

## GLOSY K DONU JUANOVÍ

*Měl jsem to štěstí, že od února do května 1989 jsem v Divadle Na Zábradlí mohl sledovat práci Jana Grossmana na inscenaci adaptace Molièrova Dona Juana. Shodou okolností jsem se krátce před tím zabýval donjuanovským tématem i v rámci své školní seminární práce. Z těchto dvou zdrojů vznikly mé následující Glosy.*

**L**iterární archetypy procházejí různými stádii svého vývoje. Některé jsou od doby svého vzniku takřka neproměnné jako např. archetyp donquijotovský, jiné naopak vykazují velkou dynamičnost. K těm druhým patří i archetyp donjuanovský, zachovávajcí však i při největší variabilitě své nejbystrohnější dimenze. Nevyčerpatelná vůle k zápasu se smrtí a s bohem a nepetržitá snaha vyřešit základní problém existence či neexistence boha (ve smyslu absolutní vertikální hodnoty lidského života) představují transcendentní kvality donjuanovského syžetu. Právě ony způsobují jeho dynamičnost a umožňují – nikoli však v případech „realistických“ zpracování např. Byrona, Anouilhe, Unamuna – vrátit Juana zpět mezi mytologické postavy: Syžet sám pak znovunabývá kvalit uměleckého obrazu.

V centru pozornosti tu potom je Jua-

novo hledání boha, hlavní příčina jeho neklidu, potřeba neustále nutící hrdinu pokoušet hranice své existence. Je to otázka, která drásá jeho vědomí i svědomí a na jejímž řešení záleží naprosto vše další, co určuje Juanův život.

V této extrémní, vyhocené poloze, ve vztahu k absolutní hodnotě nad námi, nalézt styčný bod mezi donem Juanem a Faustem. Oni dva jako literární archetypy – na rozdíl od dona Quijota – procházejí velkými změnami, odrážejícími proměnlivý vztah člověka k absolutním hodnotám jako jsou Bůh, život, smrt, spása a zatracení. Otázka lidské svobody jimi nastolená je řešena s platností téměř všeobecnou, a to nejen ke světu, ale i k Bohu.

Don Juan a Faust představují dva protipóly existenciálních postojů, mezi nimiž neustále kolísá evropské myšlení. Ve své vyhocenosti představuje jeden naprosté popření druhého – čistě vědecky smýšlející Faust, plný věcnosti a racionalismu, je v opozici k donu Juanovi, jehož přístup k životu je naprosto spontánní a naopak postrádá jakoukoli zakotvenost právě ve sféře racionality (nikoli rozumu).

V postavách Fausta a dona Juana vidíme obraz situace evropského novověku. Odtržení kultury – ve smyslu uvědomělé činnosti člověka – od spontaneity bylo dovedeno k takřka naprosté dokonalosti. Je zřejmé, že byť sláva a tragédie Evropy spočívá právě v tom, že rozvíjela kulturu jako transcendentní dimenzi

života do nejzazších důsledků, myšlenka bez vůle nemůže být lidská. Kultura je pak pouze chladné, usmrcující a rozkladné myšlení bez životního zakotvení ve sféře citu. Oproti tomu čistá, vyabstrahovaná vůle bez myšlenky stejně tak zůstává jen dravým, živelným, zaslepeným pudem. V sblížení a vzájemném prolínání těchto dvou postojů je dnes hledána šance po dosažení jednotného a harmonického, naplněného života.

I mýtus o donu Juanovi vznikl z potřeby životní celistvosti. Vrcholné baroko, poslední velký pokus o duchovní sjednocení roztržitého světa, zrodil tohoto démonického rouhače, negativní typ, již předem odsouzený k zatracení. Jak jinak, když světu je třeba vrátit řád jednotné scholastiky, je nutno znovunastolit ideál středověku s jeho jedinou věcnou, od počátku světa stejnou pravdou, ke které se člověk může povznést a v jejímž nazření je vrchol jeho štěstí. Oproti modernímu renesančnímu i reformačnímu racionalismu preferuje baroko cit jako prvořadý předpoklad víry; nejvyšší hodnotě – víře v Boha – je podřízeno vše ostatní.

**P**ověst o bezbožném svůdci žen pochází podle všeho z Andalusie. Sevillské kroniky vypravují o něm v podstatě toto: Don Juan Tenorio, syn z urozené rodiny, dopouštěl se nesčetných zločinů a probodl konečně šedivého guvernéra sevillského, dle jiných komtu-

ra Gonzala de Ulloa, když mu chtěl zabránit v násilném únosu své dcery Giraldy. Mrtvola byla pochována v klášteře sv. Františka a náhrobek ozdoben sochou zavražděného. Ale mnichům, které bohapusté řádění Juanovo dávno trápilo, se podařilo vláknati ho do kláštera, kde ho v odvetu za zločin spáchaný na rodu Ulloů zavraždili a rozšířili zprávu, že don Juan rouhavým způsobem zneuctil sochu Gonzalovu a tu že ho socha uchopila a rozsedlinou v dlažbě uvrhla do pekla.

