

MCHAT *Na dně* (1952)

K účelu vhledu do podob práce Stanislavského jsme měli možnost zhlédnout filmový záznam inscenace *Na dně* v podání Moskevského uměleckého divadla z roku 1952. Filmový záznam má však oproti čistě divadelnímu záznamu, kterému jsme uvyklí, určitá specifika. Z našeho hlediska se jedná zejména o záběry na detail, jež nám znemožňuje sledovat postavy na scéně, které v daném momentu inscenace nejsou účastny ústřední akce, ale přesto se na scéně vyskytují. To nás především připravuje o možnost sledovat průběžné jednání u momentálně pasivních postav.

Gorkého drama, podobně jako dramata Čechovova, je rozděleno dle takzvaně nedramatického členění dramatu do čtyř dějství. Při bližším pohledu na zdroje dramatičnosti v Gorkého *Na dně*, ukazuje se, že základní dramatická situace obyvatel noclehárny je z podstaty poměrně statická. Každý z nich žije svůj život „na společenském dně“ : na dluh, utápí se v alkoholu nebo karbaní, vzpomíná na svůj bývalý život nebo hledá únik z reality ve svých fantaziích.

Tato situace sama o sobě neposkytuje mnoho prostoru pro rozvíjení celistvé dramatické zápletky; umožňuje prostor pouze malým a rozdrobeným konfliktům. Statičnost vychází mimo jiné také z principu rozvíjení situací přes postavy- které se však v zásadě alespoň po první dvě dějství nijak převratně nerozvíjí. Zároveň je potřeba vzít v úvahu také fakt, že s výjimkou třetího dějství se veškerý děj odehrává v interiéru noclehárny. Dění v tomto prostoru je dynamizováno především příchody a odchody postav a subtilněji pomocí jejich přemísťování v rámci scény, shlukováním postav na jedné, či druhé její straně, či na posteli v jejím centru. Zde vyniká detailní propracovanost aranžmá a cit pro mizanscénu. Zároveň se jasně promítají základní principy systému, neboť každý pohyb je přesně motivovaný daným jevištním úkolem. Osobně mě v tomto směru zaujala situace, kdy Satin s Popelem a Hercem vyhání z noclehárny Kostyleva, načež se shlukují na pravém kraji postele, Popel vytahuje cigaretu, Satin ji přebírá, proběhne krátký dialog, při kterém je cigareta předána Herci, Satin popíchně Popela, který odchází na jednu stranu, Satin se hotoví k odchodu, bere z pod polštáře čepici a vrací se k Popelovi s žádostí o peníze. Poté společně s Hercem teatrálně odchází. Každá akce naprosto logicky vychází z akce předešlé a plynule navazuje na akci následující a díky tomu celá situace působí dojmem naprosté přirozenosti a je zajímavá, ačkoliv se jedná pouze o droboučký a zdánlivě nedůležitý konflikt. A z dynamiky těchto dílčích situací vychází temporytmus inscenace.

Herecký projev se vyznačuje, jak bylo právě naznačeno, velkou propracovaností postavy a pozorností k detailu. Velký důraz je kladen na projev fyzický, pro každou postavu vystavěn velmi individuálně- melancholická Nast'ja je vykreslena pomocí lehce skloněné hlavy, popouštěných ramen a

pomalých pohybů. K ní a postavám s minimalističtějším pohybovým slovníkem kontrastují postavy Satina a Herce, jejichž pohybový slovník je oproti nim velmi výrazný a gestický.

Dramatičnost a zápletka je dramatu jakoby „injektována“ zvnějšku - ze dvou směrů. Jednak prostřednictvím rozbušné situace trojuhelníku Kostylev-Vasilisa-Nataša, jež se promítá do chodu života nocležníků skrz postavu Vasilisina milence Popela, a jednak prostřednictvím postavy Luky, která rozjitřuje přežívající nocležníky k přemítání nad svým momentálním bytím a skrze naději, již ztělesňuje, se některé postavy (alespoň zdánlivě) aktivizují. Tyto dva zdroje dramatičnosti se sráží a vrcholí v třetím dějství, jež je poslední možností změnit život. Když však zůstane tato možnost nevyužita, dochází skrze pasivitu postav k rozřešení zápletky vraždou Kostyleva, jež je dramatickým vrcholem, v inscenaci ještě zvýrazněným davovou scénou. Odchodem postavy Luky pak nutně následuje deziluze, ale zároveň velký filozofický doslov čtvrtého dějství.