VÝSTŘIŽKOVÁ SLUŽBA
PŘI PRAŽSKÉ INFORMAČNÍ SLUŽBĚ
Praha 1, Letenská 2
Telefon 631-74

VÝSTŘIŽEK Z ČASOPISU

Divadlo, Praha

[illegible] - V. 1965

NEJTRAGIČTĚJŠÍ BÁSNÍK

Na okraj inscenace Euripidovy Médei ve Státním divadle v Ostravě

JAROSLAV KRÁL

...i když si Euripides v ostatních věcech nevede správně, přece se zdá, že jest nejtragičtějším básníkem.

ARISTOTELES, 13. kap. Poetiky

ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας.

EURIPIDES

Já ubohá! Má tvrdohlavost nešťastná!
(Sedláček, 1923)

Ó žel, já bídná, bídná pro svůj tvrdý vzdor!
(Stiebitz, 1929)

Ó stokrát žel, jak strašné nezbytí mě štve!
(Renč, 1964)

I

Ostravská inscenace Euripidovy tragédie *Médea* nám nabízí vítanou příležitost prozkoumat na živém materiálu několik inscenačních problémů antické tragédie. Nic naplat, skutečnou velikost dramatického díla můžeme změřit jen při provedení a ten konflikt mezi básníkem, hercem, režisérem a publikem, kterým je divadelní představení, nám o dramatikovi poví v lecčems víc než nejsubtilnější filologické studie. Začneme režisérským přístupem ke hře.

Vystihnout smysl Euripidovy *Médei* je obtížná věc. Literární historikové ji charakterizují jako reprezentativní výtvor Euripidova nového tragického slohu, jehož ústředním zájmem a tématem je úloha vášně v lidském životě. Už od starověku byla tato tragédie zároveň obdivována i kritizována pro nedůslednosti ve vnitřní ideové výstavbě kusu. Nutno podotknout, že kritika vycházela především z řad klasicizujících estetiků, kteří poměřovali dílo ideálním typem tragédie, který si odvodili hlavně ze Sofokla. Z toho hlediska pak nacházeli v *Médei* především nedostatky etické. Zvláště jim vadil konec dramatu, Médeino naprosté vítězství nad nepřáteli, dovršené beztrestným únikem po vraždě vlastních dětí, což podle jejich klasicistického pojetí prý postrádá „catharsis" (rovněž v klasicistickém

pojetí). Režisér Radim Koval a překladatel Václav Renč (režijní a překladatelská koncepce tu spolu tak těsně souvisí, že je těžko rozhodnout, odkud vyšel podnět) přistoupili k *Médei* především jako k příběhu o zradě na člověku, jak zdůrazňují i texty v programu. Ústředním momentem se tedy stává Iásonova zrada; to, že opustil ženu s dětmi, ženu, která pro něj obětovala vše a znepřátelila si kvůli němu bezmála celý svět. Hlavní událost dramatu, Médeina vražda dětí, které měla s Iásonem, je předvedena jako přímý a nevyhnutelný, tragicky otřesný důsledek této zrady. V inscenaci i v překladu, který na mnoha místech záměrně etizuje Euripidův text, až k svévolnosti všude tam, kde Médea hodnotí svůj vražedný záměr, a který systematicky klade slova označující osud, nezbytnost apod. všude, kde Euripidova Médea mluví o své vášni, tvrdohlavosti a podobně, — je učiněno vše pro to, aby byl Médein čin chápán nikoliv jako výsledek neuhasitelné žízně po pomstě, která zničí všechny odpůrce, ale jako heroická oběť, která má napravit otřesený mravní řád světa. Hrůzný zločin má zburcovat uspané mravní vědomí. Když Médea bojuje s mateřským citem, bojuje s ním proto, aby splnila své mravní poslání i za cenu toho, že bude přísně trpět. Toto pojetí je překvapivé a dalo by se nejspíše charakterizovat jako sofoklovské. Nelze proti němu nic namítat, pokud se podaří prosadit je přesvědčivě i v inscenaci. Kovalovi se to podařilo potud, že si publikum, které je jinak strženo dějem a vynikajícím výkonem představitelky Médei Zory Rozsypalové (jejíž setkání s Euripidem je tak inspirující, že zaslouží, abychom o něm promluvili zvlášť), občas řekne, když je čímsi poněkud zaraženo, že jde přece jen o tu starou antiku a že měli tenkrát přece jen v mnohém odlišné mravní cítění a jinou stupnici hodnot.

Jinak je celé představení neseno úsilím uchopit Euripida co nejsoučasnějším divadelním jazykem (který je ostatně pojat někde poněkud ploše) a přestylizovat tedy tvárné postupy attické tragédie do současných výrazových prostředků. Režii tu neobyčejně pomohl výtvarník Vladimír Šrámek, který vytvořil v kukátkovém hledišti pozoruhodnou básnivou parafrázi antického divadelního prostoru. Bílá kamenná krychle na vyvýšené točně, složená ze dvou nestejných kvádrů, které se rozjíždějí, srážejí a přeskupují. Jejich pohyb v prostoru, prodlužovaný nebo urychlovaný ještě otáčením točny, vytváří neobyčejně dramatický prostor, jehož monumentalita neutiskuje herce, naopak, s jejich příchodem dostává teprve význam, rytmizuje děj tragédie provedené správně bez přestávky a stává se její choreografickou složkou. Na počátku se rozjedou a srazí se zas až na konci tragédie, když předtím provázely Médeu po všech peripetiích jejího zápasu a ve vrcholné scéně tragédie se za ní uzavřou jako vrata paláce, za kterými se odehraje vražda dětí. Kinetika této scény, která hned prodlužuje mučivou Médeinu chůzi, hned protipohybem podtrhuje její strnulost, je vzorná a režie s ní vzorně pracuje.