S touto donjuanovskou pověstí smísila se později jiná, jejímž hrdinou je don Juan de Marañón. Ten prý uzavřel spolek s ďáblem, avšak obrátil se kajičně, když se mu před zamyšleným únosem ve vidění zjevil obraz jeho vlastního pohřbu. Stal se posléze mnichem a zbytek života strávil ve ctnostném sebezapírání a ve svatosti. Svou mrtvolu nařídil pohřbit pod prahem katedrály, aby se po ní nohama šlapalo." (Ottův slovník naučný, díl 7, Praha 1893, str. 836–7)

**D**on Juan Tirso de Molina, vzniklý v době baroka jako první konkrétní zpracování juanovského archetypu, nemůže být nikdo jiný než člověk zcela egocentrický a mravně bezohledný, který ve své pudové nespoutanosti rozdupává všechny božské i lidské zákony, pustoší s naprostou neodpovědností a lhostejností třeba i nejcennější city v druhých. Svět se pro Molinova dona Juana stal objektem jediné velké hry, hry

bez vlastní citové účasti. Výrok, kterým se po celou dobu zaklíná a kterým odbývá všechny své protihráče, „Času dost, nic nezmeškám“, je nejkrutějším myšlenkovým koncentrátem Juanova postoje k světu. Ztráta časové dimenze kontrastuje s tehdejší církevní dogmatikou, považující život za jediné slzavé údolí na cestě k šťastnějšímu posmrtnému životu, za neustálý řetěz utrpení prožívaný právě v čase. Don Juan se vlastně sám vyděluje ze společnosti těch, kteří si uvědomují a v každém cítí pomlživost času. Každý on nechce vidět memento smrti, které mu má dát šanci prohlédnout a napravit se. Tuto základní existenciální situaci přehlíží, prochází jí nedotčen.

Molinův don Juan tak není a ani nemůže být požitkářem. Neboť právě požitek se může realizovat pouze v čase. Tím, že don Juan zničil čas, zničil v sobě veškeré city. Stal se neporazitelným jen proto, že je nedotknutelný ve svém osamocení. Existuje sám jen jako pouhý jev, vládné chladným rozumem intrikána, ale díky necitelnosti není schopen rozumu využít k vlastní sebereflexi. Může sám sebe uskutečnit pouze tehdy, bude-li reflektován svým okolím. Proto vstupuje na tobožán podvodů, kde kořistí požitky určené někomu jinému ne proto, aby je sám vychutnal, ale proto, aby okradl jiné, a tak upoutal jejich pozornost. Musí o sobě dávat vědět stále důrazněji a důmyslněji, každý další jeho čin musí překonat ten předešlý. Don Juan zaplňuje své bezčasí

neustálou potřebou předvádět se, aby se tak zachránil před všepohlcující anonymitou. Proto mu nemůže být nic špatného dost dobré. Počáteční nadřazenost či lépe snaha vydělit se z pokrytecké společnosti (kterou ale zároveň stále potřebuje) přerůstá v naprostou necitelnost vůči okolí, ale i vůči sobě. Potřeba dát o sobě vědět dohání dona Juana k hříchu nejtěžšímu, k poměřování se s Bohem. Neboť don Juan musí ukázat, že Boha, stejně jako předtím všechny city, v sobě zahrnul. Existoval by věčně teprve v tu chvíli, kdy by se stal Bohem sám.

Až sem musel autor zavést svého dona Juana, aby jeho hrozivý pád mohl být završen komturevým zásahem, který podle vládnoucího světonázoru představuje vlastně akt milosrdenství. Don Juan sám nemůže svou hru zastavit, protože uvedl do pohybu síly, které jsou mocnější než on. Stal se odstrašujícím příkladem individuality – po vzoru renesanční osobnosti –, která se dostává do rozporu se zákony církve.

Molinův don Juan nemohl být spasen. Již od prvopočátku je odvrácen od milosti, předurčen peklu. Všechny peripetie děje jsou jen vyjevování Dávla, který sídlí v jeho duši. První don Juan je tragédií vzpoury pobloudilce proti spravedlivému a moudrému řádu. Je cestou člověka, který se od hříšné společnosti chce oddělit ještě větší hříšností. Jako by autor chtěl vyřknout memento: Zde není cesty. Neopovažuj se, nezkoušej, jinak budeš

ztracen navěky. Božské právo chrání čistotu života je nastoleno s absolutní platností. Základní hodnoty světa – Bůh, král, láska, čest – jsou neotřesitelné a nesporné, rámec života je pevný a zajištěný, i když se v něm děje mnoho zvráceného.

**M**olinův don Juan se svou zavržením blíží interpretaci Sorena Kierkegaarda. Jeho Juan je estetický typ, pro něhož je požitek východiskem morálky a veškerého lidského jednání; je to člověk, který se netěší sám ze sebe, nýbrž pouze z okolního světa. Nemá smysl pro totalitu života – žije jen pro právě probíhající okamžik, a proto je jeho zkušenost vždy fragmentární. Ztělesňuje smyslovost spjatou s egoismem a jeho nejlepší vlastnost – galantnost je pouze aspektem imaginárního života, nikoliv života skutečného. Je nebezpečný svou schopností s lidmi manipulovat, podvést je a omámit natolik, že na budoucnost již vůbec nepomyslí. Stává se svůdcem tím, jak druhé okrádá o vědomí času. Kierkegaardův don Juan je typem v nejvyšší míře rozptýlené, až abstraktní osobnosti.

