

Divadelní ústav



321700038002

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav divadelní a filmové vědy

PODOBY SOUDOBÉHO
EVROPSKÉHO DRAMATU

Brno
2001



Werner Schwab: *Die Präsidentinnen*. Akademietheater Wien. Zleva: Ortrud Beginnen, Hilke Ruthner, Ursula Höpfner. Archiv Burgtheater Wien. Foto: Reinhard Werner.

Martina Vannayová

Hra, identita, násilie v hrách Heinerja Müllera

V nasledujúcej úvahe sa budem zaoberať niekoľkými motívmi v troch dramatických textoch Heinerja Müllera. Ide o texty *Kvarteto*, *Opis obrazu* a *Hamlet-stroj*. Uvedené postrehy sú zjednodušené a informatívne, keďže cieľom práce bola skôr orientácia pre prípadnú recepciu tvorby Heinerja Müllera v slovenskom kontexte.

1. Hra

Základným vzťahom (archetypálnou situáciou) v *Kvartete* je konfrontácia ženy a muža na pozadí ich biologického vzťahu. Rozhovor ženy a muža má charakter hry – hrania sa. Divadelná hra (akýsi druh ilúzie, fikcie) vypovedá o hre medzi milencami, a tak vzniká násobenie ilúzie, ktoré je zároveň v kontraste s deštrukciou ilúzie. Vo vzťahu/hre ženy a muža je cieľom hra o tele a telom a viac než uspokojenie je sledovaná cesta k nemu. Viac ako láska duševná je „láska sexuálna“. Viac ako smerovanie k prekonaniu konfliktu je jeho neustále obnovovanie.

Hrou je i „maľovanie“ obrazu v hre *Opis obrazu*. Určené sú len určité body – strom, dom, žena, muž, nebo, zem, vták a pod., ktorých variabilita v utváraných reláciách je závislá na fantázii autora a čitateľa v danom okamihu, na jeho inšpirácii (kdekoľvek – vo vlastných a cudzích textoch, vo vlastnej a cudzej realite, vo vlastných a cudzích snoch). Forma textu – „odumretá dramatická štruktúra“ (Müller) – vyjadruje možno najpríkladnejšie ničím nenapadnuteľnú arbitrárnosť umeleckého výtvoru, ktorý sa riadi vlastnými pravidlami, stanovenými vlastne až ad hoc.

2. Nemožnosť komunikácie

Objasníme si tento motív najmä na príklade z hry *Hamlet-stroj*. Monológ Predstaviteľa Hamleta je napísaný striedavo v minulom čase, obsahuje prvok spomienky („Zastavil som pohrebný sprievod, začal som rakvu páčiť mečom, zlomil som pritom čepeľ, podarilo sa mi to tupým zvyškom ...“)¹ a zároveň v prítomnom čase podmienovacieho spôsobu s určitým očakávaním budúceho času („Ak

¹ Müller, H.: *Hamlet-stroj*, in: *Viator a krik sveta*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992, s. 28.

by sa moja dráma ešte uskutočnila, konala by sa za povstania. Povstanie sa začína ako prechádzka. Proti pravidlám premávky ...")².

