

DRAMA JAKO STŘETÁVÁNÍ ŽIVOTNÍCH HODNOT

Václav Königsmark

Josef Topol patří k autorům, jejichž tvorba sleduje příznačné téma, které prochází vlastně celým jejich dílem. Sám své téma nepřímo komentoval v poznámkách ke hře Jejich den, s níž kdysi debutoval na Národním divadle^{1/}. Vyslovil tu přesvědčení, že za šťastného lze pokládat jen takového člověka, který umí žít v souladu sám se sebou, který sám sebe maximálně uskutečňuje a proto také opravdu JE. Zároveň tuto představu formuloval Topol i negativně proti těm, "kteří si v našem světě prostě jen zvykli, kteří se tu po svém zabydlili, a nejenže nevědí, ale ani si nekladou otázku, proč a k čemu to všechno je!" Topol tedy záměrně převrací běžně přijímaný názor, že člověk tu je především proto, aby pracoval a žil a namítá, že přece "člověk žije a pracuje, aby tu taky opravdu BYL! Jakákoliv práce a jakýkoliv způsob života se mu nesmí stát únikem, nesmí ho ,zcizit' jeho nejvlastnějším poslání. Musí se chovat tak, jako by byl skutečně na světě." Tyto zdánlivě stejné formulace vyjadřují paradox záměny, uskutečňované v přítomnosti. Zdánlivá totožnost obsahu totiž hodnotově ujasňuje vztah mezi prostředkem a cílem, které jsou tak často zaměňovány.

Důraz položený na vnitřní hodnotu života i vnitřní kelistivost lidské osobnosti, která musí vycházet z vědomého a harmonického souladu mezi tím, jakým kdo je a co dělá, poukazuje čitelně k přelomu padesátých a šedesátých let. Tehdy se začal otevírat prostor k analýze navršených společenských rozporů a rodila se znovu i potřeba neschematického přístupu k člověku. Tato kritéria se začala v tvorbě nejen uplatňovat, ale současně k tomu vznikaly i nezbytné kulturněspolečenské podmínky, bez nichž podobné úsilí nemá příliš šancí na uskutečnění. Josef To-

pol patřil v tomto procesu k autorům, jimž nešlo o politizující uměleckou publicistiku obírající se pouze vnější jevovou stránkou skutečnosti, ani nenabízel jako protiváhu stejně povrchní moralizující lecke, ale usiloval naopak o dramatickou analýzu vnitřního stavu vědomí individua a důsledků, které z odhalených negativních tendencí plynou jak pro hodnotový systém člověka, tak pro život společnosti.

Hra *Jejich den*, která ^tsála u počátků Topolovy spolupráce s Národním divadlem ^{2/}, sleduje především generační střetnutí, aniž by tímto konfliktem mělo být naplněno pouze určité přímocaré scéma. Nejde zde jen o kritiku pragmatické deformace životního smyslu jako komerčně úspěšné existence, ale především o živé úsilí uchovat si právo na vlastní představu o životě, osvobozenou od jednoznačných utilitárností. V dialogu Vladimíra a jeho otce z druhého dějství hry poučuje otec: "Štěstí se nedělá samo. Štěstá dá fušku." Dohnal tím pochopitelně rozumí "štěstí" jako synonymum zabezpečeného života a jisté kariéry, zatímco syn chce proti této představě ubránit svou potřebu radosti ze života. Podobně i hlavní hrdina *Jejich dnu* Pavel cítí potřebu vyrovnat se sám se sebou a pak z perspektivy vlastních životních kritérií učinit svá životní rozhodnutí. Pavlův návrat do minulosti je tu projevem nenaplněné touhy po zázemí /"...já bych nerad odjel, jako jsem přijel!"/, očekává, že teprve potom překoná svou neschopnost vyrovnat se se skutečností, na kterou při svém vstupu do života narazil.