Život estéta se omezuje na konečno, empirii, opouští absolutno a vzdaluje tak člověka od jeho nejvyššího poslání. Kierkegaard pocituje a teoreticky rozvádí estetickou dispozici jako výrazně protináboženskou, erotickou, svou podstatou protiduchovní. Umění, které nejživěji vy-

jadřuje tento vztah, je hudba, proto mohl podle Kierkegaarda vytvořit skutečnou postavu dona Juana pouze Mozart.

Takto interpretovaný don Juan chápe na rozdíl od Juana Molinova čas v jeho prožitkové dimenzi. Hraná zbožnost mu slouží jen k umocňování a stupňování rozkoše až k perverzii. Vše je vybičováno k vrcholnému milostnému okamžiku, který má svou jedinečnou cenu ve všech dobrodružstvích dona Juana. Po něm svůdce nutně musí přerušit děj a začít jinde, aby směřoval k novému vrcholnému zážitku. Člověk se podle Kierkegaarda v životě musí rozhodnout – „buď – anebo“. Buď pro negativní typ estetický, anebo pro pozitivní typ etický a náboženský. Toto rozhodnutí znamená již vědomé určení individuálního vztahu k bohu. V případě kladné volby jde o obětování celého života vnitřně poznané pravdě, a to i za cenu mučednictví. Je to nejvyšší umocnění osobnosti, bezprostřední vztah člověka k bohu.

Právě problém volby je jedním z ústředních témat Moliérova Dona Juana. Neguje loutkovou schematicnost Molinovu; rozvratím antinomii osudu nabývá Juan lidského rozměru. Stává se tak zakladatelem skutečné legendy a naplnění donjuanovského archetypu hříšníka a svobodného jedince, krutého svůdce a milovníka krásy.

Základní charakteristikou Moliérova dona Juana je protikladnost. Využívá všech možností, aby popřel nejen řád

společnosti, ale i církevní závazky a povinnosti. Na druhé straně odhaluje pokryteckou moc společenských a církevních konvencí. Juanova věčná touha řešit základní otázku existence boha, třeba i v opozici proti všem a proti všemu, zákonitě vyvolává potřebu svobody a nezávislosti. Tak se Juan stává neodolatelným a přitažlivým od dob Moliérových dodnes. Odvaha k riziku, kterou mnozí považují za samoučelnou, je Juanovým vědomým životním toreadorstvím, vnáší do jeho charakteru další obecně platné téma – neustálou potřebu poměřovat se a dobývat, experimentovat a získávat moc. Přitom všem ale zůstává zcela nezávislý, a to i za cenu negace jiných pozitivních hodnot. Moliérův Don Juan tak klade věčnou otázku hranic lidské svobody a existence. Takovému údělu musí být vlastní páchat i zločiny, které však v sobě vždy ponosou potencionální možnost udělení milosti. Bez krve a vražd by byl Juan příliš jednostranný.

Juanovská odvaha ke zkušenosti a k ničím nezastřenému a nezastřanému vědomí nemůže být bez následků. Reflektovaná skutečnost, že neexistuje lidský řád, zákonitě vyvolává i nevěru v možnosti budoucnosti. Odtud pramení Juanův výsměch naději. Jeho typická ironie představuje jedinou možnou vzpuru proti takové vládě, která si osobuje absolutní moc nad člověkem, neuznává svobodu lidské existence a stává se tak „božským“ šklebem zahorklého a závis-

vého uzurpátora, proti kterému se don Juan musí bouřit. Molière v důsledné opozici proti pojetí Tirso de Moliny, staví Juana s opovrhlivým vědomím proti všem hranicím vytyčeným jakoukoli cizí mocí – církví, státem, tradicí. Je to osobnost s anarchickou nezávislostí na zákonech, které považuje za platné pouze pro masu, beztvarou hmotu, v níž splyývá okolní svět.

Václav Černý spatřuje právě zde zárodek romantického dona Juana: „Romanismu zbývá provést jediné, ostatně významné: nahradit v donu Juanovi princip obecný: rozum, jímž hrdina mluví za mnohé, ne-li za všechny, principem individuálním; vášní, jíž vyjadřuje zcela osobitou jedinečnost své svobody, a don Juan Byronův i Hoffmannův, Mussetův, Lenauův, Baudelaireův, don Juan romantický je zrozen. Zmučený i krutý, vzpurný a zběsile rozkošnický, jasnozřivý a nutící i ostatní, aby dožili vlastních hloubek a temnot, učitel závratí, žalu a svobody, samotář a samotou zároveň trpící a pyšný, tak nastupuje svou životní pouť věčné revolty protiintelektuální (...), mravní (...) i společenské (...), uražen banalitou a toužebně k výsostem, trýzněm nevyjádřitelnými žádostmi, nízký a vznešený, plin touhy rozsévající žal a v něm svou nezhojitelnou potřebu jediné Čistoty v nesčetných milenkách, Svobody ve vzpourách a Pravdy za ořepanostmi všech Sganarelů světa.“ (Václav Černý: *Osobnost, tvorba, boj*. Praha 1947, s. 99–100.)