Pokud jde o herecké ztvárnění antického dramatu, vyvstávají zpravidla otázky, jak se soudobými hereckými prostředky zmocnit postav stylizovaných ve velkých plochách, s psychologií načrtnutou výraznými barvami a ostrými tahy, protože básník počítal s hercem v masce a s muži v ženských úlohách. Antické drama klade velké nároky především na mluvní projev a virtuózní zvládnutí slovního jednání. Náš současný herecký styl, vypěstěný především na poibsenovské a počechovovské dramaturgii, se tu musí poměřit s textem, který předpokládal hudebně-tektonickou reprodukci. Režisérovi se podařilo dospět s herci k čistému a jednotnému hereckému slohu. Málokdy slyšíme z jeviště tak přesnou mluvu, která proměňuje verš v dobře zamířený šíp nesoucí na svém hrotu plný a zřetelný význam. Představení ovládá výkon Zory Rozsypalové. Ostatní, jak vyplývá již ze struktury dramatu, jen přihrávají — tu matněji, tu výrazněji, ale všichni věcně, bez ornamentů, s velkým smyslem pro řád a míru.

Jistě zde hodně pomohl nový Renčův překlad, současný, prostý, gesticky bohatý, nepřetížený, a přece barevný v lexiku a přehledný v syntaxi, který šťastně skloubil klasický rétorický a patetický sloh originálu se soudobou věcností, aniž narušil text vtíravými modernismy. Renčův překlad je výborný v hereckých pasážích. Hůře dopadly pasáže chórické. (Ale to zřejmě souvisí s celým nepříliš šťastným pojetím chóru, o kterém bude záhy řeč.) Renč přebásňuje sborové písně volně. Nic proti tomu. Je naprosto správné, že nahradil složité mytologické obrazy, nesrozumitelné našemu publiku, volnou parafrází, která je ostatně po básnické stránce velmi zdařilá. Vadí však, že reprodukuje nepřesně myšlenky a tak ruší zhusta motivickou vazbu chórů s dějem dramatu. Někdy ruší dokonce myšlenkovou výstavbu písní tím, že vypracovává jednotlivé strofy jako samostatné nesouvisející celky. Chórické pasáže se tak proměňují z pevně komponovaných útvarů ve vkusnou antologii pěkných myšlenek a osamocených básnických obrazů. Volnost překladu sborů jde tak daleko, že ve vrcholném místě děje připraví režisérovi horkou chvilku, když má vyřešit tuto směšnou situaci: Z domu zaznívá křik vyděšených dětí, které se matka chystá zavraždit. A tu praví Renčův chór: „Slyšte to volání! Slyšte ten dětský pláč! / Hrůza, ty neblahá mstitelko urážek! / A já zde musím stát, nemohu odvrátit / od dětí vražednou zbraň!" Ale u Euripida sbor praví: „Ach, neslyšíš volání a neslyšíš dětí křik? / Ó hrůza! Ty neblahá, ty ženo posedlá zlem! / Mám vejíti do domu? Přec musím zabránit, / by netekla dětí krev!" jak správně překládá Stiebitz. A je pravděpodobné, že se v průběhu následující antistrofy dobýval na řecké scéně do vrat domu, zatímco v Renčově variantě může jen bezradně pobíhat sem a tam jako v Ostravě.

Režijní řešení sborových partií je kardinální otázkou při inscenaci antického dramatu. Jde o to, že attická tragédie je přesný, vyvážený a vypěstěný útvar a poměr mezi lyricko-reflexivní složkou sborovou (hudebním a choreografickým prvkem díla) a složkou dramatickou je úhelným kamenem její kompozice. Tvrzení stručných příruček, že význam sboru v tragédii klesá a že

u Euripida přestává být akční složkou děje, je správné jen potud, že sbor plní později složitější kompoziční funkce než původně, i když zrovna poslední dramata Euripidova se vracejí právě použitím sboru jako jednající postavy znovu k staré praxi Aischylově. Je tedy zřejmé, že otázka současné jevištní reprodukce sborových partií se musí řešit případ od případu. V *Médei* například je sbor spjat s dějem na první pohled dosti volně. Ale způsob, jakým člení a rytmizuje dílo, je tak promyšlený, že by se tomu měla věnovat v inscenaci velká pozornost.
Režisérovi se nepodařilo realizovat složitou strukturu Euripidova díla v plném rozsahu. Složka chórická zůstala na okraji a stala se jakýmsi ornamentem, který neplní v dramatu své estetické funkce a jehož jedinou ctností je, že je celkem vkusný a neruší. Nemyslím, že se tak stalo proto, že by režisér předem odsunul lyricko-reflexívní prvek do pozadí. Byl si dobře vědom jeho důležitosti a zapojil do hry i zvláštní chór taneční, který na třech místech supluje sborový zpěv. Nepodařilo se mu však najít uspokojivé scénické řešení. Čtyři ženy, které recitují vždy každá jednu sloku chórického textu, jsou nejslabší stránkou představení.

II

Χορος: Νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας,
οὐκέτι· στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.

EURIPIDES

Sbor: Už nedoufám, naději žádnou nemám víc,
život dětí chýlí se k děsnému konci.

