

Hudební předehra exponuje všechny tři složky: seriální kompoziční metodu, strukturu dechovky a konkrétní zvuk. Variace základní řady tónů je pětkrát přerušena sentimentálním motivem saxofonu, který připomíná typickou intonaci pomalých dechových skladeb, a třikrát je pásmo doplněno konkrétním zvukem probouzejícího se činžáku. Chromatickým zdvihem s velkým crescendem se otevírá opona. (Pod prvním obrazem pokračuje zvuk vody, tekoucí do kanálu.)

Režisérův vztah k textu lze — ve výchozím momentu práce — označit jako vztah k materiálu, který je třeba *vyložit*. Z tohoto výkladu pak vychází volba a organizace prostředků a postupů, jimiž se literární dílo bude měnit v audiovizuální inscenaci. Cesta od napsaného dramatu k předvedenému představení neprobíhá tedy jako promítnutí díla z jedné oblasti do druhé. Striktně teoreticky není takto „čistá“ nebo „objektivní“ projekce vůbec možná, a to ani v režii, která chce zůstat maximálně „věrná“ autorově „předloze“. Vždyť už ztvárňování sebemenších prvků — rytmus a intonace promluvy nebo časoprostorová kompozice dialogu — jsou podmíněny *výkladem*, nemohou být cele „obsaženy“ v textu, jakkoliv například podrobně vybaveném poznámkami, které předepisují tón, sílu, citové zabarvení atd.

Pojem výkladu jako rozhodujícího momentu při vzniku režijní koncepce je samozřejmě široký a více či méně vědomý: výkladem je už osobitě pojetí detailu, právě tak jako záměrné a systematické posuzování významů nebo významových akcentů v celkové výstavbě dramatu, jimiž se dostáváme do oblasti, kde mluvíme o aktualizaci nebo adaptaci; a zároveň vstupujeme do oblasti dramaturgické, jejíž základní akt — volba hry — je zpravidla podmíněn rovněž výkladem. (Proč tuto hru uvádíme, co jí chceme „říci“ atd.)

Režijní výklad je nejviditelnější u her odehrávajících se ve světě nám vzdáleném; ve světě, jehož uspořádání, hierarchii hodnot, významu kultů a konvencí anebo jen jednotlivých reálií nerozumíme úplně, nebo jim rozumíme jinak, než jak byly ve své době autorem míněny a obecněstvem přijímány.

I tam, kde budeme chtít historickou (= nám vzdálenou) hru inscenovat integrálně či „věrně“ — nebo dokonce *právě tam* — vstupuje do popředí nutnost a potřeba výkladu, a to výkladu velmi aktivního a volného. Jedině ten nás může vést od „slov“ k „významům“ a sklenout most mezi historickou a naší životní zkušeností — což je podmínkou každé divadelní tvorby, uskutečňující se nevyhnutelně „dnes“ a „zde“.

V této dialektice „věrný“ a „volný“ — ale jenom v ní — se problematika režijního výkladu podobá problematice literárního překladu z jednoho jazyka do druhého.

Doslovný, tzv. otrocký překlad zůstává věren literě textu, nikoliv jeho smyslu; dokonce jej může zamřít nebo porušit, neboť smysl textu je dán teprve jeho vztahem a umístěním v struktuře okolních kontextů, i mimoliterárních. Moderní teorie vychází proto ze zásady, že skutečně integrálnímu překladu se blíží ten překlad, který na dnešního čtenáře působí stejně, jako působil originál na čtenáře své doby a společnosti. K zachování této „věrnosti“ — chceme-li si s tím slovem pohrávat — potřebuje tedy překladatel volnost a možnost a hlavně schopnost měnit nebo substituovat.*

Tato potřeba či nutnost měnit se u překladu neobjevuje pouze ve sféře „obsahů“, ale i ve sféře „forem“.

Je například možno v češtině napodobit, „obkreslit“ — co do rozměrů a zevně — francouzský alexandrín. Tato nápodoba však nezaručuje, že tento věrný český alexandrín bude v dramatu plnit tytéž funkce jako jeho model; ten je hlouběji a jinak zakotven v literárním a rétorickém povědomí francouzské kultury, a především tvoří jazykem, který má obecně rychlejší tempo než čeština a jiným způsobem rytmizuje verše.

Lze tedy s úspěchem uvažovat o tom, že funkci alexandrínu — jeho košatou elokventnost a dynamiku zároveň — vyjádří v češtině spíš volný a volně frázovaný a rytmi- zovaný verš.