Molièreův Don Juan svým nezodpovědným postojem nastoluje jiný, dosud neznámý druh odpovědnosti. Staví odpovědnost svému vlastnímu svědomí před odpovědnost společenskou. Nezasťrané vědomí nezodpovědnosti je snahou odlišit se od pokryteckého zmrtevělého, prázdného pojetí cti a morálky, které je ve svých důsledcích snad ještě více škodlivé a nezodpovědné. Odmítá-li žít dál s Elvírou, činí tak ve jménu svobody proti těm, kteří se dovolávají autority závazku. Don Juan se rozhodl sám o sobě, vědomě zvolil způsob svého života. Ve volbě prožívá své chtění, vlastní vůli; konstituuje lidské v sobě tím, jak odmítá nátlak vnější autority i za cenu zavržení. Akcentována je tak svoboda jako aktivní rozhodující projekce všech vnitřních dispozic sebevědomé bytosti.

Don Juan proto přestává vystupovat pod maskou někoho jiného a plně přiznává svou existenci. Vlastní činnost včetně zločinů svůj život zcela vědomě determinuje. Sráží tak v něm vášeň k sebezničení s konstruktivním přístupem, usilujícím o postižení pravdy. Rozpadu samotného bytí zabraňuje jen vědomí řádu jako otevřeného nepostižitelného principu života. Tato nepostižitelnost zároveň způsobuje převrat v stabilních schématech rozumu.

Proto don Juan popírá Sganarellova tvrzení. Cítí za nimi státnost, neustále se pokoušející uvést svět do stavu naprosté určenosti.

Sganarell je obrazem člověka, jehož

vedou převraty, které zažívá a e jich smysl není schopen rozumově pochopit, k úplné bezradnosti. Jeho důvěra v řád skutečnosti je permanentně zpochybňována, dosud nabyté jistoty se rozpádají. Zachráněn může být jen nějakou novou bezmyšlenkovitou poslušností – slepou vírou.

Sganarell tak Juana bezděky utvrzuje v nutnosti nevzdat se své osobitosti. Svoboda je možná jen ve svém pravém uskutečnění. Jinak se zvrátí do stavu nové závislosti; z bytosti zbyde jen póza, krunýř neproniknutelnosti, převzatý způsob řeči a forma styku. Don Juan již nemá strach ze smrti, ale obává se, že ztratí sám sebe.

Molière využívá postavu Sganarella k reflexi Juanova bytí, proto zde nabývá sluha ve srovnání se zpracováním Tirso do Moliny takového významu. Sluhou-pomatencem Molière také posiluje ústřední motiv všudypřítomné smrti – blázen jako metamorfóza císaře a boha převyšující v podsvětí.

Smrt je u Molièra pojata zcela jinak než u Moliny. Tato odlišnost pramení z obnovy a znovunastolení renesančního ideálu života. Doba dosud nezatřesená temným a hrůzostrašným pojetím grotesknosti neviděla v Juanově zápasu s komturem nic hrozivého, připadal jí spíše směšný. I proto zakončuje Sganarell hru komickým zvoláním „Kde je můj plat“ –namísto seriózní organizace pohřbu ve hře Molinové. Směšné strašidlo je pře-

množeno smíchem, takže hra ve svém důsledku nevyvolává hrůzu, nýbrž karznlím účinkem spíše posiluje v divákovi vědomí vlastní síly.

Sganarell se svým bláznovským „vze-  
zřením“ přebírá okamžitě i nedotknute-  
lost šašků. Bláznovství mu umožňuje  
nechápat, zesměšňovat a přehánět, pa-  
rodovat, pomlouvat a nebýt sám sebou,  
předvádět život jako frašku a lidi jako její  
herce, strhávat druhým masky i zveřejňo-  
vat jejich intimní život. U Molièra však  
princip bláznovství není soustředěn pou-  
ze na postavu Sganarella, neboť často-  
krát jeho roli záměrně přebírá sám don  
Juan. Juanovské nazírání reality se tak  
už blíží spíše Hamletovi.

Don Juan sice hyne rukou komturo-  
vou, ale volí tento svůj úděl vědomě. Ví,  
že jeho hra je hříšná, odmítá však prožít  
jen jediný osud, znásobuje jej přemírou  
vzruchu a urážlivými nároky ducha a te-  
prve tím nachází naplnění. Ví, že ho čeká  
trest, ale hraje dál a raduje se z přítom-  
nosti. Umírá jako postava věrná sama  
sobě, aniž by projevil zlomek strachu  
a chtěl se jako Juan Molinův naposled  
vyzpovídat. Zásah komturův tak jen zvět-  
šuje ambivalentnost Juanova charakteru  
a jako jediné Molièrově postavě poskytu-  
je i heroickou dimenzi. Stejně tak se tím-  
to nadpřirozeným zásahem relativizuje  
i absolutistické právo a řád, které právě  
komtur ztělesňuje.

Molière, aby do poslední chvíle udržel  
otevřenou možnost Juanovy spásy,

vkomponuje do příběhu postavu Eivíry,  
jedinou bytost, která má skutečný zájem  
na Juanově záchraně. (Tento motiv se  
pro mnohé další autory pozdějších obdo-  
bí stane inspirací pro udělení božské mi-  
losti, vítězící silou lásky nad peklem. V  
Juanových milenkách tak takřka ztělesní  
mariánský kult.) Don Juan Molièrův však  
právě tím, že si je vědom svého rozhod-  
nutí, odpovědnosti vůči sobě samotné-  
mu, musí i tuto možnost zamítnout. To  
není jeho omluvou, protože právě pev-  
nost jeho postoje ho staví mimo jakoukoli  
omluvu.