Kovalova inscenace začíná takto: v sále se zhasínají pomalu světla. Velká bílá kamenná krychle, která dosud stála v pozadí jeviště, se pomalu rozjíždí proti divákovi. Mezi nejasnými hudebními zvuky se ozve z reproduktorů v chodbách divadla křik Médeiných dětí, které prosí matku, aby je nezabíjela. Pak zazní brutální zvukový skluz a ze tmy v pozadí jeviště se vřítí tři tanečnice v černých trikotech s podivnými plisovanými rukávci z lehké látky. Působí to, jako když se slétají draví ptáci nebo lítice a nevím co ještě, rozhodně však jako nějaké symbolické bytosti. Hudba (Karel Kupka) přejde v překrásný teskný chorovod, intonovaný ženským hlasem beze slov. Fantómy se změní v jakési plačky. Je to celá škála zoufalství, lítosti a hrozeb. Mezitím opíše bílá krychle pomalu celý kruh po točně. Když dozní nářek a taneční chór ustoupí, rozjede se krychle na dva kvádry připomínající monumentální portikus. Mezi nimi vychází chůva (Dagmar Veselá), dojde na rampu a říká do publika prolog.
Totéž se přesně opakuje ve chvíli, kdy Médea vraždí děti, s tím rozdílem, že na scéně je přítomen rovněž chór čtyř žen, který až do „náletu lític" bezradně pobíhá před nedobytně uzavřenými vraty domu, vytvořenými vzadu důmyslně postavenými kvádry. Taneční chór přeruší děj ještě jednou tam, kde Médea začne uskutečňovat svůj plán a události se počnou řítit už mimo její vůli.
Začátek představení má sám o sobě velkou emotivní sílu. Ale jakou má funkci a co sděluje? Domnívám se, že tím chtěl režisér hned předem namířit prst na hrůzu nelidského činu — žvrhlý plod zrady, jak se později ukáže, aby pak v průběhu tragédie sledoval, jak k němu stupeň po stupni Médea dokráčí jako k nezbytnému zlu, a který se pak podruhé bude jevit v nové perspektivě jako čin sice hrůzný, ale heroický. Nuže, myslím, že ve skutečnosti to působí jen jako emocionální šok, protože divák, který nezná hru a příběh, nepostřehne, oč jde. To Euripides exponuje v prologu vrcholnou událost prostěji, ale účinněji. Drama začíná strnuleji, v těžkomyslných úvahách chůvy. Hned nato přivádí vychovatel Médeiny děti, veselé, jak jdou z hřiště. A chůva se bojí. Ať je nevodí matce na oči. Divně po nich zahlíží. Tu se ozve z nitra domu zoufalý nářek Médei, a jakmile vejdou děti do domu, její zuřivý křik, proklínání a vyhrožování smrtí — sobě, muži, dětem. V tom pomalém, nejasném narůstání a odhalování motivu je obrovská síla geniálního dramatika. V ostravském představení po onom emocionálně vypjatém začátku působí celý prolog matně a představitelka chůvy, této tak obtížné role, má co dělat, aby ve svém dlouhém a suše narativním monologu udržela zájem publika.
Pokud jde o taneční chór, působí v kontextu celého představení zejména dík abstraktnímu kostýmu jako prvek cizorodý, symbol, znak nejasného významu, a to tím více, že není v inscenaci vybudován žádný vztah mezi tančícím a mluvícím chórem, který není nijak ozvláštněn a jehož členky, korintské ženy, vystupují jako jednotlivci a nijak se neliší od dramatických postav, leč přednesem, který je poněkud deklamátorský a působí spíše jako bezradnost než jako stylizace. Text sboru byl totiž určen ke zpěvu, a to je znát z každého verše. Jeho funkcí v dramatu je vybudovat druhou významovou rovinu, která by působila jako autorský korektiv ideologie hlásané postavami dramatu (s výjimkou starších dramat Aischylových a některých dramat Euripidových, kde vystupuje jako jednající kolektivní osoba).
Nedá se z toho ovšem mechanicky vyvodit, že by byl mluvčím autora. To spíš je představitelem jakéhosi obecného Rozumu, oné uměřenosti v uvažování i cítění, kterou hledá řecká filosofie. A proto za sbor nemůže mluvit jednotlivec, který působí jako jednotlivec, jinak se promění v trapného rezonéra se zlatostředocestným míněním. Pronáší-li úvahy sboru jednotlivec, zní okamžitě jako konvenční topos, vyčtený, přejatý z druhé ruky. Chórické texty nemají pečeť osobního vyznání, ozvláštnění konkrétními prožitky, které vždycky poznamenávají zkušenost jednotlivce. Jen kolektivní zkušenost písně, mýtu, pohádky, pořekadla atd. může mít takovou neosobnost, a přesto nepůsobí mentorsky, poněvadž je výsledkem prožitků mnoha jedinců.

Abstrakce je tu dosaženo lidským srozuměním a sblížením, konkrétno není vyslovováno z cudnosti a z jakéhosi dobrovolného zařazení se v lidský celek. Je příznačné, že kdykoliv básník potřebuje, aby sbor jednal aktivněji s hrdinou (kontroverze, informace, dohoda atd.), vysunuje ven ze sboru jedince — koryfea. Kompoziční souvislost sboru s dějem je totiž dána především skladbou motivů, ne akcí. (To jen výjimečně.) Sboru brání v přílišném zasahování právě moudrý nadhled lidového kolektivu, jeho noblesnost a snášenlivost, kterou nemají např. kolektivy organizované nějakým statutem. Právě proto, že je sbor mluvčím a představitelem obecně lidského, ale ne jako filosofické abstrakce, nýbrž jako životního faktu, ví, že nikdo nemůže za nikoho vyřešit jeho osud. „Každý si musí svoje trápení přestát," říká sbor u Janáčka, tohoto moderního tragika, který se tolik podobá tragikům řeckým a stejně mistrně zachází se sborem.