Ve specifické situaci se může octnout režijní výklad textu u her, které jsou víceméně trvalou součástí klasického, většinou domácího repertoáru a žijí zafixovány v divadelnickém povědomí už v určité a konkrétní scénické interpretaci. Čím je tato interpretace silnější a čím víc ji máme „v krvi“, tím naléhavěji se nám vnucuje jako hotový výklad, který de facto nezaujatému přístupu k textu a jeho novému výkladu brání.

Hra se nám stane — díky silně tradiční interpretaci —

* Mluvíme tu samozřejmě obecně teoreticky o tendenci, která se nejvíce propracovala v oblasti poezie, kde úsilí o dosažení kongeniálnosti překladu a originálu metodou maximální volnosti vyvrcholilo u textů psaných i umělým a složitě vrstveným jazykem. Ideál — totiž to, aby čtenář mohl překlad „vzdáleného“ díla vnímat zcela bez vysvětlujícího aparátu a poznámek typu „nepřeložitelná slovní hříčka“ — zůstane prakticky ideálem, kterému se budeme více či méně blížit.

tak běžná a samozřejmá, že ji ve skutečnosti neznáme.

Tento paradoxní jev zná psychologie jako tzv. *saturaci*, nasycení. Ověřuje se prostými testy: tak například profesor požádá studenty, aby nakreslili (nebo popsali) architektonický objekt, kolem něhož všichni po léta chodí. Málokomu se to povede: člověk si myslí, že zná podrobnosti, ale nemůže je předvést, je-li o to požádán.

„Vizuální saturace je problém v uměleckých školách, kde je nutné učit posluchače vidět ty věci, které běžně ignorují. Z toho důvodu jsou začínající studenti výtvarného umění někdy instruováni, aby zkoušeli např. řádně se ohnout a dívat se na svět převráceně, hlavou dolů. Tato převrácená orientace umožní výrazněji si všimat detailů, které obvykle ujdou pozornosti.“ (J. L. Adams.)

Režisér se ve vztahu k textu, který je obrostlý zafixovanými představami, může zachovat ve výchozím stadiu své práce obdobně: změnit úhel pohledu.

Výklad tu bude bazírovat nejenom na analýze textu, ale také — snad pomocně — na kritice tradičního „podání“.

Pokusíme se takový přístup ukázat v pokusu o rozbor Maryši bratří Mrštíků.

Význam Maryši nepochopilo především Národní divadlo; jeho správa sice přijala hru k provozování, ale uvedla ji na okraj repertoáru, v cyklu lidových představení — což tehdy znamenalo punc podřadného nebo alespoň dosud neproověřeného zboží.

Maryšu jako revoluční čin v české dramaturgii však ihned rozpoznala nejbystřejší kritika (Šalda) a brzy si hru osvojila stále se zvětšující obec diváků a divadel, včetně ochotnických.

S růstem a prosperitou jedné z nejhranějších českých her však zároveň vznikala a upevňovala se scénická „*tradice*“ Maryši jako souboru prefabrikovaných řešení, hotových postupů či osvědčených intonačních modelů — které v obměnách předávala jedna generace generaci další.

Maryša, toto vitální dílo, brzy jaksi „zklasičtěla“, stala se akademicky nehybnou. Vybízela spíš k reprodukci zafixovaného vzoru než k novému „přečtení“ a k nové interpretaci.

Chceme-li se však pokusit inscenovat Maryšu „zde“ a „dnes“ — musíme patrně nejdříve zrekonstruovat podstatu onoho revolučního zvratu, kterým ve své době zapůsobil drsný mrštíkovský realismus: znovu oživit a zažít to, co již průběhem let známe „po paměti“, tedy navykle a odvozeně, bezpečně sice, ale zkonvenčněle; obnovit svůj cit

pro svěžest originálu, smysl, otupený tolikerým ochutnáním kopií.

Novum dramatu bratří Mrštíků — nebo aspoň jeho jádro — postihuje stručně a výstižně Šalda: proti alegoričnosti Tylově, po Stroupežnického drobnokresbě, vyšité v osnově naivní zápletky (i ve srovnání s popisností Jiráskovou), vyniká Maryša jedním základním rysem: její nosnou silou jsou bohatě viděné postavy, které jednají jako *funkce organismu*, tedy nadosobní společenské struktury: tvoří tuto strukturu a jsou jí vytvářeny.