Don Juan není mužem, který by za-  
světíl život milování žen, nýbrž je para-  
doxně tím, koho ženy milují. On je ve  
svém hledání skutečného ideálu jen zra-  
ňuje a pustoší. Protože jsou však tím nej-  
přirozenějším a vlastně i jediným skuteč-  
ným Juanovým partnerem, věnuje jim ce-  
lý svůj život. Právě tím ženy přitahuje.  
Touží po čistotě vztahu; v okamžiku sblí-  
žení se však touha mění v rozčarování  
a deziluzi. Je hráčem, ale nikdy se nemů-  
že stát vítězem. Ve chvíli, kdy si žena  
uvědomí svou lásku k němu a podlehne,  
miluje don Juan už jen její neposkvrně-  
nou minulost, její ideál. „Odtud pramení  
podoba dona Juana roztržitého, jinam  
zahleděného. V jeho čase se touhy nese-  
tkávají nikdy.“ (Václav Černý, s.98)

Hledání ideálu, které se objevuje popr-  
vé právě u Molièra, je dalším naplněním  
juanovského archetypu a nerozlučně  
provází i následující dony Juany. Vzniká

tak neodmyslitelná juanovská ironie, vy-  
růstající právě z vědomí rozporu mezi  
ideální představou a reálným světem  
a vytvářející základ nesmiřitelnosti dona  
Juana se společností. Juan, zahofklý a  
zatrpklý z vědomí nedokonalosti světa,  
se vysmívá svému okolí tím, že vydává  
svůj ideál za skutečnou existenci, a svět  
ho za tento posměch nenávidí.

V oblasti umění tak díky Molièrovi  
vzniká protipól myšlenkového světa so-  
kratovské ironie – ironie juanovská. Na  
rozdíl do sokratovské apriorní nedůvěry  
v spontánní existenci, oproti snaze na-  
hradit skutečné bytí racionálními pojmy,  
se Juan vysmívá suverénním nárokům  
rozumu a omezující snaze vše systemati-  
zovat a dovádět k absolutní abstrakci.

„Proto se don Juan bouří proti morál-  
ce, protože morálka se předtím postavila  
proti životu. Don Juan se podřídí pouze  
tehdy, až bude existovat etika, jejíž zá-  
kladní normou se stane plnost života.“  
(José Ortega y Gasset: Úkol naší doby.  
Praha 1969, s.45–46.).

*„Všichni bohové jsou mrtvi, nyní chce-  
me, aby žil nadčlověk.“* Friedrich Nietz-  
sche

**V** 19. a 20. století don Juan směřu-  
je stále více k podobě realistické,  
k naprosté determinovanosti. Tak  
jako v řadě nekřesťanských hodnotových  
systémů schází dominantna srovnatelná s

absolutní dominantou božskou, mizí postupně i transcendentní rozměr Juanovy postavy. Nová kultura se vyznačuje sice optimistickou vírou v pokrok, antropocentrickým humanismem a snahou po sociální spravedlnosti, ale také bezbřehým nihilismem a propastným zoufalstvím. Syntéza obou pak umožňuje usilovat o neustálou konkretizaci utopické skutečnosti, která sama o sobě předpokládá negaci stávající nedokonalé společnosti.

Z hlediska této nové situace je Juanovo lpění na vlastním postoji považováno za idealistické a nekonstruktivní. Pro jeho mýtus není v tomto světě místa.

Teprve Albert Camus se vrací k podstatě juanovského archetypu a konfrontuje ho v nových podmínkách s odvěkou zkušeností smrti. Vzniká tak don Juan – absurdní hrdina: „protože čím víc člověk miluje, tím víc se upevňuje absurdno.“ (Albert Camus: Mýtus o Sisyfovi. Praha 1967, s. 42. Další výklad je volnou parafází této studie.)

Kategorie absurdity se stává výchozím pojmem Juanovy filozofie. Absurdita vznikající z konfrontace života omezeného smrtí s relativně nekonečnou existencí světa, ze střetu nepoznatelnosti skutečnosti a všeobíhající potřeby lidského poznání. Vyhrocení tohoto protikladu v samotném uznání jeho existence, vyvolává nutnou otázku po základním smyslu života.

Juan a s ním i další absurdní hrdinové

odpovídají na tuto otázku tím, že smysl nehledají. Vědí, že život bude tím lépe prožit, čím méně bude mít smyslu. Prožít svůj osud, zkušenost, znamená zmocnit se jich totálně. Žít znamená nechat žít absurdno, přijímat ho takové, jaké je, dívat se na něj. Don Juan se tak dostává do pozice revoltujícího člověka, který neustále konfrontuje vlastní existenci s nepostižitelností bytí. Proto musí zamítnout jako možné východisko sebevraždu, neboť ta strhává všechno, tedy i absurdno smrti.