Monológy resp. prehovory postáv majú charakter rozprávania. Postavy nie sú nositeľmi vlastností v zmysle ich predvádzania v prítomnosti, v konaní, vo vzájomnej interakcii. Je možné pripustiť, že akési pomenovanie ich „charakteru“ z ich vlastných prehovorov je možné, ale nie je možné na základe ich vzájomných vzťahov, pretože vytvárajú neosobné, abstraktné vzťahy; postavy čosi hovoria o pocitoch a tým ich čitateľovi sprostredkovávajú, čiže ešte raz, nie konaním a nie vo vzájomnej interakcii s inou postavou. Činy, konanie sa nepredvádza, ale sa o ňom hovorí – moment rezignácie, stagnácie, pasivity. Zároveň autor v autorských poznámkach priamo popisuje dianie, odohrávajúce sa v prítomnom čase. Kontrast rozprávania, ktoré prevažuje v prvej, druhej a štvrtej časti, a diania charakteristického najmä pre tretiu časť, vytvára napätie, ktoré chýba napríklad kvôli nejestvovaniu priamej interakcie postáv. Autorské poznámky sú nedeliteľnou súčasťou textu a majú rovnakú významovú hodnotu ako priama reč (t.j. nemožno ich z textu vypustiť alebo pozmeniť ako je to možné pri mnohých iných dramatických textoch). Buď sú priamo súčasťou výpovede postavy (Predstavitel Hamleta hovorí: „Vchádza Horácio. Spolupáchatel mojich myšlienok, ktoré sú plné krvi, odkedy je ráno zastreté prázdny nebom. ...“³) alebo plnia vizualizujúcu funkciu (napr. v druhej časti dochádza k podrobnému opisu akcie: „Tanec je čoraz rýchlejší s divší. Smiech z rakvy. Na hojdačke Madona s rakovinou prsníkov. Horácio roztvára dáždňik, objíma Hamleta. V objatí pod dáždňikom zmeravejú. Rakovina prsníkov žiari ako slnko.“⁴). *Hamlet-stroj* je text vybudovaný na niekoľkých postavách, ktoré spolu nevedú dialóg, nekomunikujú, ale každá z nich vedie (vnútorný?) monológ. Monologicnosť sa tu dá chápať nielen ako analógia k poetickosti textu a jeho súvislosti s lyrickým žánrom, ale aj ako stavebný prostriedok drámy, ktorý dialogickosť nahrádza v nasledovnom: Vnútorný monológ v sebe nesie napätie a konflikt v zmenách tém a motívov, o ktorých sa referuje. Dialogickosť je možné v tomto texte chápať ako vrstvenie monológov, ktoré na seba reagujú nepriamo, kontrastnosťou výpovedí jednotlivých prehovorov. „... najdeme i také dialogické formy, ktoré vlastne predstavujú – z hľadiska celého dramatu – niekoľko postavami vytvárený monológ; tento fakt se opírá o to, že postavy a jejich postoje (a tedy i řeč) nejsou vlastně v dramatu vždy soběstačné a „svěprávné“, někdy dokonce plní jen funkci zprostředkovatele „myšlenky“

² Tamže, s. 32.

³ Müller, H.: *Hamlet-stroj*, in: *Vietor a krik sveta*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992, s. 29.

⁴ Tamže, s. 31.

(dianoia).“⁵ Zároveň je však takáto pomyselná dialogickosť zámernou negáciou dialógu – komunikácie, pretože okrem iného je *Hamlet-stroj* formálnym aj obsahovým výrazom neschopnosti a nemožnosti komunikácie (výrazom rezignácie na komunikáciu).

Podobne to funguje aj v *Kvartete*, kde síce formálne dialóg existuje, ale má monologický charakter – jednotlivé repliky sú medzi postavami vymeniteľné (čo sa v hre aj uskutočňuje, pretože postavy menia vzájomne svoju identitu).

V hre *Opis obrazu* nemožno hovoriť o dialógu vôbec. Hra je monológom autora – neexistuje tu žiadna postava –, autora (fiktívneho autora; Heinerja Müllera; mňa čitateľa), ktorý opis vytvára na základe neustáleho podvedomého rozhovoru so sebou samým. Zárodok dialógu a jeho dynamickej funkcie vytvára konflikt (okrem iného) je tu prítomný v akčnosti a kontraste jednotlivých sekvencií. Avšak čo sa týka neschopnosti, či nemožnosti komunikácie, tá je vyjadrená úplným obrátením sa do vnútra samého seba. Kontakt s vonkajším svetom je len impulzom pre rozpravu so sebou, je cestou k pochopeniu seba. To čo je („objektívne“) „tam na druhej strane“, vonku, mimo nás, je len to čo je v nás, čo my tam vidíme. Preto tá nemožnosť porozumenia, len možnosť sprostredkovať ďalšiu „objektívnu“ realitu (v našom prípade text), ktorý však skutočnú podobu a naplnenie dostáva až vo vnútri čitateľa.