Aby mohl sbor splnit ve struktuře dramatu svoji složitou estetickou funkci, je živě zainteresován na ději. Je volen tak, aby mohl sympatizovat s hrdinou. V *Médei* vystupuje sbor korintských žen, jejích sousedek. Jsou to obyčejné ženy. Jejich duše jsou prosté, ale citlivé a vzrušivé. Planou pro spravedlnost, lásku, rodinu, domov a děti. Není to vznešený chór. Euripides nezobrazuje rád vznešenost, ale prostotu. Jeho sbor žen sleduje dění s vášní. Čtyři ženy, které v ostravské inscenaci říkají děleně chórické texty, působí akademicky a chladně. Protože působí jako jednotlivci, měly by zaujímat k příběhu osobitější a rozlišenější stanovisko. Dělení sborových písní mezi postavy (každá postava jednu sloku) je pochybené už proto, že se tím rozbíjí kompozice celku a znemožňuje se pochopení jeho smyslu. Stanovisko sboru je však vysloveno vždy právě celou písní, která je komponována se všemi rafinovanostmi řecké chórické lyriky. Není důležité jen to, jaké myšlenky jsou stavivem písně, ale i v jakém sledu, v jakých odmlkách, paralelismech atd. za sebou následují. Jakmile se rozpojí myšlenková vazba, stane se stanovisko sboru nečitelné. Sbory se změní ve sbírky zajímavých pravd, které občas přerušují děj, ale jsou čímsi samostatným a odděleným. Jenže u Euripida usměrňuje každý motiv, který se objeví ve sborových písních, divákův pohled na příběh, umožňuje chápat události v pravých souvislostech a proporcích. Neobyčejně poučné je povšimnout si, jak se proměňuje vztah sboru k Médei a k jejím záměrům.

Sbor od samého počátku s Médeou hluboce cítí, protože rozumí beznadějnosti jejího osudu. Je na její straně proti vladaři svého města. Když mu Médea prozradí svůj úmysl pomstit se Iásonovi za zradu a zahubit i svou sokyni, propuká sbor v nadšení. Chápe její odhodlanost jako znamení převratu v údělu žen, až dosud tupených a vysmívaných. Teď přejde hana na muže. Ona jim znovu získá úctu. To, co se jí stalo, svědčí o tom, že etický svět je v troskách (I. stasimon) atd. Ale když se sbor doví, že chce zabít děti, okamžitě jí to ústy koryfea zakazuje ve jménu lidskosti. Je to zločin, kterým ztrestá především samu sebe (3. epeisodion). Od té doby ji sice lituje, ale všemožně se ji snaží odvrátit od vraždy. To, co mu teď nejvíc leží na srdci, je osud dětí. Do poslední chvíle doufá, že to Médea nakonec nedokáže udělat. A když to přece udělá, s bolestí jí klne.

Stanovisko sboru kráčí ruku v ruce s bezděčným morálním cítěním publika, uspokojuje etickou žízeň, kterou v něm básník svým zpracováním příběhu postupně vzbuzuje. Snad to je právě to, co míní Schiller svým „Der Chor reinigt das tragische Gedicht", nebo — chcete-li — zcizuje příběh, ač je to zdánlivě od místa vzpomínat na Brechta, který vybudoval svou teorii epického divadla v protikladu k tzv. aristotelskému divadlu. Jenže pojem „aristotelovský" je právě jen poněkud nešťastná volba termínu u Brechta a míní se jím klasická buržoazní interpretace Aristotelovy estetiky a nikoliv řecké divadlo, ke kterému má Brecht svou divadelní praxi blíže, než by se zdálo podle teoretických výpovědí. Vůbec se moderní divadlo uchyluje stále častěji k prostředkům, které plní tu více, tu méně funkce antického chóru a mohlo by tedy mít s chórem tragiků menší problém nežli divadlo iluzionistické.

Attická tragédie byla totiž totální divadelní formou — svého druhu gesamtkunstwerk. Nám však odkázalo 19. stol. jen části této staré totality, vyvinuté do dvou příkře oddělených žánrů: operu — jako žánr stylizovaný (zrodil se ostatně kdysi z pokusu o vzkříšení řecké divadelní formy), a činohru, rozvinutou až do žánru naturalisticko-iluzionistického. Jenže současné divadlo usiluje různými cestami o vytvoření nové divadelní totality. Vrací se ke starým zdrojům divadelnosti a čerpá z nich podnět a poučení. Je tedy škoda, že se v Ostravě neodvážili nějakého experimentu, který by vycházel z možností antiiluzionistického divadla, a že se spokojili s otřepaným řešením, které bylo vytvořeno jako kompromis mezi iluzí a stylizací, když se iluzionistické divadlo pokoušelo zmocnit řecké tragédie, aniž uspokojilo požadavky jednoho či druhého slohu.

Starořecké divadlo pracuje v případě chóru se základními prvky moderního divadla — s ozvláštněním a montáží. Chór je ozvláštněn tím, že je kolektivní osobou, že zpívá a tančí, a i text, který přednáší, je psán jiným literárním nářečím než text mluvený. Do celku dramatu je vpojen montáží motivů, tedy postupem, který je pro moderní umění nepostradatelný a neobyčejně produktivní. Například: Po Médeině velkém monologu s dětmi, který je stejně výrazem její tragické vášně, která ji vleče k vraždě dětí, jako nejvřelejšího mateřského citu a který vyústí v přiznání vítězství vášni vedoucí ke zlu, pronese sbor tuto úvahu: „I já jsem se už často ptala po smyslu dění jinak a hlouběji, než se předpokládá u žen, neboť i mezi námi jsou hloubavé duše. A dospěla jsem k závěru, že bezdětný člověk je vlastně šťastnější než ten, kdo má děti — nemá starosti. Vždyť ti, kdo mají děti — co se nastarají a nalopotí! A přitom ani nevědí, zda se děti vydaří. A nakonec prozradím, co mi připadá jako největší zlo: když konečně dorostou a povedou se, přijde smrt a všechno je to tam. Co z toho bozi mají, že nám kvůli dětem přidá-