Stejně tak musí Camusův Juan odmítnout i možnost naděje. Představa, že jednou v budoucnosti pochopí a nalezne skutečný smysl všeho, tedy i smysl nesignifikančnosti, je pro Juana náhražkovým řešením. Je to jen útěcha, náboženská víra, která neřeší problém absurdity, nýbrž ho odsouvá na neurčito do budoucnosti. Juanovi zbývá jedině a skutečné řešení této otázky – vědomě čelit nepochopitelnému světu, tedy revolta. Teprve ona, postupuje-li celým životem, dává mu heroickou velikost.

Juanovo vědomí absurdity a revolta jsou protikladem odčikání. Všechno, co je v lidském srdci nevysvětlitelné a vášnivé, Juan oživuje. Musí oživit. Neboť mu jde o to, aby zemřel nesmířen. Jako absurdní člověk totiž může všechno vyčerpat, včetně sebe. Absurdno je pro něj nejvyšším vypětím, v němž se udržuje neslýchaným úsilím – ví, že v tomto vědomí

a v této revoltě dokazuje den ze dne svou jedinou pravdu – výzvu osudu.

Juanova vzpoura proti absurditě je vzpourou osamělého jedince. Je to čin založený na náhodné zkušenosti s racionální povahou života, čin beznadějný, protože zrozený z vědomí smrti. Víze absurdity umožňuje chápat řadu každodenních gest, a tak pro něj život nabývá nové povahy, stává se svobodným.

Bez zkušenosti absurdna by Juan existoval jen jako člověk, který žije pro určitý cíl, s jeho starostmi o budoucnost. Jednal by v iluzi svobody, stával by se jejím otrokem, neboť by nemohl jednat jinak, než jako ten, kým se chce stát. Teprve setkání s absurdnem Juanovi vyvrací veškerý životní smysl. Jedinou realitou se mu stává smrt. Tím, že si ji uvědomuje, vědomě vyvrací dosavadní smysl svého života. Teprve s tímto vědomím může Juan být svobodný, získat smysl pro přítomnost a pro váhu okamžiku. Uvědomuje si, že pravá velkorysost budoucnosti tkví v tom, že obětuje vše přítomnosti. V Camusově interpretaci se stává tak stejně svobodným jako Sisyfos. Jen díky odvaze může žít bez reptání a spokojit se s tím, co dostává od života. Je si jist svou dočasnou svobodou, bezvýslednou revoltou a pomíjivým vědomím. Proto jde v životě pouze za dobrodružstvím, a za to jej nesmí soudit nikdo jiný. Pouze Juan sám.

Don Juan je absurdním člověkem tím,

jak nepopírá věčnost, a přece pro ni nic nedělá.

Byl-li ve vztahu k ženám Molinův don Juan především hercem, Camusův Juan není ani hercem, ani hráčem. Je skutečným milovníkem. Od ženy k ženě však není štván nedostatkem lásky, ani nehledá v opojení dokonalou lásku – ideál, jako Molièrův don Juan. Pro Camuse je Juan tím, kdo musí milovat všechny ženy se stejným vzrušením, pokaždé musí do milostného vztahu vložit celou svou bytost, protože jedině tak může naplnit svůj úděl absurdního člověka. Je mu k smíchu, jak každá z žen věří, že právě ona je schopna mu poskytnout to, co dosud nedostal od žádné ženy. Nutí tak dona Juana k jedinému – aby tento svůj čin opakoval znovu a znovu. Don Juan ví, že člověk nemusí milovat zřídka, aby miloval plně.

Camus popírá romantické pojetí dona Juana jehož smutek pramení z nevědomosti či naděje. Znakem nového Juana je naopak dravá veselost a teatrálnost. Don Juan ví o absurditě a proto nedoufá. Od chvíle, kdy přijal existenci smrti jako nezvratný fakt, propuká v smích, který ozvládnává vše. Byl smutný, jen dokud doufal.

Bylo by proto pošetilé věřit, že pro dona Juana existuje naděje na nový život. Sám ji totiž popírá v okamžiku, kdy tuto naději sází proti nebi. Nezná naději, jako nezná ani lítost nad tím, že v požitku ztratil touhu, nezná ani tu obvyklou chvíli ne-

mohoucnosti (ta se spíš hodí pro Fausta, který věřil v Boha tak silně, až se upsal ďáblu), jedině chvíle právě teď probíhající, má pro něj cenu. Co přijde po smrti je pro Juana bezcenné. Ví, že bude-li smět žít, stane se pro něj každá vteřina slavností. Neschopnost přinést své vlastní duši požitek znamená vlastně její zaprodání. Don Juan tak dává přesycenosti určitý řád. Opouští-li ženu, tak ne proto, že by po ní netoužil. Krásná žena je pro Juana stále žádoucí, ale on touží po jiné, což není totéž. Tento život ho činí šťastným a ví, že nic není strašnější, než když tento život ztratí.

Don Juan tak stojí proti těm, kdo žijí v naději a nemohou se smířit se světem, v němž dobrota ustupuje šlechetnosti, něžnost mužnému mlčení a společenství osamělé odvaze. Považují ho za slabocha a idealistu, čímž chtějí pokořit velikost, která je uráží. Vysmívají se mu a vyvracejí tím podobu, kterou donu Juanovi přisoudili romantikové – zmučenému a politovánšhodnému Juanovi by se nikdo nemohl vysmívat.