Tento společenský půdorys hry je na první pohled samozřejmý, právě tak jako sociální kořen konfliktu. Je hře vrozen natolik, že se nezdá být důležité nějak jej ozvlášťňovat. Vše je jasně dáno: na jedné straně bohatý sedlák, na druhé chudý baráčník — tedy póly tak zřetelně a velice protikladné, že výboje mezi nimi nemohou být než přímočaré a právě tak přímočaře musí zmitat motivem lásky.

Ale společensko-kriticky pojednaný půdorys dramatu není ničím víc než půdorysem. Z něho teprve vyrůstá stavba velmi stratifikovaná, a rozhodně ne — jak rovněž Šalda podtrhává — černobílá.

V čem je jedinečnosti této stavby?

To, co v „klasicizující“ tradici Maryši nejvíce bije do očí, je její *folklórní* charakter: určuje celek i detaily. Začíná využitím rozsáhlého a podrobného aparátu tzv. režijních poznámek, v nichž autoři popisují zevní ráz postav, jejich oblečení, vybavení interiérů a jedinečnost celého prostředí — a vrcholí zdůrazněním přesně a citlivě odposlouchaného nářečí a jeho orálního gesta, které se takto silně projevují v českém dramatu prvně, nezastaraly a sotva byly předstíženy.

Tato řečová dokonalost textu především má svoje nebezpečí: vnucuje se a vynucuje si intonaci promluvy, stavbu promluvy, její rytmus a melodii. Všimněme si, jak jsou slavné pasáže nebo úryvky z Maryši zafixovány nejen v paměti herců, ale i diváků, a vstupují v podobě vážných i humorných citátů do oblasti mimoliterárních projevů.

Také zde a takto vzniká ona klasicizující tradice maryšovských inscenací. Nad Maryšou jako autenticky prožívaným dílem vítězí ustálená představa Maryši, Maryša jako pojem a význam.

Drama bratří Mrštíků sdílí trochu osud slavných operních děl, která známe spíš jako soubor či výbor árií, duet a předeher než jako hudební drama. Oslnivost vynatel-

ných částí opery vpravdě operu jako celek nepotřebuje. A nejen to: dokonce tento celek nechtěně bagatelizuje (zredukuje na „obsah“ libret) nebo často zamlčí.

A podobně i v Maryši: proslulost skvěle vypracovaných monologů, aforistických částí dialogů i drobných rčení prosazuje v našem povědomí hru spíše jako řadu „čísel“ a „výstupů“, které se jen vágně vztahují k specifickému pohybu dramatu, jeho jednání a řešení situací — tedy k dramatu jako celku.

Maryša ovšem byla a zůstává hrou folklórní: ale teprve tam, kde folklór chápeme ne jako nauku o lidové poezii, krojích a obyčejích — ale v úplném a prvotním smyslu toho slova: folklór jako komplex *lidové moudrosti*, lidové filozofické tvořivosti, chcete-li, vrstvené horizontálně i vertikálně, pohybem času i posouváním společenských dějin.

Takto pojatý folklór je výrazem onoho Šaldova *organismu*: je to rozmanitě zjevovaná a vyjadřovaná suma náboženských a morálních zásad; úhrn kodifikovaných poznatků, zákazů a příkazů — zásad i drobných marginálií — závazných zvyků; pevná hierarchie vztahů rodinných i manželských i vztahů v obci, etika i poetika; vyjadřuje se nejrůznějšími formami, slovesnými i neslovesnými, poezii právě tak jako obřadem — jak to vše do strnulosti vykrytalizovala konzervativní a nehybná struktura tehdejší vesnice.

Tento folklór je v dramatu bratří Mrštíků předveden jako dynamický brutální řád, který není člověku podřízen, ale nadřazuje se mu: vládne člověkem, nebo aspoň jeho osud spoluurčuje. Je to konkrétní, byť neviditelné fatum či božstvo — odtud pocit jakési antické neúprosnosti, který se často při čtení hry vnucuje.

Především *toto* pojetí narazilo ve své době na odpor konzervativního konzumenta, který byl schopen akcentovat folklór jen ve smyslu idylického národopisectví romantického nebo romantizujícího.

A právě v tomto pojetí je tvořivé i bořivé gesto dramatu. Šalda správně poznamenává, že síla dramatu nespočívá v jeho příběhu: tento anebo jemu podobný typ byl zpracován už nespočetněkrát.

Rozhodujícím a nosným tématem Maryši proto nemůže být boj nezkušeně čisté lásky proti rutinované „profesionální“ moci a zákonu majetku, které nepřejí spojení bohaté s chudým.

Neboť nic není v této hře rozvrženo černobíle.