vají tolik trudu?!" Úvaha je logicky zřetězena, ale její souvislost se situací není nijak zřejmá. Jako by tu nebyla žádná souvislost sborové písně s dějem. Je to snad opravdu jen vsuvka, aby se získal pravděpodobný čas pro události, o kterých přinese hned na to zprávu posel? V ostravském představení to tak působí. Médea skončí monolog a padne na zem, uštvaná zápasem mezi mateřstvím a posedlostí po odplatě. Čtyři ženy, které se od ní ničím neliší, nejsou nijak ozvláštněny, začnou zatím uvažovat. Jedna řekne: „Kdo tvrdit by chtěl, / že hledání pravdy a zkoumavý duch | jsou výsadou mužů? A údělem žen | že je předem se závažných myšlenek vzdát? | Je možné, že o něco méně je těch, | které chtějí se oddávat hovoru múz, | ale jsou; a nemají tupější sluch. | A skutečná moudrost je odměnou všem, | kdo ji hledají, mužům i ženám." A druhá pokračuje: „Snad smím tedy říci, tu zkušenost mám, | že ti, kdo bezdětni životem jdou, | jsou v lecčems šťastnější..." atd. Vypadá to jako školní besídka, kde se přednášejí básničky z čítanky. Není to vina hereček, které hrají chór. Tento úvahový text nepočítá s hereckou reprodukcí. Není v něm co hrát. Protože neobsahuje žádnou zřetelnou reakci na předchozí událost, nespojí se nijak se situací na scéně.

Ale u Euripida je to jinak. Přečtěte si ještě jednou tu úvahu a uvědomte si, že píseň je svou formou i umístěním v dramatu anapaestické mesódikon (tj. krátká píseň uprostřed epizody, která provází dramaticky významný odchod nebo příchod osob). V tomto případě je jen nezvykle dlouhé a jeho pochodový rytmus doprovázel prostě Médeinu nervózní chůzi po jevišti, když čeká na zprávu o výsledku svého úkladu. Strmé myšlenkové navázání vyplývá z toho, že chór žen cítí, že k tomu, čeho byly svědkem, se nedá nic říci, a pochopí, že Médei už není rady ani pomoci. Pod dojmem toho přemýšlí nad lidským údělem. Jsou to ženy, a proto ho posuzují z hlediska matek. Je patrno, že je tu ve dvou stylistických rovinách, dramatické a lyricko-reflexívní, prováděn týž motiv: matka a dítě. Do jaké závratné výše se touto zdánlivě statickou vsuvkou ještě znovu povznese drama, jaký nový, další rozměr dostane scéna už dohraná touto jednoduchou, ale promyšlenou montáží! Uskutečňuje se tu to, co známe ze Shakespeara a co Jan Kott výstižně nazval systémem zrcadel. Tím, že se režisér uchýlil ke kompromisnímu řešení, že šel cestou nejmenšího odporu, zbavil sborové scény veškerého dramatického významu a účinu.

Ale je možné, že se toho vzdal záměrně, jestliže je pravda — a všechno tomu nasvědčuje — že překladatel i režisér usilují o to, aby publikum šlo s Médeou bez výhrad a bez jakkoliv soucitného a chápajícího odstupu, aby přijalo její stanovisko i její tragický čin za své se vším všudy — prostě, aby pociťovalo jako naprosto správné, že zabije své děti, aby si říkalo: „Ano, je to hrozné a hrůzné, ale musí to být!" a aby tedy zcela schvalovalo vraždu dětí, tak jako schvaluje při Sofoklově Elektře matkovraždu, aby ji chápalo jako osobní oběť objektivní nutnosti širšímu, obecnému prospěchu. Uvidíme ještě, do jaké míry je to správné. Zatím můžeme konstatovat, že druhá významová rovina, jejímž nositelem jsou chórické pasáže, tak jak jsou koncipovány u Euripida a tak jak ji realizovala antická divadelní praxe, mluví proti sofoklovské interpretaci tragédie. Tím, že v ostravské inscenaci nejsou chórické pasáže čitelné, byl Euripides umlčen právě tam, kde vybudoval obecenstvu orientační body pro etické hodnocení svého tragického příběhu.

III

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσον τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

EURIPIDES

A chápu, chápu, jaký zločin spáchat chci:
však silnější je vášeň než hlas rozumu,
ach, vášeň, kořen hříchu, bídy na světě!
(Stiebitz)

Vím, k jaké zrůdnosti se chystám, vím, já vím,
ten požár však už dávno spálil rozvahu.
Z těch plamenů se rodí všechna lidská strast!
(Renč)

V předcházejících kapitolách jsem tu a tam naznačil, že sofoklovská interpretace tragédie trpí určitým rozporem. Upozornil jsem už také na to, že je založena především na svévolném překladu některých míst. V záhlaví kapitol jsou uvedeny příklady. Z mnoha jiných k nim přidám ještě dva. (Řecký text vypouštím, Stiebitz je přesný.) V rozmluvě se sborem říká Médea:

Och, ale potom! Jaký čin pak musím vykonat!
Žel, hrůza, pláč! Své vlastní děti zabít! Já!
A nic je nezachrání, tak to musí být!
Já musím zničit celý Iásonův rod!
A rychle odtud ujít, prchnout od mrtvol
svých milovaných dětí, — vražda nestvůrná!
Což nebyla však dřív ta zrada nestvůrná?
(Renč)

Co dále? Běda, běda, jaký hrozný čin
pak musím spáchat: vlastní děti zavraždím!
A nic a nikdo nemůže jich zachránit!
Chci vyvrátiti celý Iásonův rod
a odejíti odtud, prchnout před krví
svých drahých dětí, před svým děsným zločinem!
O ženy, nelzeť snášet posměch nepřátel!
(Stiebitz)

