světě neexistují." Víš, co je nejzajímavější? Že Rudolf Höller může být tím bodrým demokratem, jistě úspěšným předsedou soudu, a zároveň posedlým nacistou se sadistickými sklony, což vyplave pod vlivem alkoholu. Obě tyto jeho tváře jsou stejně pravdivé. Myslím, že kdo jednou projde tím zlem, tak to zlo v něm zůstává, může si pak nasadit, jakou chce tvář a převléknout si jakýkoliv kabát, ale zlo v něm zůstává.

Jeho sestra Vera je vlastně monstrem...

Je, ale to monstrózní v ní je změkčováno tím, že je emocionální, že cítí hlubokou víruv nacionální socialismus a bezmezně obdivuje Rudolfa. A ten zase bezmezně obdivuje Himmlera. Setkání s Himmlerem, to byl ten polibek ďábla, který v něm zůstal, ale u něho je to šílenství rozumu, zatímco u ní spíš šílenství srdce.

A co Clara, mrzáček? Ta je přece jejich obět!



Kdyby byla jenom oběť, tak to oslabí hru. Clara je poznamenána nejen fyzicky, ale tím, že je nemilovaná, nechtěná, má z toho komplexy. Zřejmě z protestu se dala na orientaci doleva a stala se z ní fanatická komunistka. Navíc měla milence, který se za Hitlera zastřelil, když byl komunismus dočasně umlčen. Takže v ní taky není láska, ale nenávist. Zlo je nakažlivé, už samotný pohled na zlo.

Viděla jsem záznamu Peymannovy inscenace z Burgtheatru, kterou nyní přenesl do Berlína, a v ní byla Kirsten Dene jako Clara vysloveně introvertní, zdrženlivá v reakcích. Neměla by být Clara živější? Ona přece vede nepřetržitý dialog se svými sourozenci, i když nemluví.

Samozřejmě, její obličej prozrazuje nepřetržitě ten vnitřní spor, který s nimi vede, vyjadřuje to, co nemůže říct nebo neřekne. Někde je to posíleno situací, tím, jak se schovává, jak touží uniknout, ale nemůže. Chci tu postavu pointovat tím, že když je Rudolf nakonec raněn mrtvicí, Clara na svém invalidním vozíku provozuje jakýsi ďábelský tanec, raduje se, že je po něm, po tomto zlu. Ale v ní je zase opačné zlo, které velmi dobře známe, a to z ní nikdo nevymýtí. A které z těch zel bylo horší, jestli Hitlerův nacionální socialismus nebo Stalinův válečný komunismus, to si netroufám rozsoudit.

Zdá se, že komunismus ani nacionalismus nepatří mezi uzavřené kapitoly v dějinách lidstva. Stále tady jsou. A někteří mladí lidé v pubertě zase nadšeně heilují a tvrdí, že holocaust neexistoval. Siláckým násilím si léčí mindráky.

Určitě je to nebezpečné, takhle to začalo i za Hitlera. Pravda, tenkrát bylo snazší, aby hnutí zesílilo, protože společnost byla v rozkladu. Teď sice společnost není v tak hrozném rozkladu, ale zase vedení jednotlivých států, jednotlivých oblastí, není tak silné, aby dokázalo ty mladé lidi uspokojit. Myslím, že potřebují daleko výraznější program. Konzumní bahýnko přece nemůže trochu divočejšímu mladému člověku stačit. A když nenajde přitažlivý vzor s pozitivním programem, tak se nechá zlákat zlem, zlo ho fascinuje a působí jako droga.

Na konci těch velkohubých programů, jak vylepšit tento nedokonalý svět, bývají mrtvolami, to jsme zažili.

No, právě. Ale každé zlo je něčím magické, je to strašně silný magnet. A že zlo končí vždycky mrtvolami, to si lidé prostě nepřipouštějí, tak daleko nevidí. Kromě toho sadisty mrtvolu vzrušují.

Zřejmě těch sadistů, byť latentních, je na světě víc, než si člověk připouští.

Bohužel. A o tom všem je Bernhardova hra Vor dem Ruhestand, což znamená nejen Před Penzí, ale také před odpočinkem, dejme tomu věčným. Ale zlo je také věčné. Naštěstí já věřím v onu vyšší spravedlnost, té pozemské se možná nedočkám, ale přesto věřím, že všechny zločiny budou jednou potrestány,





Kéž bys měl pravdu!



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



Oponenti: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 12. 12. 2022

Dostupné pod licencí Creative Commons BY-SA 4.0

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ 61384984