Zatímco *Jejich den* je soustředěn k přímým střetnutím mladých lidí, kteří odmítají převzít utilitární představy o životě, s představiteli "normálního", opotřebovaného, často vyprázdněného způsobu života /ať jde o rysy maloměšťáctví, společenský cynismus kalkulující s politickou přetvářkou, kariérismus nebo o důsledky křivdy, strachu, obrany před nátlakem/,

v Konci masopustu řeší Topol obdobné téma už v souvislostech mnohem širších a zásadnějších. Dramatikův myšlenkový vývoj od hry Jejich den ke Konci masopustu se uplatňuje zcela prokazatelně v tom, jak se napětí mezi mikrosvěty jednotlivých postav a společenskými souvislostmi dění promítá čitelně i do dramatické kompozice. Topol především důsledně využívá vícevrstevnatost dění. Hlavní dějová linie, která tvoří zápletku hry, je rozvíjena souvislostmi okolního dění, jehož nositeli jsou vedlejší postavy, které tu rozehrávají svá mikro-dramata, jež ústřední konflikt průběžně doplňují a "centrální příběh jakoby chóricky obklopují."^{3/} V několika vzájemně propojených vrstvách se tu bezmála simultánně rozehrávají příběhy různého dramatického obsahu i významu. Tato velice diferencovaná významová struktura dává ostatně Topolovým hrám osobitou taktiku vnitřní tektoniku i emotivní sílu. Pozoruhodné je i prolínání vrstev, na jedné straně až fabulačně názorných, zcela konkrétních, na druhé straně sledujících obecnější dramatickou perspektivu.

Zápletko hry vychází bezmála z klišé ideového schématu vesnického dramatu padesátých let. Hlavní postavou je totiž matorolník František Král, který vytrvale odmítá vstoupit do družstva, ačkoliv mu to přináší pouze obtíže vyplývající jednak z proměny životního stylu soudobé vesničky, jednak z důsledků, které takové rozhodnutí nutně musely provázet. Ocitá se totiž ve dvojím ohni. Pro funkcionáře se stává politickým nepřítelem, zatímco pro spoluobčany, kteří už přivykli novým skutečnostem a přijali pohodlnější a spolu s ním i povrchnější způsob života, je podivínem, jenž se stává terčem útoku ze zcela jiných příčin. Na Královi totiž nepopuzuje pouze "zpátečnická" věrnost dnes překonaným zákonům vesnického života, ale především jeho lidská i hodnotová konsistence. Zde jsou zdroje nejen Krá-

lových přímých konfliktů , ale i příčiny jejich latentních podob, jejichž původcem je především Smrťák, venkovský holič a ochotnický režisér, který organizuje masopustní aktivitu maškar, jež tvoří jednu z významných linií hry:

"Na zadním prospektu je cihelna s vysokým komínem. Bubny duní. Král s rukama za zády obhlíží svoje pole. Z portálu vycházejí maškary, v jejich čele Husar. Král stojí zády k nim. Husar dá ruce k ústům, napodobí amplión.

HUSAR /nadneseně/: Rolník František Král! Nechť se dostaví! Ihned!

/Král zvedne pátravě hlavu. Maškary vypísknou smíchy./

KRÁL /se otočí/: Co ~~tu~~ tu děláte?

MAŠKARY: Chceme si nadejít.

KRÁL: Přes moje pole?

MAŠKARY: Přes vaše pole...?

Po několika replikách:

KRÁL: Ani šlápnout! Všude jinde si můžete nadejít, patří vám všecko.

HUSAR: Nám patří jenom bubínek a trubka. To je náš majetek, naše pejcha!

/Ozvou se bubny a trubka, velmi honosně./

Jenže to je všeho všudy jen půlka. Někdo to musí slyšet. My si jdeme pro uši.

KRÁL: Pro moje uši?

HUSAR: A pro vaše oči.

KRÁL: Pro moje oči?

HUSAR: A pro vaši duši.

KRÁL: Co máte na mé duši?

MAŠKARY: Chceme z ní něco mít!