3. Identita

V *Kvartete* dve postavy hrajú postavy štyri. Z akého dôvodu? Sám autor o tom hovorí: „Hlavným problémom pri písaní *Kvarteta* bolo nájsť dramaturgiu pre román v listoch a to išlo len prostredníctvom hry, kde dvaja hrajú štyroch.“⁶ Takéto formálne vybudovanie textu na dvoch postavách je záležitosťou aj s iným významom ako technickým. Aké konotácie umožňuje riešenie, v ktorom postava zahŕňa viac ako jednu osobu, ale zároveň nemení svoju pôvodnú identitu? Začnime príkladom: Mertouil sa zhovára s Valmontom. V rozhovore spomenú, že Valmont má záujem o Madam de Tourvel. Mertouil mu navrhuje svoju nete, ktorú považuje za lepšiu. Valmont odchádza. Mertouil zmení reč – hovorí v mužskom rode a po niekoľkých replikách zistíme, že predstavuje (predstiera) Valmonta. Valmont sa vráti a reaguje na Mertouil (na seba) ako Madam de Tourvel. Spätne sa ukáže, že obaja hrali hru vedome a neskôr pokračujú, predstierajúc rozhovor Valmonta (Valmont) a netere Mertouil – Volangesovej (Mertouil). Záverečný rozhovor Valmonta – tentokrát ho hrá znova Mertouil – a Madame de Tourvel, tento

⁵ Procházka, M.: *Znaky dramatu a divadla*, Panorama, Praha 1988, s. 57-58.

⁶ Müller, H.: *Krieg ohne Schlacht (Leben in zwei Diktaturen)*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1992, s. 316 – 317.

raz opäť hranú Valmontom, je pomstou Mertouil Valmontovi, pretože ho v rámci hry, berúc na seba jeho podobu, otrávi.

Dochádza tu k niekoľkonásobnej zámene: Žena sa mení na muža a opačne. Motív zmeny, nestálosti, neidentifikovateľnosti pohlavia. Ak doteraz muž a žena boli role, ktoré každý jedinec nutne pri narodení nevedome (nie vo freudovskom zmysle) prijíma, nastáva doba, v ktorej je možné tieto hranice ľubovoľne zrušiť. Dochádza aj k výslovnému deleniu rodu/gender a pohlavia/sex (najmä vo feministickom diskurze) a odlišné postavenie mužov a žien sa už nevysvetľuje ako „dôsledok biologických, fyziologicko-anatomických odlišností“⁷ a ani sa nimi nedá odôvodniť a ospravedlniť. A rod nie je daný, je to niečo utvárajúce sa, premenlivé a flexibilné, ... je výsledkom spoločenských pôsobení, teda sociálnym konštruktom, a tak je jasné, že sa už nemožno odvolávať na nejakú prirodzenosť ženy, jej prirodzené miesto či prirodzené poslanie.⁸ Pohlavná identita, či skôr rodová príslušnosť je relativizovaná, nie v zmysle biologickom, ale spoločenskom. (Mnohokrát sa s ňou experimentuje, podlieha móde – napr. obľúbené transvestitické show...) Hranice medzi pohlaviami sa na rozdiel od minulosti viac a viac stierajú. Či nie je možné napríklad na internete vystupovať pod iným menom, iným pohlavím, či nie je možné „napraviť“ omyl prírody v prípade transsexuálov? To sú samozrejme extrémne príklady, ktoré ale charakterizujú našu dobu, v ktorej osoby jedného pohlavia (i keď sa priamo nevzdávajú svojich fyzických dispozícií) mnohokrát preberajú vlastnosti opačného pohlavia. Vlastnosti, ktoré sa tradične priradzovali k pohlaviu, determinované ich fyziologickými dispozíciami. „V toku života se člověk sám sobě stává cizincem, a to proto, že dělá věci a prožívá události, které se nedají vtěsnat do rámce přiznané identity a jsou v rozporu se zdánlivě neměnnými ukazateli rasy, třídy, věku, pohlaví nebo etnické příslušnosti.“⁹

Vo svete textu Kvarteta je možné ľubovoľne podľa vlastných zákonitostí meniť identitu postavy. „Žádná identita není zkamenělá, není dána jednou provždy.“¹⁰ Muž a žena už nie sú role, ktoré jedinec zastáva, ale vymeniteľné miesta v štruktúre. „Miesta v čírom štruktúrálom priestore sú prvotné vo vzťahu k veciam a reálnym bytostiam, čo tieto miesta zaujímajú, a imaginárne sú aj vo vzťahu k vždy tak trochu imaginárnym úlohám a udalostiam, ktoré sa zdajú nevyhnutné, len čo sú miesta zaujaté.“¹¹ Fluktuácia identity môže vyjadrovať niekoľko vecí:

⁷ Szapuová, M.: *Kategória rodu vo feministickom diskurze*, in: *Aspekt 1/1998 – Myslenie žien*, s. 33.