A v posledním dialogu s Iásonem:

Tys neměl právo zradit, ubít, pošpinit
a jít si za svým štěstíčkem, mně na posměch,...
...já ztrestala tvou zradu, rána za ránu.
(Renč)

Tys nesměl, nesměl mého lože zneuctít
a žije slastný život, vysmívat se mně,...
...vždyť ranila jsem srdce tvé, jak zasloužíš!
(Stiebitz)

Médea se v Renčově překladu pasuje na soudkyni, která trestá, aby uhájila obecný mravní princip. Bere na sebe úkol vymýtit zradu. Toto rozhodnutí uzrálo z bolesti zhrzené, zapuzené ženy. Chce mu obětovat vše, i své děti. Překladatel udělal všechno pro to, aby Médeinu žízeň po pomstě vyjádřil jako žízeň po obecné spravedlnosti, tlak vášně jako mravní nutnost, aby co nejvíce potlačil motiv žárlivosti. Kámen úrazu je v tom, že tím vším se mění jen Médeina prohlášení, nikoliv objektivní fakta příběhu, jak jej napsal Euripides.

U Euripida vraždí Médea děti z neuhasitelné pomstychtivosti, která po logice vášně ovládne celou její bytost. A tak o tom také mluví. Žízeň po pomstě je vzbuzena jednak sexuální urážkou, jednak ponížením její lidské důstojnosti, jednak snahou ohrozit její existenci. Chápeme, že se chce pomstít. Rozumíme, proč prostě nezabije Iásona, ale jen jeho ženu a tchána, kteří měli zajistit Iásonovi výhodné postavení, a navíc děti. Tím ho navždy zničí a připraví mu ještě dlouhá muka tím, že ho nechá žít a prožívat svou zkázu. Je to pomsta rafinovaná ve své krvežíznivosti a trýznivosti. Ale krutost je logikou pomsty. Zarazíme se, má-li být krutost logikou vyšší spravedlnosti.

Euripides má jemná měřítka a dává Médei, co její jest. Cítíme s ní v jejím neštěstí a věříme, když prohlašuje svůj úděl za typický úděl ženy a učiní se mluvčí všech žen. Věříme, že do svého hoře přijala hoře všech. Ale když se mstí, jedná za sebe a také to říká. Euripides ji nedovolí dělat ze sebe oprávkyni světového řádu, protože cítí onen velmi jemný rozdíl mezi tím, když někdo v hněvu trestá ve prospěch obecného blaha a spravedlnosti, a tím, když mstí z hněvu vlastní křivdu a odvahu k pomstě rozdmychává pomyšlením na křivdy a hořkost celého světa. Je velký pozorovatel lidí a ví, že lidé myslí o světě především skrze sebe, a ví tedy také, že Médea si uvědomila hrozivé důsledky porušování morálních norem až tehdy, když se Iásonovou zradou manželského svazku zhroutilo jediné pouto, na kterém budovala svůj osobní život a kvůli kterému se dříve sama nerozpakovala porušovat mravní zákony. To, oč opírá své právo na Iásona, je právě fakt, že se pro něho a z vášnivé lásky k němu dopouštěla zločinů a vyloučila se tak v polovině světa z ochrany zákonů. Kdyby žíznila po ryzí spravedlnosti a byla především etickou bytostí, jak to žádá sofoklovská interpretace, musela by chápat, že v Iásonově zradě na ni teď doléhá právě ono zhroucení mravního řádu, který sama vyvracela svými zločiny z vášně. Ale Médea je bytost vášnivá a vyrovnává jen své osobní životní účty. Jediné, po čem prahne, je pomsta, jediné, co ji neodolatelně a nutně pudí, co je silnější než ona, je žádostivost rehabilitovat svou sžíravou potupu. Nesnese pocit, že je poražena a že sklízí posměch. Musí zvítězit nad svými nepřáteli a sama se jim krutě vysmát. K tomu cíli napne veškerou svou vůli a tomu je ochotna obětovat vše — i své děti.

Režisér i překladatel chtějí, aby její Pyrrhovo vítězství nad nepřáteli bylo velkým vítězstvím mravní síly, které očišťuje a znovu nastoluje mravní řád. Jejich Médea svůj čin v tomto smyslu ideologizuje. Jenže Euripides je autor, který se nedá tak lehko zvrátit. V dramatickém kontextu, který zosnoval, Renčova a Kovalova Médea lže. Obelhává sebe samu, stává se sofistkou, demagogem. A právě o to je menší než pravdomluvná Médea Euripidova. To, co ji mělo povznést, ji snižuje. Muselo k tomu nutně dojít, jakmile mu chtěli interpreti vnutit Sofoklův patos, který je mu bytostně cizí. Vždyť celé jeho dílo usvědčovalo Sofoklův idealizující patos z falše. Euripidův patos je patos nezkrášlené a obnažené reality. On už nevěří v bohy. Ale člověk tím není svobodnější. Jeho osud teď na něj číhá ve sféře lidského, v jeho vášních, které obluzují rozum a štvou jeho vůli. Odtud se u něho rodí tragično. Jeho patos je v zápase o zachování lidského. A proto lidské neúprosně analyzuje.