KRÁL: To věřím! Ale já se budu dělit jen se svými dětma: těma

slyším, těma se koukám, ty leží na mým srdci, do nich si u-
stelu, do nich se obrátím, oni budou živi z mé duše - ...^{4/}

Maškary jsou vlastně svého druhu aktivním chórem hry. "Pří-
hlížejíci", popřípadě nezúčastněné postavy mají svou funkci už
v Jejich dnu, v němž jsou nositeli drobných epizodních příběhů,
které hlavní téma zrcadlí nebo alespoň ilustruje. V Konci maso-
pustu jsou ovšem tito "svědci" co nejužší vtaženi do dramatické-
ho dění, které nejen rozvíjejí, ale i významově spoluurčují. Je-
jich anonymita i lhostejnost má kompozičně domyšlenou funkci. Před-
stavují diváky, jejichž klíčem k bytí je touha po zábavě. Však
tato vnitřní lhostejnost a krutost se bezděčně odkrývá, když mís-
to tradiční figuriny, která symbolizuje pohřbívání zimy, ukláda-
jí do rakve Jindřicha. V Jindřichově duševní zaostalosti a bezel-
stném čistém dobráctví shledávají právo k této záměně, jež je o-
statně latentním výrazem jejich nelibosti vůči Královi. Jindřich
je totiž Králův syn a v této chvíli ještě nikdo netuší, že se
stane skutečnou obětí hry. Náhodné samozřejmě není ani to, že
Mladík /nemá ve hře jméno!/^{5/} který má masku Husara, je nositelem
jejich agresivní nespokojenosti /v příběhové rovině je okrajově
motivována jeho nedobrovolným pobytem na vesnici/. Husar ovšem
není strážcem masopustní hry, je nástrojem Smrťáka, který ho do
role vědomě obsadil a celé dění nepřestává tiše manipulovat. Ta-
ké Smrťákovo jméno má vedle postupně se uplatňující symbolické
funkce svou věcnou výchozímotivaci /Smrťák ho zdědíš po matčině/
profesi/. Náhodné samozřejmě není ani tragické naplnění hry. Ji-
Jindřich, který se zprvu stává zdánlivě náhodnou obětí /vykona-
vatelem trestu je jeho otec, který nemůže snést veřejnou potu-
pu/, je nakonec dokonce zabit. Jeho "náhodným" vrahem se stává
Rafaël, který si půjčil Husarovu masku, které chtěl použít k ne-

pozorovanému útěku s Marií /Královou dcerou/. Rafael je paradoxně pokračovatelem tématu Pavla z jejich dnu.

Topol zde užívá vlastně metody divadla na divadla, i když prostředky zcizení nemají přímočarou funkci, jak ji uplatňoval Bertolt Brecht. Mají jednak svou organickou podobu v linii příběhu, v jeho motivovaném, vlastně pravděpodobném odvíjení /maškary si nejen nezávazně hrají, ale představují i samy sebe/, jednak plní i funkci obraznou, podřízenou kompoziční metodě, která přesahuje rámec realistické hry. Jejich prostřednictvím jsou totiž obnažovány charaktery postav /především Smrtáka, ale i Krále nebo Rafaela/, jsou dokonce prostředkem k implicitnímu hodnocení jejich jednání v situacích. Současně se však maškary samy do dění vměšují a zveřejňují v něm i své stanovisko, jehož nezainteresovanost je pak vědomě aktualizována v principu hry. Hra přitom nechce být z jejich úhlu pohledu ničím hlubším než chvilkovým povyražením, vytržením z všedního životního stereotypu. Takto zveřejněná funkce hry směřuje až k rozehrávání naprosté neschopnosti pochopit souvislosti jednotlivých událostí, k obnažení lhostejnosti hraničící dokonce s nelidskostí, která nakonec pouze přihlíží záhubě člověka. "Maska, kterou si v Topolově hře nasazují účastníci masopustního tažení, má podvojný význam. Navenek skrývá, odcizuje a zaštiťuje svého nositele před osobní odpovědností za každý výrok a projev. Zbavuje ostychu, společenských ohledů a mravní závaznosti, poskytuje zkrátka všechny výhody a všechnu morální vágnost anonymity." ^{5/} Na druhé straně však maska ve hře Konec masopustu zároveň postavu paradoxně obnažuje a tedy i demaskuje.