⁸ Tamže, s. 37.

⁹ Sennet, R.: *The Conscience of the Eye*, cit. tiež in: Bauman, Z.: *Úvahy o postmodernej dobe*, SLON, Praha 1995, s. 110.

¹⁰ Bauman, Z.: *Úvahy o postmodernej dobe*, SLON, Praha 1995, s. 110.

¹¹ Deleuze, G.: *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?*, Archa, Bratislava 1993, s. 15.

Boj pohlaví sa stáva nezávislým od charakteristiky toho ktorého pohlavia. Je to boj dvoch individuí, v ktorom každé môže používať zbrane toho druhého.

Výmena rolí vyhocuje, znásobuje účinky zvädzania. Vzrušujúcim sa stáva napodobňovanie toho druhého.

Výmenou a zámenou identity sa jeden druhému stáva akýmsi zrkadlovým obrazom. Ten druhý je v tomto zmysle zrkadlom – len vecou, nástrojom. Je to cesta narcizmu, sebalásky, zvädzania samého seba. Možno aj jungovská projekcia animy/anima. „Myslíte někdy na smrt, markýzo. Co říká vaše zrcadlo. Je to přece vždy ten druhý, kdo se z něho dívá. Ten, kterého hledáme, když se noříme do cizích těl. Dost možná, že to není ani jeden, ani druhý, že v naší duši je jen nicota, která se touží nasytit. Kdy mi předvedete, markýzo, svou panenskou neteř.“¹² (Všimnime si precíznu logiku vybudovania textu, dôkladnosť výberu slov – Valmont hovorí: „kdy mi předvedete, markýzo, svou panenskou neteř.“ A skutočne Mertouil ju sama predvedie, zahrá a nie predvedie t.j. zoznámi Valmonta s ňou.) A nakoniec celkom konkrétne – Mertouil zabije Valmonta jeho zbraňami (prezlečená v jeho pôvodnej identite), ale v rámci hry zabíja Madame de Tourvel – svoju sokyňu. Takže je to dvojité vražda. Vražda ženy aj muža. Muža, ktorý ju otravoval (preto ho otrávil) a nudil, ale zároveň stále provokoval. Vražda ženy, ktorá bola jej sokyňou (ako každá iná žena) a zároveň vražda konformného a tradičného ideálu o manželstve, cnosti atď. A ak rozvineme túto myšlienku, aj vraždou meštiackeho spôsobu života, toho konformného a uniformného štýlu strednej vrstvy. Že by to bola alúzia na západoeurópsku skúsenosť s extrémistickými ľavicovými teroristickými skupinami?

Ďalšia zmena identity nastáva, keď Mertouil berie na seba podobu svojej netere Volangesovej. Kontrast, ktorý vzniká takouto zámenou, je vo svete hry a jej pravidlách vhodný. Nielenže sa Mertouil môže nechať (a necháva) zvädzať (pasívne) zo strany Valmonta užívajúc si tentoraz rolu nevinnú, cudnú, mladú dievčiny. A navyše môže v konečnom dôsledku vychutnať zmyselnosť takejto hry, pretože túto rolu hrá s vedomím skúsenej ženy.

V hre *Hamlet-stroj* dochádza tiež k výmene resp. splynutiu pohlaví. V druhej časti je Hamlet Oféliou, čo aj explicitne priznáva: „OFÉLIA (CHÓR) HAMLET Som Ofélia. Ktorú si rieka nenechala.“¹³ V tretej časti Hamlet vyslovuje pranie, že chce byť ženou a oblieka si Oféliine šaty. Rituálnym či divadelným spôsobom (preoblečenie, líčenie) sa muž stáva ženou – prijíma svoju animu alebo je to forma (spôsob) trestu: „HLAS(Y) z rakvy Čo si zabil, budeš milovať.“¹⁴ Nedochádza tu

¹² Müller, H.: *Kvarteto*, in: *Pověření – Tři hry* (preklad K. R. Jilská), Prostor, Praha 1998, s. 15.

¹³ Müller, H.: *Hamlet-stroj*, in: *Vietor a krik sveta*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992, s. 30.