Ale vzdor všemu, co tu bylo řečeno, skýtá ostravské představení velký euripidovský zážitek. Až dosud jsem totiž pomlčel o Zoře Rozsypalové, která v této roli zažíhá pravý euripidovský žár a svár. Přemýšlel jsem o tom, jak se mohl uskutečnit paradox, že při tak sofoklovském režijním výkladu mohla Rozsypalová předvést tak autentickou Médeu. Dalo by se to jistě vysvětlit tím, že se vymkla režijnímu výkladu a — což je při rozsahu a postavení této role v dramatu možné — ovládla celé představení svým pojetím. Ale nemyslím, že je tomu tak. To básník porazil režiséra a udělal to velmi elegantně a skoro nenápadně. Napsal totiž hluboce pravdivou postavu, která si žije svým životem. Její pravda, jádro a kořen jsou ukryty velmi hluboko, hlouběji, než sahá režijně překladatelská koncepce. A v těchto hlubinách, skrytých cizímu oku, se dohovořila herečka s básníkem, který tak dobře ovládá ženské srdce. Jejich Médea utrpěla sofoklovským pojetím potud, že je mravně menší o své sebeklamy a lži, při nichž ji občas přistihneme. Ale — a v tom je Euripidova elegantní zlomyslnost — básník ví, že se to lidem stává, a počítá s tím. I jeho Médea si lhala, když si dodávala konečnou odvahu k vraždě tím, že musí zabít své děti v jejich vlastním zájmu, aby je uchránila před pomstou nepřátel. Tato Médea si lže jen o něco více. Euripida nelze umlčet.

Rozsypalová má pro tuto roli vše. Její temný hlas je neobyčejně ohebný a citlivý tlumočník obrovské škály emocí. Každé slovo, které řekne, nese v sobě celou družku konkrétních významů, obrazů a vnitřních asociací. Je neustále přítomna v situaci, v postavě. Je schopna veliké tvrdosti i veliké vroucnosti. Její gestus slovní i mimický chová velký smysl pro stylizaci, která nepůsobí nikdy nepřirozeně nebo spoutaně. Ve všem panuje přísný řád, který však není nikdy chladný. Její hra je neobyčejně intenzívní, ale nikdy přepjatá. Její výbuchy jsou široké jako moře a i v nejvypjatějších místech máš pocit, že by mohla ještě stupňovat. Nikdy ji neopustí cit míry, nad kterým bdí v skrytu jednak vášnivost, jednak inteligence. O tom svědčí to, v jakých obrovských plochách a kontrastech s naprostou neomylností v kompozici vybudovala oblouk své role. Má v sobě strašnou sílu. Jakmile jednou uchopí diváka, už ho nepustí ze své moci. A uchopí ho

hned, jakmile se poprvé objeví její tvář v kuželu světla a zazní úvodní naříkavý Médein křik z nitra domu.
Tato Médea trpí na počátku jako zvíře a bolest v ní rodí nutkavé představy, které ji děsí. Její kletby jsou plné úzkosti, protože už v ní z představ dozrál čin. Pak předstoupí před Korinťanky. Její řeč o údělu žen je klidná a důstojná. Je v ní síla hlubokého přesvědčení a prožitku. Každé slovo je zatěžkané významem a bolavě přesné. Když líčí svou situaci, nesnaží se dojímat. Věcně a tvrdě hodnotí. Když přesvědčuje Kreonta o svých dobrých úmyslech, dbá především toho, aby jí uvěřil, a přesvědčí i publikum. A když hned potom odhalí své pomstychtivé záměry, je to chladně krvelačné, ale není v tom ani stín hysterie. Je naprosto suverénní. Stačí, aby se jen trochu vysmála svým nepřátelům, a jsou před ní maličtí. Je střízlivá. Ví, že nemůže spoléhat na bohy, spoléhá tedy na sebe, na své vědění a kouzelnické umění. Její rozhodnutí je neochvějné, plné hrdého sebevědomí. Nedopustí, aby nad ní někdo vládl, a proto ze své vášně, které podléhá, prosadí svou vůli. Její sebeironie tají velký vzdor. Pak přichází Iáson (Svatopluk Matyáš). Je to výkon matný, neurčitý, hodně tlumený. Snad ho režisér záměrně potlačoval, aby pomohl Médei v očích publika splnit její heroické poslání, pro které ji předurčil. Ale Rozsypalová hraje tu scénu s Iásonem Euripidovým. Tím, jak ho poslouchá a jak mu odpovídá, vymodeluje naprosto zřetelně v trojím setkání na svém partneru jeho mravní profil. A tak jejím prostřednictvím vyvstává před námi Iáson — mělký životní praktik, pevně přesvědčený o své neotřesitelné pravdě, a proto nic nechápající. Motivy, kterými obhajuje své jednání, nejsou pravé, ale on lže hlavně sobě, aby si nemusel připustit, že je ničema. Je dokonce přesvědčen o své velkodušnosti a je hluboce uražen a roztrpčen, když je odmítnuta, tím spíš, že má vždy trochu trapný pocit před svou chytřejší ženou. Sám je velmi hloupý a velmi omezený ve své ziskuchtivosti.
Podobným způsobem ozřejmí Rozsypalová význam často kritizované scény s Aigeem v kompozici dramatu. Médea od něho získá útočiště pro sebe i pro děti v Aténách. Ale zatímco se dovídáme, že bezdětný Aigeus podniká vše, aby mohl mít děti (motivické zrcadlo), v Médei se utužuje a upevňuje myšlenka, že zabije Iásonovy děti. Už v ní pracuje mechanismus vášně, který v ní napřed rodil nutkavé představy a teď ji brání vidět a chápat věci ve správných proporcích. A Aigeova dychtivost po dětech — tragická ironie — v ní neuhasí její nápad, naopak dovede ho k dozrání: Když jsou i pro muže děti tak velkým statkem, bude tato pomsta opravdu nejdrtivější. Nic už ji nemůže zadržet, prosby, hrozby, varování, domlouvání, důvody rozumové i citové. Žene se bez váhání za svým cílem.
Ale — a to je nejhlubší euripidovské vidění světa — Médea přece zakolísá. Ne pod tlakem abstraktních argumentů, ale když stojí tváří v tvář konkrétnímu, smyslovému lidskému faktu, když má před očima děti, když se jich dotýká. Tu v ní propukne s plnou silou a vřelostí smyslné a smyslové mateřství. Zde odkrývá Euripides s jasnozřivostí pravého básníka a dramatika nejskrytější tajemství mateřství a ženské duše. Mateřství je rozkoš mocnější než rozkoš milostná. Je v tom obsaženo celé jádro helénského pohledu na život, které vyjádřil Aristoteles později tak, že rozkoš zesiluje činnost. Výkon Rozsypalové v této scéně je svrchované umění. Nelze je popsat, protože je to složitý syntetický obraz, který se prosazuje v celku. Člověk tu pláče z nadšení i z žalu a je to pláč nesentimentální, odosobňující, ony vergiliovské „lacrimae rerum" se svou dvojznačností. Celý lidský úděl je zaklet v této jediné scéně a také se tu svádí nejkrutější a nejniternější zápas o zachování lidského.
Není to obvyklé zápolení dvou povinností v hrdinovi, ale sám životní fakt, konkrétní realita životního stavu, životní situace tu zápasí s projektem, s vůlí, která má rozumem zpracovaný a zdůvodněný program. Pud kontra vůle, ale — a to je velké pradoxon tohoto veskrze nedoktrinářského, ba antidoktrinářského filosofa-básníka