Koncíznost vnitřní hodnotové orientace se důsledně prosazuje pouze u Krále, aniž by ovšem tento rys provázela jakákoliv idealizace této postavy. Znamená to jen tolik, že Král žije ve shodě se sebou samým. Zároveň ovšem, ať Král dělá cokoli, bude

to stěpně marné, protože se tím chce vlastně vyhnout světu, jenž ho obklopuje. Jeho osud je v tomto smyslu v podstatě tragický.

Téma Jejich dne se přihlašuje zejména v postavách Rafaela a Marie, kteří o hlubší životní postoj - ovšem po svém - usilují. Rafael je zjevně představitelem nekonformního mládí /však ho Tajemník okamžitě prokádruje: "Vemte si jen holá fakta: dědeček - zámožný stavitel, matka - utekla za hranice, a kdo ho vychoval? Milostpaní!"/. Nebouří se pouze proti podobně krátkozrakému hodnocení, ale podvědomě i proti hodnotové devalvací, kterou vnímá zatím teprve /ale v podstatě správně/ jako odejmutí práva na vnitřní autentičnost. Jeho vzpoury ho reklamují se záměrnou agresivitou. Rafael je ve svém úsilí dokonce důslednější, než byl Pavel v Jejich dnu, proto zřejmě ústí jeho postoj až do tragických důsledků. Také Rafael ~~se~~ se vlastně musí přesvědčit, že cesta k nalezení sebe sama nevede přes idealizaci minulého zážitku, ať zůstává jeho stopa v paměti sebeautentičtější. Také přehledný svět staré vesnice se proměnil současným vývojem v iluzi, přestože "země jako kolébka a rakev existuje pod nohama člověka, ale člověk se od ní oddělil a nemůže řešit svůj vztah k přírodě jinak než prostřednictvím vztahů, které ho spojují s velkým světem ostatních lidí."^{6/}

Ostatní postavy hry se však vesměs propadají do své neosobnosti, podřízené vlastně neautentické podobě skutečnosti. Příznačně se to projevuje především u Tajemníka a Smřáka. Tajemníkovy neautentičnost je důsledkem vnitřní prázdnoty a lhostejnosti, kterou překrývá maska bodré pseudolidskosti /proti tématu masky v masopustním průvodu se totiž v této hře setkáváme i s tématem masky jako životního postoje/. Skrývá se za ní exponent ideologie, kterou sice sám příliš nechápe, ale přesto se mu stává nástrojem jeho moci. Smřáková neautentičnost má složitější

významové souvislosti. Manipuluje sice s maškarním průvodem, ale s maškarami se nikdy neztotožňuje. Svůj zákeřný alibismus tu dokonce sám definoval: "Kdo chce druhého namočit, musí bejt suchej!" Smrťák si neodpovědně zahrává s tajemstvím žvota, aniž ho chápe; v tomto smyslu dokonce překračuje záměrnou kompetenci Tajemníkovu. Neschopnost dění vskutku pochopit denaskuje lidskou prázdnotu Smrťáka a usvědčuje ho z nelidskosti. Vždyť on - ne Rafael - je skutečným pachatelem, ačkoliv nemůže být nikdy usvědčen a podle zákona odsouzen. V Smrťákovi vytvořil Topol příznačný společenský produkt hodnotově narušené společnosti.