¹⁴ Tamže, s. 31.

len k splyvaniu pohlavnej identity. Ofélia je v záverečnej piatej časti zároveň Elektrou. Aké konotácie umožňuje takáto ambivalentnosť postavy?

Elektrin otec Agamemnón bol pre ňu idolom. Videla ako milenec jej matky zabil Agamemnóna, matka o chystanej vražde vedela a možno sa na nej podieľala. Dvojica Klaudius a Gertrúda sú pandantom k Aigisthovi a Klytaimnéstre, čo by znamenalo, že Hamlet je doplnkom Elektry, a teda Ofélie. V tejto súvislosti to znamená, že Ofélia a Hamlet sú jedna osoba. Elektra zachránila svojho brata (Oresta), stala sa otrokyňou svojho otčima, po celý čas premýšľala o pomste (opäť spojitost s Hamletom) a ďalej: „...cudná a neprístupná Elektra (pozn. aut. – podľa prívlastkov by sa chcelo doplniť, že Ofélia) se po sedmi letech setkala s bratom Orestem a spoločne s ním rozhodla, že zavraždí Aigistha a Klytaiméstru.“¹⁵ Hybnou silou Elektry je utkvélá myšlienka na pomstu otca.

Hamlet teda ústami Ofélie/Elektry v záverečnej časti hry Hamlet-stroj obžalováva celý svet: „Hovorí Elektra. V srdci temnoty. Pod slnkom mučení. Metropolitám sveta. V mene obetí. Vyvrhnem všetko semeno, ktoré som prijala. Mlieko svojich ňadier premením na smrteľný jed. Beriem spať svet, ktorý som porodila. Medzi svojimi stehnami zadusím svet, ktorý som porodila. Pochovám ho vo svojom ohanbí. Preč so šťastím poroby. Nech žije nenávisť, pohrdanie, vzburá, smrť. Spoznáte pravdu, až pôjdete cez vaše spálne s mäsiarskymi nožmi.“¹⁶

Ofélia je Elektrou a zároveň súčasťou ženy, ktorá zomiera (nielen fyzicky) sebatrýznou, seba(u)mučením a to rozličnými formami (podrezané žily, obesenie, predávkovanie drogami, prostitúciou, stratou sebaobrazu, prijímaním ideí ...).

Monológ Ofélie zaznieva na pozadí hlbokého mora, ktoré je symbolom temných síl prírody, a teda tajomných síl duše, hĺbky nevedomia, hĺbiny zla. More je počiatkom a cieľom všetkých žijúcich tvorov. Ofélia je nehybná (sedí na invalidnom vozíku). Energia a pohyb prýšťa z jej vnútra, z hĺbín temného, ženského princípu, ktorý symbolizovaný morom pohlcuje zo svojej stránky všetko živé. Nastáva tu reverzibilný pohyb – koniec je začiatkom: „Beriem spať svet, ktorý som porodila.“¹⁷

V *Opise obrazu* sa taktiež vyskytuje motív fluktuácie identity, ktorá nikdy nie je uspokojivá, nikdy nie je stála, ale ktorej sa nemožno zbaviť: „VRAŽDA je výmena pohlaví, CUDZÍ VO VLASTNOM TELE, nôž je ranou, chrbát sekerou, patrí chýbajúci pohľad k plánu, na akom prístroji je umiestnená šošovka, čo pohľadu odsáva farby, v ktorej očnej dutine je napnutá sietnica, kto ALEBO ČO sa pýta na obraz, BÝVAŤ V ZRKADLE, je muž s tanečným krokom JA, môj hrob je jeho tvárou, JA že-

nou s ranou v hrdle, vpravo a vľavo v rukách s rozpolteným vtákom, krv na ústach, JA vtákom, ktorý písmom svojho zobáka ukazuje vrahovi cestu do noci, JA zamrznutým víchrom.“¹⁸ Identita je aj hľadanie chýbajúceho pohľadu, ktorý by vyplnil prázdne miesto, müllerovskú diery vo večnosti. Pohľadu, ktorý nie je možné nájsť, pretože pocitu cudzoty vo vlastnom tele, neustálej seba konfrontácie sa nemožno zbaviť.