Euripides, Médea, režie Radim Koval. Dagmar Veselá (Chůva), Státní divadlo Ostrava, 1965

Euripides, Médea, režie Radim Koval, scéna Vladimír Šrámek. Státní divadlo Ostrava, 1965

— v náhlém, překvapujícím pohledu jsou tu převráceny tradiční hodnoty: vůle, projekt, plán, koncepce, duchovní výtvor, které jsou vždy stavěny nad pouhé puzení masa, jsou tu náhle zjeveny jako zrůdné a scestné a pud má pravdu, protože on je zde nositelem lidského, při čemž zrůdnost vůle je v tom, že je jen zpracováním podnětu rovněž pudového — pomstychtivosti zhrzené —, který byl zideologizován.

Médea, která jde po této scéně zavraždit děti, ač má stále ještě možnost prchnout, překročila samu sebe, jako Sofoklovi hrdinové. Jenže ona překročila své lidství. Vyvrátila dokořán Iásonův rod, ale za cenu toho, že vyvrátila i sebe. Dračí vůz, na kterém se má Médea na konci hry objevit, není jen konvenční deus ex machina, který má vyřešit její beztrestný únik — je to scénická metafora. Režisér to škrtl. S touto herečkou se obejde bez draků.

Když se Iáson začne dobývat do domu, aby zabil Médeu, otevřou se vrata a Médea mu jde vstříc. Čiší z ní hrůza a děs nikoliv nadlidského, ale nelidského. Iáson před ní couvá. Je nedotknutelná, chráněná hrůzou. Médea má na čele Kainovo znamení. Nevychutnává tu chvíli, pro kterou obětovala vše. Proměnila se ve strnulý sloup necitelné bolesti. Jaksi podivně prohrává. Iáson je nepoučitelný; jediné, co si uvědomí, je, že ženy jsou hrozné a že se neměl ženit s barbarkou. O sobě nepochybuje. Zmůže se jen na nadávky. Je zdrcen, že se mu nepodařilo zachránit děti. Ale i jeho zdrcení je omezené. Koval škrtl závěrečný dvojzpěv. Hra končí tam, kde se Iáson s Médeou rozcházejí. Je to tragédie bez „catharse" v klasicistickém pojetí. Sofokles dospěl v Oidipovi až k temnému: lépe nenarodit se. Ale zde je temněji. Iáson křičí, ale nepochopil svou vinu. Médea ho o ní už nemůže přesvědčit. Je vyhaslá. S Iásonem se rozcházejí v nadávkách. Oba prohráli a trpí. Padli jak se sluší na hrdiny, kteří v řecké tragédii bojují s osudem. Zde je osudem vášeň. Je to o to tragičtější, že osud není už nad člověkem, ale v něm, a člověk ho přece neovládá. Euripides je nejtragičtější z tragiků.

TELEVIZE JAKO IDEOLOGIE

THEODOR WIESENGRUND ADORNO

Abychom doplnili formální charakteristiku televize v rámci systému kulturního průmyslu, obrátíme se především k specifickému obsahu televizní produkce. Obsah a způsob zveřejnění jsou tu tak navzájem spřeženy, že mohou do jisté míry jeden druhého zastupovat. Odhlédnutí od formy, které by vůči každému uměleckému dílu bylo šosáctvím, tu naopak měří příslušnou mírou sféru, jež estetickou autonomii nezná a v níž je forma nahrazována fingováním a vystrojováním obsahu. Obsahová analýza televizních rukopisů se zdařila jen proto, že je lze znovu číst a studovat, zatímco předváděný pořad se jen mihne. Namítne-li se, že pohyblivý fenomén sotva přinese všechny účinky, jež analýza označí jako potenciál studovaného rukopisu, lze na to odpovědět, že způsob vnímání pravděpodobně ještě zmnoží jejich sílu a moc nad divákem. Tyto simplifikace jsou valnou měrou vypočítány na podvědomí, a způsob percepce se tu velmi rychle vymaňuje z kontroly vědomého Já. Rysy, o které tu běží, nejsou nadto nikdy záležitostí jednotlivého případu, nýbrž patří ke schématu. Nesčetněkrát se vracejí. Mezitím už plánované účiny sedimentují.

Materiál je vymezen třiceti čtyřmi televizními hrami různého typu a různé úrovně. Aby podobné studie nabyly reprezentativní platnosti ve smyslu statistickém, bylo by nutné vyhledávat materiál přísně nahodile, zatímco usměrněný postup se musil spokojit s rukopisy, které byly k dispozici. Nicméně, vzhledem ke standardizaci