Téma hodnotového sváru se uplatňuje vlastně ve všech vrstvách struktury. Nejde pouze o zápletku obsahující banální příběh rolníka, jenž odmítal vstoupit do družstva a hledal svou identitu v důstojné sounáležitosti s harmonií starého poznaného řádu, z něhož tu zaznívá jako ozvěna už téměř zapomenutý mýtus. /Ne náhodou zůstává osamocen i Rafael, který ovšem volí cestu individuální vzpoury./ Reálný příběh získává v průběhu hry kvalitu obecnějšího sporu. Skutečný konflikt je ve hře však jakoby stále utajován a je vlastně na vnímání, aby ho sám dešifroval a pochopil. Topolova dramatická technika staví totiž do popředí stále spíše příběhy, které si sem přinášejí jednotlivé /i vedlejší/ postavy, jejich emocionální napětí, zdůrazňuje také vnitřní metaforika dění, subtilní i bohatě uplatněné motivace postojů a především složité /přitom však z hlediska samotného příběhu zcela přehledné/ strukturální zvrstvení několika dějových pásem. Konec masopustu tedy v prvním plánu vsutku vypovídá o postavení člověka v konkrétní historické situaci a v konkrétních společenských podmínkách, zároveň však usiluje dramatickým střetáváním dospět k zásadnímu obratu, neboť "konflikt se neřeší vývojem charakterů, nýbrž jejich odhalováním." 7/

Hodnotové střetávání se v tomto smyslu z fabulačních vrstev noří do hlubších souvislostí kompozičního uspořádání, do hlubších souvislostí práce s jazykem. Svědčí o tom ostatně i už citovaná scéna Králova setkání s maškarami. Za situačně zdánlivě přímočarým střetnutím se ukrývá hlubší podtext. Pole je součástí Královy bytosti, je součástí i jeho mravního řádu, který má až starozákonní rozměr. Kdyby Král pustil maškary na své pole, vlastně by se jim vydal. Na druhé straně maškaram je tato představa řádu cizí, snaží se proto pouze narušit Královu výlučnost, přejí si ho strhnout k sobě, aby je nemohl soudit svým mlčenlivým nevybojným individualismem. Skrytý smysl dialogu zveřejňuje Králova odpověď, z jejíhož patosu se ozývá biblická parafráze.

I z této ukázky je zřejmé, že Topol pracuje citlivě s několika jazykovými vrstvami. Na jedné straně usiluje o regenerování jazyka venkovského prostředí, z něhož zakládá obraznost citlivě evokující původní magičnost obsaženou v jednotě myšlení a cítění, aby ji ovšem zároveň názorně porušoval všude tam, kde v přítomnosti ztrácí svůj obsah. V tomto smyslu ostetně využívá i soudobé hovorové městské řeči. ~~například~~ Tento přístup zhodnocuje funkci jazyka v širokém rozpětí jeho komunikativního, mýtotvorného i estetického využití a přesahuje značně /snad jen s výjimkou her Františka Hrubína/ dobový kontext. Není náhodné, že oklamáný Jindřich útočí na Husara konstatováním: „Lžeš. Proto se nebojíš slov.“ Vždyť básnické ovládnutí jazyka je zde podřízeno morálnímu kritériu, jímž je kritérium pravdy. V tomto smyslu na slovo Josef Topol nejen spoléhá, ale spučasně před ním cítí závažný ostych. V tomto smyslu se také hodnotové střetávání z fabulačních prostředků přenáší až k původním zdrojům básnické tvorby vůbec, k obnovujícímu tvůrčímu gestu zakotvenému v odpovědnosti.

Poznámky:

1. Jejich den měl premiéru v Národním divadle 31.10.1959 v režii Otomara Krejči.
2. Topol debutoval jako dramatik hrou Pálniční vítr v Burianově D 34 v roce 1955.
3. Konec Masopustu měl v Krejčově režii nejprve premiéru v olomoucké činohře /1963/, o rok později pak na Národním divadle. Citace je ze studie Krejčova dramaturga Karla Krause. Vyšla pod názvem Masopustní tragédie v Divadle, únor 1965, str.18.
4. Josef Topol, Konec masopustu, Praha, Orbis 1983, str.37 an.
5. Karel Kraus, cit.d., str. 19 an.
6. Jaroslav Vostrý v doslovu ke knižnímu vydání hry. Praha 1963, str.13.
7. Karel Kraus, cit.d.,str.25.