4. Deštrukcia, násilie, manipulácia

Tieto motívy agresívnych sklonov sa v textoch vyskytujú vo viacerých podobách. V hre Hamlet-stroj sú synonymom pre spoločenské pohyby. Charakterizujú potlačené túžby davu. Dav je tu vyobrazený, bezpochyby aj pod vplyvom skúsenosti s nacizmom, ako neschopný života bez vodcu, ktorý by mu legitimoval podvedomé pudové túžby a „uvoľnil“ v ňom skryté pohyby. Predstavitel Hamleta, ktorý však už, ako hovorí nie je Hamletom, vystupuje z davu a svojim monológom rezignovane referuje o štruktúre revolučného spoločenského pohybu. Odhaľuje podvodnosť akýchkoľvek očakávaní – je rozbíjačom predstáv, sám proti davu. Nie je Hamletom, pretože na rozdiel od svojho predobrazu žije v dobe, kde sa všetko práve tvorí, ktorá je sama sebe cestou a neexistuje cieľ, ktorý by ju posvätil. „Kulisy sú pomník. Zobrazuje v stonásobnej zväčšenine muža, ktorý tvoril dejiny. Skamenenie nádeje. Jeho meno je vymeniteľné. Pomník leží na zemi, o tri roky po štátnom pohrebe Nenávideného a Uctievaného ho strhli tí, čo po ňom prebrali moc.“¹⁹ V hre *Hamlet-stroj* je v autorských poznámkach určené roztrhať fotografiu autora. Deštrukciu fotografie autora je možné chápať ako ničenie spôsobu realistického zmocňovania sa skutočnosti. V tejto línii aj ako deštrukciu klasickoformy, nemožnosti dialógu, charakteru, deja. Zničenie autora je osamostatnením textu ako svojbytnej skutočnosti, ktorá svoju podobu získava až v percepcii čitateľom. Zároveň autor ničí sám seba ako človeka a chce byť strojom, aby nemusel viac „jesť, piť, dýchať, milovať ženu, muža, dieťa, zviera. ... Aby mohol rukami chytať, nohami chodiť bez bolesti, bez myšlienky.“²⁰

V *Kvartete* sú motívy deštrukcie, násilia a manipulácie spojené najmä so sexualitou. Valmont hovorí: „Vbĕhne mi na nůž, dřive než ho vytáhnú. Ani jedinou past mi nenastraží: netuší hrůzy lovu. K čemu je mi zvěř bez rozkoší ze štvance. Bez studeného potu, zadržovaného dechu, doběla zvráćeného pohledu. Zbytek je

¹⁵ *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*, EWA Edition, Praha 1993, s. 81.

¹⁶ Müller, H.: *Hamlet-stroj*, in: *Vietor a krik sveta*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992, s. 35.

¹⁷ *Tamže*, s. 35.

¹⁸ Müller, H.: *Opis obrazu*, in: *Vietor a krik sveta*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992, s. 81 a 82.

¹⁹ Müller, H.: *Hamlet-stroj*, in: *Vietor a krik sveta*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992, s. 32.

²⁰ *Tamže*, s. 34.