Před ženou je don Juan schopen používat zcela bezostyšně pořád stejné fráze, nekomplikuje běžná rčení, která se už osvědčila. Není hnán originalitou, prvořadá je pro něj úspěšnost. To, že jiní jeho jednání považují za nemorální, jej nezajímá, nechce být světcem. Ví, že není amorálním člověkem. Je jako jiní, řídí se stejně jak oni morálkou sympatie a antipatie.

Je obyčejným svědčím v plném slova smyslu i se všemi jeho chybami, je jím vědomě a tudíž absurdně. Svůdce, který se stal prozřavým, se nikdy nijak podstatně nemůže změnit. Jeho živlem je svádět, motivem jednání je etika kvantity v protikladu ke světci, který se upírá ke kvalitě. Absurdní člověk don Juan nevěří hlubokému smyslu věci.

Camusův don Juan ví, že by měl být potrestán, protože taková jsou pravidla hry. Jeho šlechetnost se projevuje právě v tom, že na tato pravidla přistoupil. Stejně tak dobře ale ví, že on má pravdu a že to, co ho postihne, nemůže být trest. Je to soud, který vědomě přijal, a ten nemůže být trestem.

A právě v tomto vědomí tkví jeho zločin a je pochopitelné, že přívrženci věčnosti na něj svolávají trest. Don Juan dochází k vědění, které je bez iluzí a které popírá všechno, co uznávají ostatní. Milovat a vlastnit, dobýt a vyčerpat, to je jeho způsob poznání. Tím, že don Juan ignoruje své nepřátele, stává se pro ně ještě nepřijatelnějším. V komturovi, který se přichází pomstít je soustředěna všechna moc věčného rozumu, pořádku a všeobecné morálky, celá ta zvláštní velikost boha přístupného hněvu. Tento gigantický a bezduchý kámen jen symbolizuje síly, které don Juan popřel. Zde také končí komturovo poslání, neboť skutečná tragédie se odehrává mimo něj. Camusův don Juan totiž nemohl zemřít kamennou rukou.

Jako skutečný aristokrat ducha nahradil don Juan kategorii Boha, tuto nejvyšší možnou kategorii, vědomím všeobecné absurdity. Aby potvrdil její platnost, kloní se Camus spíše k variantě legendy maraňovské než tenoriovské. Don Juan zrazený na sklonku života schopnostmi svého těla, by měl odejít do kláštera, aby tam nechal požitkářství vyvrcholit v askezi. Je to strašný obraz muže, který nezemřel včas a dovršuje tedy komedii tím, že očekává svůj konec tváří v tvář Bohu, na kterého nevěří, a přesto mu slouží stejně, jako kdysi sloužil životu. Pokleká před nicotou a vztahuje ruce k němému nebi, o němž ví, že není nevyzpytatelné.

Juan nemůže být potrestán, protože je tím, kdo ničemu neuhne. Snášet absurditu světa je pro něj metafyzickým štěstím. Dává tak průchod své důstojnosti v boji, v němž je už předem poražen. Camusův don Juan se tak stává sám sobě Bohem i peklem. Sám sobě se stává jediným měřítkem.

**Z**cela zákonitě po Camusově naplnění archetypu následoval velmi brzy pokus o jeho zcizení, popření. Max Frisch v komedii Don Juan aneb láska ke geometrii v prvním plánu sice parodicky objasňuje „skutečný“ původ don-juanovské legendy, hra však je spíše snahou nahlédnout notoricky známé téma z úplně jiného pohledu. Vychází z molliërovského motivu Juanova vědomí a ne-

postižitelnosti řádu světa, který neguje a rozvádí až za samu hranici absurdity.

Frischův don Juan se vyznačuje jednou naprostou výjimečností. Jeho milenkou není žádná žena, nýbrž podle tradice duchovního klimatu Evropy věda, a to ve své podobě nejjistší, tj. nejabstraktnější. Právě tato duchovní láska jej činí v očích žen neodolatelným, tím že dává přednost něčemu jinému než ženám. Sám autor k tomu poznamenává: „Sláva svůdce je nedorozumění dam. Don Juan je intelektuál, i když dobře urostlý a bez typických brýlí intelektuála. Co způsobuje jeho neodolatelnost, je jen a jen jeho duchovnost, která je hrubou urážkou, protože zná docela jiné cíle než ženu, protože ženu už předem chápe jako epizodu – ovšem se známým výsledkem, že epizoda nakonec pohltí celý jeho život.“ (Max Frisch: Don Juan aneb láska ke geometrii, Praha 1964, s.87.)

Juanova přelétavost ve vztazích k ženám není projevem nevěry. Ženy opouští proto, že něco jiného – v tomto případě geometrii – miluje víc. Je to projev strachu, že oklame sám sebe, neboť ve vztahu k ženě cítí nesoulad daný jeho protějškem a tímto nesouladem je puzen dál a dál.

Juanova opozice ke světu totiž plyne z jeho neustálého hledání přesného a pochopitelného řádu, který by nahradil v chaosu světa Boha. Juan je moderní, chladný intelektuál zrozený technickou civilizací. Bojí se nevyzpytatelnosti, ná-

hodnosti, touží po absolutní určenosti. Jeho láska ke geometrii není náhodná, protože právě geometrie je ideálem již zmíněné sokratovské ironie. Představuje zcela svébytný svět stvořený jen na základě čistého racionalismu, s vyloučením veškeré spontaneity. Právě zde proto může don Juan nalézt dokonalost, úplnost a uzavřenost.