Hlavním tématem je nezadržitelný chod řádu, který

člověka nezabijí, ale především deformuje, a to tak, aby se člověk stal nejenom jeho obětí, ale strůjcem deformací dalších, tedy aby se stal jeho pokračovatelem. Řád se upevňuje ne tím, že vítězí *nad* svou obětí, ale *skrze* ni. Kat mění odsouzence ne v mrtvolu, ale v dalšího kata. A živý organismus, který není schopen ubránit se náказe tím, že ji nepřijme nebo vyvrhne, musí ji jako cizí těleso pohltit, asimilovat a vstřebat a žít dále s ní a jí. Člověk bojuje tak dlouho s malostí, až se sám stane malý; a krutost už může potlačit jen krutými prostředky —, které tak přestávají být prostředky a stávají se cílem.

V tomto věčném koloběhu lze břemena deformovaných vztahů nadlehčovat nebo je přesunout, není však možné je odhodit a zbavit se jich.

V Maryši nevede „nezkažená“ láska rytířský boj proti „zkaženému“ světu. Nic, připomínáme si stále, tu není černobílé: boj se podobá spíš nepřehledné válce, do níž jsou zapojeny nejrůznější a protikladné síly, deformované vztahy, zásady a předsudky.

Vždyť samotná Franckova láska — tento klasický hrdivý tenor hry (zdánlivě) — roste a mohutní teprve základy a tím, že je potlačována a ubíjena: snad právě proto vůbec vzniká. Všimněme si, jak skromně a slabě zaznívá ve hře motiv ryze milostný. Erotické téma se u Francka rozvíjí a stupňuje teprve tam, kde je zbavováno práva a kde je *vyvlastňováno*: a proto Franckova láska nechce milovat, ale především *vlastnit*. Ničen majetkem, netouží ani tak „majetek“ revolučně rozbít, ale stát se navzdory všemu symbolicky sám majitelem. (Spojovat Franckovo anarchické gesto — odejít do Brna — s počínající solidariitou s formujícím se dělnickým hnutím je dodatečná konstrukce; motiv není ve hře ani opodstatněn, ani rozvíjen: evidentně nejde o to, kam odejít, ale *odkud*: vytrhnout se z ještě jakoby feudální nehybnosti vesnice.)

Teprve čteme-li hru nepředpojatě (bez klasicizujících návyků), zjeví se nám tragičnost titulní postavy v plné síle: vždyť Maryša je pouhým prostředkem k dosažení cíle nejenom pro své rodiče, ale i pro svého milence: tam slouží spojení a prosperitě majetku, u Francka se má stát základem nového majetnictví a vyléčením předrážděného (oprávněně) komplexu inferiority. (Ale v obou případech — a to není protirečení, ale dialektická vrstevnatost hry — jde o postoje svým způsobem pozitivní: rodiče „rozumně“ nadřazují zajištěný život dcery nad prudké a nebezpečné vzplanutí; Francek „mravně“ podepírá Maryšin

vzdor proti podrobení se v nejcitlivější sféře lidského života.)

Přesto je Franckova láska k Maryši stále více prostředkem, a ne cílem: demonstrativní loučení před odchodem na vojnu je jistě součástí běžného obřadu. Ale v jeho vzdorovitosti je už zdroj dalších jednání. Tam už zřetelně neběží o to, Maryšu milovat a získat, ale především dokázat to „veřejně“ a „předě všema“ ukázat převahu a vůli a moc manipulovat bez ohledu na všechno a na všechny. Osudná návštěva ve Vávrově mlýně, to není milostná schůzka, kde se má dohodnout plán osvobození a útěku. Je to řada spektakulárních akcí a výstupů, halasné vytrubování vítězného samce, kterým Francek sám cíl schůzky nejen popírá, ale v pravém slova smyslu znemožňuje.

A sama Maryša v této závěrečné fázi? Morálku, která ji donutila k sňatku s Vávrou, a tedy ubila, do sebe průběhem let vstřebala a imunizovala ji. Ale teprve akce, které se odehrají v třetím a čtvrtém dějství, ji donutí tuto morálku v sobě a vůči světu ještě více utvrdit a vystupňovat v sílu nejen obrannou, ale útočnou.

A jaké jsou to akce? Je to Lízalova i Franckova snaha zbavit ji — ať už jakýchkoliv a z jakýchkoliv důvodů — těžkých okovů, vyrvat ji ze sevření morálky.