trávení.²¹ Manipulují klamstvom: Madame de Turvel je zvádzaná vlastnými zbraňami – cnosťou a počestnosťou. Mertouil ako Valmont prosí o telo Madame de Tourvel (Valmont), aby mohol(la) preukázať (alebo skôr nepreukázať) svoj obrat k počestnosti. „Dovoľte mi pomôcť mojou skrovnou silou na vašu nahú krásu, kráľovno, obehnanú plotom manželstvá, aby som mal stále pred očami vašu svätú obrázku, až vejdu do temnej arény, uväznený pred hroty divých prsů do svojho slabého tela.“²² Manipuluje sa tu s neskrývanou rozkošou. Manipulácia je pravidlom hry – obaja protagonisti nezakrývajú svoju premenu (ani tu nejde skutočnú zmenu osoby, čiže Mertouil je vždy Mertouil aj keď sa hrá na Valmonta a pod.) a nezakrývajú ani snahu o ovládanie druhého. Tvorí tak silnú dvojicu, ktorá v rámci synchronickosti stojí na rovnakých pozíciách a v rámci diachrónnosti mení svoju masku a tým aj miesta rolí. Telesnosť, pudovosť, sexualita – asi leitmotívom celej hry. Centrom každého vzťahu je telesnosť, sexualita, ktoré sú dostredivými silami všetkého konania. Toľko, zjednodušene, prečítame v *Kvartete*. Všetko konanie je nasmerované len k jednému cieľu – ukoreneniu vlastnej pudovosti, telesnosti, sexuality. Napríklad: spomenutá situácia, v ktorej Valmont/Mertouil zvädza vydatú Madame de Tourvel jej zbraňami – t. j. cnosťou a počestnosťou. Samozrejme zdánlivou, predstieranou, hranou, klamlivou. „Madame de Tourvel. Mé srdce spočívá u vašich nôh. Nemajte strach, dušičko moja. Nelekejte sa, milenko mé duše. Čo by ste uverila, že po toľkých týždňoch zbožného styku s vami prebýva v tejto hrudi ešte nečistá myšlienka. Priznávam, že som bol, než ma zasáhl blesk vašich očí, úplne iný. Valmontem, jenž lámal srdce. LÁMAL JSEM SRDCE NEJPYŠNĚJŠÍCH ŽEN. A vás, jsem madame neznal. Jímá mě stud, když na to jen pomyslím. Jakou špinou jsem se brodil. Jaké umění přetvářky. Jaká podlost. Hříchy jako mor. /.../ Byl jsem jak propast, madame. Chcete do ní nahlédnout, chtěl jsem říci shlédnout dolů, odpusťte z výšin vaši ctnosti. Vidím jak se červenáte. Jak se dostala červeň na vaše tváře má milovaná. Převlékla se za vás. Ale odkud bere vaše představitost barvy, jimiž vám vykresluje mé nepravosti. Snad ze svátosti manželství, o níž jsem se domníval, že vás obrnila proti silám pozemských svodů.“²³ Aký kontrast je vytvorený v rámci hry premenlivej identity? Tu je výstižný príklad: niekoľko strán pred týmito slovami, ktoré adresuje Valmont (vlastne Mertouil) Madame de Tourvel (vlastne Valmontovi), hovorí Mertouil – teraz skutočne ona – o Tourvelovej: „Uznávam, že je to rádny kus masa, ale patrí choti, ktorý sa do neho pevne zakusl, vernému choti, jak mám všechny důvody se obávat, a to už řadu let, takže co zbude pro vás, Valmonte. Sedlina. Chcete se vážně obírat tímhle smutným zbyt-

21 Müller, H.: *Kvarteto*, in: *Pověření – Tři hry*, Prostor, Praha 1998, s. 13.

22 Tamže, s. 27.

23 Tamže, s. 18.

kem. Lituji vás, Valmonte. Kdyby aspoň byla děvkou, která se vyučila svému řemeslu. ...“²⁴

Motív deštrukcie a násilia v *Opise obrazu* má podobne ako v *Kvartete* spodobenie v mileneckom vzťahu. Sexuálna energia je spojená s inštinktom smrti a ten je zameraný buď proti sebe alebo proti objektom mimo seba (Freud). „... možno to bola vražda, možno divá súlož, alebo oboje v jednom.“²⁵ *Opis obrazu* je agresívnym spodobením negatívnej stránky ambivalentného vzťahu pohľadá, kde krv je „pohonnou hmotou planéty“.

Cieľom deštrukcie podľa Fromma je „odstránenie jej objektu“. „Je však také zakorenene v nesnesiteľnej bezmocnosti a osamocení jednotlivce. Pocity své vlastní bezmocnosti vůči okolnímu světu mohou uniknout tím, že ho zničím. Jistěže, pokud se mi podaří ho odstranit, zůstávám osamělý a odloučený, získám však nádhernou osamělost, v níž nemohu být rozdrčen nepřekonatelnou mocí objektů mimo mne.“²⁶

24 Tamže, s. 11.

25 Müller, H.: *Opis obrazu*, in: *Viator a krik sveta*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992, s. 78.

26 Fromm, E.: *Strach ze svobody*, Naše vojsko, Praha 1993, s. 97.

Podoby soudobého evropského dramatu

Vydala Masarykova univerzita v Brně roku 2001

Odpovědná a výkonná redaktorka: Helena Spurná

Překlady: Michaela Janková, Roman Madecki, Barbora Schnelle,

Patrycja Twardowska

Sazba: Dan Šlosar (LVT FF MU)

Tisk: Škola uměleckých řemesel, odd. grafiky, Jiří Závodník

1. vyd., 2001 náklad 200 výtisků

55-977-2001-02/58-20/FF

ISBN 80-210-2549-2