Maryša se nevrací: nemůže, protože nechce, a nechce, protože nemůže. Stala se silou, která ji dříve zničila: novou Lízalkou. A se zběsile sebeničivou ironií ničí i ostatní: neničí je pomstychtivě, ale proklamací a realizací té morálky, která jí byla vnucena a která se stala její *pravdou*, byť sebetrpčí — „Nešťastná jsem, ale špatná nebudu“.

Jediná skutečně intimní scéna Francka s Maryšou (IV. dějství) je vším možným, jen ne milostnou scénou v běžném smyslu toho slova. Zde se neozývají slova něhy a pojících citů, ale ryk válečného tažení, zápas o převahu, o to, kdo je majitelem pravdy a etiky, čí řešení se prosadí. A tento boj — samozřejmě — neprobíhá jenom mezi oběma postavami, ale uvnitř jich samých, v zoufalém potýkání se s deformacemi „organismu“.

Taková je podstata folklóru Maryši; z ní vyrůstá i její poezie v nejobecnějším smyslu slova. Poezie, která v šířce nového spektra je nejmocnějším vyslovením folklóru. Je to poezie drsná, syrová, vitální.

A je to poezie velmi protikladná.

V dramatu bratří Mrštíků zní velmi skromně poezie milostného toužení nebo stýskání. Ale naplno se tu rozmačuje propracované téma Strouhalky: lidová moudrost

zkorumpovaného kompromisu, filozofie prostřednosti, která zabíjí vše mladé a živé, obklopujíc se aureolou vyzrálé zkušenosti. A poezie babičky? Ano, i to je poezie — ale čtème dobře jediný monolog, kterým babička zasáhne do kritických okamžiků opuštěné dívky: vždyť to je sklerotická filozofie stařeckého kapitulanství, demoralizující hodnoty, umrtvující, zlostejňující. Co jiného může pak Maryša odpovědět než: „Stařenko (vyděšeně), jak to mluvíte?“

Tato situace nepřipomene nic menšího než zděšení zamilované Julie, když jí chůva — bytost bližší než vlastní matka — odpoví na její trápení radou, rovnající se zradě.

Poezie Maryši je tedy málo něžná a vůbec ne laskavá; je plna temných vírů, mučení a sebumučení. A násilí — a nejenom násilí, ale *dráždivosti a vábení* násilí, jak postupuje zejména postavami Vávry, Maryši a Francka.

„Klasicizující“ globální čtení Maryši navádí k černobílému pohledu i tím, že přehlíží nebo nedoceňuje *details* hry.

Mrštíkové akcentují detaily i vnějškově (režijní poznámky) ve snaze o úplnost reálií moravské vesnice. Ve vlastním textu však pracují s detaily především *dramaticky funkčně*; detaily poukazují za sebe a nad sebe, jsou příznaky a vodítky k novým úhlům pohledu na postavu, její vztahy, jednání a motivace jednání.

Pokusme se o několik příkladů.

V celém textu Maryši chybí přímá, úplnější a jednoznačná „informace“ o povaze rodinného a manželského života Lízalů. Nahlédneme do něho jen detaily: tak tu padne několik slov, pronesených v alkoholicky plačtivém výlevu, kdy Lízal Maryšino neštěstí prohlašuje výhradně za dílo své ženy: sebe sama vidí div ne jako spoluoběť. Ale už z předešlého dějství víme, že je to pravda sotva poloviční. Lízala stále hryžou pochyby o patřičnosti plánovaného sňatku, ale rozhodnutím, jednou učiněným, nepohne ani zoufalá prosba zhroutené dcery: Lízal Maryšu s pokryteckou zbabělostí dokonce chlácholí, jako by se Maryša bála jen katechismu — ačkoli „ve škole vždycky uměla“. O to ochotněji se dá přesvědčit Lízalkou, jeho uhýbání po takovém přesvědčování přímo volá.

Ale to neznamená, že by mezi manžely vládl vztah porozumění; je to jen nutná politická dohoda dvou nepřátel. Čtème dobře dikci jediného dialogu, kdy jsou Lízalovi sami spolu: je úsečný, čiší z něj mrazivé opovržení, nenávisť, zdánlivý klid štítlivě udržovaného příměří — jako by

každá věta namáhavě protrhávala navyklý stav mlčení, který mezi oběma panuje.

Jednání s Vávrou vede samozřejmě Lízal jako hospodář; a vede je suverénně, s útočným sarkasmem, umí vygustýrovat trumfy; dovede mít radost „ze hry“. Ale už zde, na samém počátku hry, dostává obraz prosperující rodiny jakoby nenápadně trhlíny. Opět jako nenápadný detail se tu mihne postava exkomunikovaného syna Josefa. Vávra tuto trhlínu odkryje a znovu se k ní vrací — detail má zřejmě sílu argumentu. „Ostatně, kdo ví, jak to s Josefem bylo. Josef aspoň —“ ... Ale Lízal ani nedovolí větu dokončit; nepřipustí argument, kategoricky za ním zabouchne dveře.

Josef je lunt. O Josefovi se nemluví. O Josefovi se nikdy nic nedovíme. Ale právě touto mistrnou zámlkou — *detail*em — sotva naznačeným tajemstvím, padá na Lízala temný stín rodinného oběsence — stín, který nikdy nezmižní.

Při licitaci s Vávrou je Lízalův vztah k dceři definován jako především vztah k směnné hodnotě. To není v tehdejší vesnici nic, co by se uchylovalo od uznávané normy. Sňatek je potvrzení nových majetkových nikoliv citových poměrů: přesto je absence citových vztahů u Lízala podtržena nápadně situovaným detailem. Dialog začíná Lízalovými starostlivými radami, jak léčit Vávrovo nemocné hříbě. Pak proběhne dlouhé a nelehké handlování o Maryšu — a Lízal přesto nezapomene: „A na to hříbě nezapomeň. Nohu zavaž.“ Tak končí celý výstup.

Vztah k zvířeti — zejména ke koni, jak se motiv rozvíjí v třetím dějství, je vřelý a opravdový. „Nejlepší koně“ nejsou jen pýchou a reprezentací majetku, ale opravdovou láskou.

Náhle tu zazní u Lízala cit, který negativně signalizuje nepřítomnost citu k člověku. V první verzi Maryši napsali Mrštíkové výstup, v němž Vávra ve tmě a zimě čeká s nabitou puškou v splavu na Francka a poprvé tu — sám — ve vnitřním monologu bilancuje svůj život. Dovedu si představit, jak by jiný, ale obdobný monolog mohli autoři napsat i pro Lízala: Lízal, opuštěný a uzavřený před světem nejen sedláckou opatrností, ale i vnitřní samotou, by v něm otvíral své srdce milovaným koním v teple stáje.

Nejde o to, aby byly všechny tyto detaily ve hře, respektive v jejím provedení viditelné a slyšitelné přítomny; musí být *domyšleny*. Jejich funkční kvalita není jen v tom, co vysloví, ale eo ipso i v tom, co zamlčují nebo potlačí:

a je především v jejich vztazích. Tyto detaily jsou rozestavěny po celé mapě hry jako jednotlivé body, které chtějí být pospojovány v přerušovanou třeba, ale přece jen souvislou linii, odkrývající vrstvy postav a rozvětvenou sířku jejich pohybu dramatickým děním.

A tak třeba Lízal přestane být jedním tahem nakreslenou postavou sedláka, který, třeba nerad, prodá svou dceru a později toho lituje. Průhledem detailů dostáváme hlubší a širší analýzu, nabízející spektrum prostředků režisérovi i herci a záměru jejich inscenace. Lízal už nestojí tak pevně rozkročen na své zemi; je v nitru vratší, než by se na první pohled zdálo. A toto zázemí dovoluje pak i domýšlet celé pozadí Lízalova manželství: vnucující se představu, že bylo uzavřeno podobně, jako se uzavírá sňatek Maryši s Vávrou. Určitější světlo padá i na Lízalku a na motivaci jejího terorizování dcery: hnací silou tu není jen bezohledná neústupnost, ale opravdové *presvědčení*, které vyrostlo z toho, co musela v sobě v mládí zlomit.

Kompozicí detailů dokreslují autoři v ještě větší míře Vávru.

Za zdi Vávrova mlýna pronikáme jakoby ztěžka, spíše náznaky a protichůdnými informacemi. Vávra sám o svém hospodářství mluví jen na začátku; podrobný rozklad o úpadku a úvahy o tom, že všechno raději prodá nebo dá do pachtu, jsou ovšem především taktické. Mají ukázat, že Vávra hospodyně nevyhnutelně nepotřebuje; nezvýší-li Lízal věno, Vávra od jednání ustoupí, a Lízal ztratí výhodnou partii.

Ale kolují tu různé zprávy: Vávra prý nebožku ženu bil a „děvečky si o něm povídají všelijaké věci“. Kamarádka Stázka před ním utéct musela, ví Maryša. Ale Strouhalka zná jinou verzi: Stázka kradla a Vávra ji musel vyhnat. Vávra nepije a nekarbaní, hájí ženicha Lízal. Ale do očí se Vávrovi vyťasí podrobnou znalostí jeho neutěšené finanční situace. A Vávrova obhajoba, že utratil všechno za léčbu nemocné ženy, neobstojí: „Všechno na ni sved! Aji to, že místo tří dětí máš včil čtyři.“ Ale vzápětí přesvědčuje Lízal Maryšu: „Takový statek! Takový mlýn! Kams dala, děvčico, rozum!“

Nedovíme se nikdy určitě, kde je pravda: všechny informace zahalují právě svou rozporuplností a neproniknutelností Vávřův mlýn tajemstvím. Je to jakoby „černý mlýn“, trochu dráždivě příznačný a nezmapovaný. A je to terén, z něhož se rodí a v němž žije kolísající a rozpolcená postava Maryšina nápadníka a později muže.

I Vávra vede jednání o Maryšu tvrdě a zjištěně — to už, jak jsme si řekli, patří k věci. Ale i při tomto handlování vytryskne z jeho slov, jakoby nechtěně, opravdové zalíbení v dívce a jeho mužská touha po ní. A když je jednání stvrzeno, prolomí jeho suverenitu náhlá pochyba: „A nebude-li Maryša chtít?“

I Lízalem, jak víme, zatřesou pochybnosti o správnosti sňatku. Lízal si je však rychle vymluví a dá vymluvit. U Vávry tyto pochybnosti rostou a stupňují se a před samotným koncem, symbolizovaným odjezdem na katechismus, vedou až na samou hranici rozhodnutí nechat všeho a „radši zůstat tak“.

Jestliže si Lízalovi ulehčují už tak dost zdegenerovaný pocit viny floskulí „Každá dělá před svatbou takový ranť“, Vávra si nezastírá takřka nic. A podobně jako Maryša, v okamžiku, kdy je vyřčeno poslední slovo, vidí hrůzný obraz budoucnosti jasně a neodvolatelně: bude to život k utopení.

Ale Vávra už ustoupit nemůže. A jestliže si ulehčí — „Až ty budeš má, máš ty vědět, co je poslušnost“, není to výhrůžka vítěze, ale zoufalá rezignace před způsobem života, do jakého se nechtěně sám vmanévroval.

Vávrovo vědomí viny má největší sílu a schopnost intelektuálního zobecnění. Je to mravní poznání *nepatřičnosti* všeho, co se tu děje, tušení souvislosti se zákonem kola, které se roztočilo a které nelze zastavit. Vávra se propadá skutečně tragicky do marasmu deformovaných vztahů a — na rozdíl od Lízala třeba — se do tohoto marasmu propadá zaživa, při „plném vědomí“.

A tak také zde můžeme teprve v kontextu se všemi detaily — které mapují a signalizují pozadí a zázemí — hledat vnitřní polarizaci a rozměrnost této postavy, nejvíce se vzpírající jakémukoliv pokusu o lineární, černobílé „čtení“.

S významem detailů souvisí i význam některých epizodních postav pro výstavbu celé hry. Tak třeba Rozára zdaleka není pomocnou figurou, umožňující jenom posun děje v osudných okamžicích Franckovy návštěvy ve mlýně.

Shrneme-li si znovu všechny protichůdné a nejasné „informace“ o Vávrově domě a připojíme-li k nim další informace (v hospodě) i Maryšino mlčení nebo aspoň její uzavřenost — vnucuje se nám otázka: kdo je to vlastně Rozára?

Jaké je její postavení ve mlýně? Patří k oněm děveč-

kám, které (prý?) byly obětí (?) Vávrova milostného hladovění? A jaký je tedy její vztah k nové hospodyně? A proč oznamuje a organizuje Franckovu návštěvu?

Na tyto otázky nenajdeme v textu odpověď: autoři nedali Rozáře určitou tvář. Ale nic nám zároveň nebrání tyto otázky položit a najít tak pro konkrétní interpretaci postavy širší charakterové spektrum a větší akční rádius.

Zcela jednoznačnou podobu tento detail, zvaný Rozára, asi nezíská a možná ani nemůže získat. Bude však zapojen do celkové skladby detailů a ve své dimenzi a svým zorným úhlem zobrazí hlavní téma dramatu: obraz světa, plného zákrutů, násilně potlačených tužeb, umlčených křivd, udušených citů, promlčených vin; světa deformací plodících v křečích deformace další.

Břemena deformovaných vztahů je možno si nadlehčit, řekli jsme, nelze se jich však zbavit: přecházejí ve hře z jednoho na druhého.

Otvírání studánek Miloslava Bureše končí verši plnými něhy: „Z ruky do ruky si podáváme klíč. Klíč od domova.“

I v Maryše jako by si postavy podávaly tento klíč. Ale za dveřmi domova, které tento klíč odmyká, zuří neuhasiitelné peklo.

Společnost, v níž vznikla Maryša, minula, a s ní i zdánlivá neotřesitelnost jejích zákonů.

Ale Maryša jako drama by nám neměla co říci, jenom kdyby byla cele a bezzbytku dána svým příběhem.

Jako každé velké umělecké dílo má však i Maryša sílu transcendentální, sílu přesahu. Míří za svůj námět a příběh, nad sebe, k formulaci problémů obecně lidských.

Snad už se ztrácí starodávný čas sňatků z rozumu a pro majetek a majetnictví. Ale s ním se neztrácí stále se obnovující potřeba formulovat znovu a znovu smysl lidské existence, člověk je nepetržitě nucen vymezovat vztah k těm svým výtvorům, které ztrácejí svou funkci nebo se obracejí proti člověku, uniformují jej, zvětčují, konzumují: stávají se organismem, který přestává člověku sloužit, a začíná jej terorizovat.

Svazek *Analýzy* je výběrem ze studií, úvah a kritik Jana Grossmana. Předcházel mu stejnojmenný samizdatový výbor, který v roce 1988 pod č. 257 uvedla Edice Expedice (uspořádal a textově připravil Jiří Holý pod pseudonymem Jan Toman). Obě vydání se však odlišují: jestliže se expediční titul z roku 1988 vědomě omezil na stati věnované literatuře (a jen okrajově přinesl práce obecnějšího zaměření a divadelní), v této knize otiskujeme úvahy a kritiky z oblastí literatury i divadla rovnoměrně. Činíme tak ve shodě s autorovým přáním i v souladu s logikou jeho díla, v němž nelze jednotlivé obory striktně oddělovat.

Ve srovnání se samizdatovým svazkem jsme vypustili následující stati: *Integrální realismus* (1943), *Poznámky k dialektickému materialismu v kritice, estetice a umění* (1945), *Nové umělecké myšlení* (1946), *Optimismus a skepse* (1946), *Ideologie syntetismu* (1946), *Poslání literární kritiky ve společnosti* (1946), *Zproblematizovaná literatura* (1946), *Válečná generace* (1946), *25 let světelného divadla* (1961), *Doslov /B. Brecht, Hry I/* (1963), *Předmluva /V. Havel, Protokoly/* (1966), *Doslov /E. Petiška, Uprostřed/* (1967). Nově jsme naopak do přítomného svazku zařadili studie: *Česká klasika a česká divadelní přítomnost* (1957), *Drama a režisérův sloh* (1958), *Glosy k práci Národního divadla* (1958), *Divadelní úlohy filmu* (1959), *Proměna herectví* (1961), *Svět malého divadla* (1963), *Uvedení Zahradní slavnosti* (1964), *Kafkova divadelnost?* (1964), *Král Ubu* (1966), *O výkladu jednoho textu* (1981).

Jednotlivé stati řadíme v zásadě chronologicky s tím, že respektujeme tematickou souvislost — proto například klademe za sebe kritiky poezie z druhé poloviny čtyřicátých let, oba halasovské doslovy atd. Na úvod jsme podle autorova přání zařadili úvahu *O krizi v literatuře* (z roku 1956). Stati psané jako doprovod ke knihám jiných autorů a označené lakonicky jako *Doslov* či *otištěné dokonce bez názvu* (předmluva k Halasovi) uvádíme — vzhledem k tomu, že nejde o přísně kritické, ale čtenářské vydání — s uměle vytvořenými, informativními tituly: *Brechtovy úvahy o umění*, *Básně Františka Halase*, *Weilův Život s hvězdou*. Z těchž důvodů doplňujeme za názvem každé stati rok jejího vydání, případně (u stati Halas esejista, otištěné až po šesti letech) rok vzniku. Podrobnější údaje připojujeme v poznámkách.

Pokud jde o textovou podobu knihy, řídíme se územ pro vydávání novočeské literatury, jak byl prakticky uplatňován v uplynulých letech. To znamená, že autorův text zásadně ponecháváme v původním znění, upravujeme jej pouze po stránce pravopisné — kupř. při psaní spřežek, s—z, přejatých slov, interpunkce. Respektujeme zvýrazněný způsob textu (kurzivou). Na několika