V praktickém životě se tato touha po jasnosti ztělesňuje v pravdě, po níž don Juan touží. Je to pravda svou absolutností dohnaná až za samu mez absurdity. Zde se rodí i Juanova neschopnost přizpůsobit se společenským konvencím. Svou násilnou snahou po přehlednosti ztrácí Juan souvislost s tradicí, s minulostí, z které vyrůstal. Frisch tu do důsledku parodicky dovádí krach scetně založené představy ideálu. Láska nezanimá vzájemným přiblížením, ale už pouhopouhým dotykem s kteroukoli společenskou konvencí, byť jen latentně pokryteckou. Juanovo jednání, řízeno tímto kategorickým imperativem, je pak přirozeně pro okolí nepřijatelné. Je to obraz vzpoury dohnané až k nemožnosti jakýmkoli způsobem se dohovorit. Juan je tak postaven před neřešitelný problém sjednotit potřebu řádu s bytostnou touhou uvrhnout svět do prvotního chaosu, v němž by byla umožněna existence ideality. Z neřešitelnosti tohoto dilematu plyne pro dona Juana pocit neustálého ohrožení, které ho nutí sahat k tak radikálním prostředkům. Juanův omyl a přiči-



na jeho konečné prohry spočívá u Frische v tom, že se zirátu Boha snaží nahradit novou jednotou, ovšem v pojetí zúžené pravdy. Absolutizací jedné ze zdánlivě výstižných možností – v tomto případě geometrie – jako jediné opravdu poznatelné skutečnosti, deformuje svůj pohled na svět a vlastně se tak zbavuje možnosti dosáhnout opravdové jednoty. Ta je totiž možná pouze v transcendenci, která nutně tomuto zjednodušení schází. Sám tak omezuje svou svobodu, kterou v praktickém životě považuje za jednu ze stěžejních hodnot.

Juanův nedostatek tolerance provokuje – nutí ostatní k tomu, aby jej pronásledovali. Ti, kteří s ním přicházejí do styku, musí opustit svět zaobalovaných milosrdných lidí, pobouření chtějí z Juana učinit svého sprežence, snaží se přinutit ho, aby se oženil, začlenil se do systému. Juan by se mohl stát tím, kým chce, jediné tehdy, kdyby byl podobně jako Juan Molinův zcela necitelný. Perpetum mobile stvořené chladnokrevným rozumem se tak obrací proti vlastnímu tvůrci. Z dilematu kapitulace či smrt (jako absolutní svoboda) se ještě daří Juanovi na okamžik uniknout tím, že se stane strůjcem a inscenátorem své legendy o propadnutí peklu. Ale vzpoura je marná, Juan si musí posléze uvědomit, že tato jeho cesta za svobodou a pravdou je a bude lemována řadou těch, kdo páchají sebevraždu na jeho kordu.

Na rozdíl od Camusova Juana žijícího

absolutní svobodou v naprostém osamění, Frischův don Juan touží po svobodě ve společenství jiných lidí. Chce svobodně volit své závazky, ale právě díky chybnému přístupu ke světu musí být jeho svoboda volby chybná. Juanovi se tak nedaří vymanit z neurčitosti svého života. Jakákoli pravda se ukazuje neužitečnou, všichni před ní utíkají; naprostá samota je nemožná, stejně jako každé absolutno. Juanovo peklo spočívá v tom, že se musí nechat ovlivňovat, rozptylovat. Tím, že jeho volba byla chybná a vůči životu neodpovědná, nedosáhl Juan své svobody, a je proto odsouzen strávit život v bezzásadových konfliktech s druhými. Nestává se tak individualitou, jejíž svoboda by mu zpětně umožnila dosáhnout porozumění s lidmi. Proto není don Juan stržen v pekelné plameny, mění se v oběť legendy, končí v utajení, v rodinném kruhu. Peklo je v každodennosti, v průměru, v obyčejnosti. Don Juan tentokrát není ničen žádnou cizí silou, sám si uvědomí nutnost citu. To, že umírá jako podstata postavy sám v sobě, ve chvíli, kdy se stává otcem, je jen nutným vyústěním jeho omylu. Fyzická existence přežívá, don Juan zaniká.

**J**an Grossman v Divadle Na zábradlí inscenoval svou zásadní úpravu Molièrova Dona Juana. Ne náhodou se vrací k archetypu, jehož vrcholné filosofické naplnění – v díle Alberta Ca-

muse – je v přikrém rozporu s původním Molièrovým pojetím. Adaptace Grossmanova představuje pak jednotnou filosoficko—divadelní koncepci, která se odvrací od traktování dona Juana jako hotové a od ostatního světa izolované existence (tj. romantický i existencialistický don Juan) a navrácí se k jeho prvotní renesanční symboličnosti a obecné platnosti. Nepovšimnut nezůstává v tomto případě ani Juan Molinův, který je pro Grossmanovu úpravu inspirativní svou akčností, ale především u Molièra rozmělněnou úporností Juanova jednání.

Základním rysem nového Dona Juana je apelativnost, plynoucí z významného přestrukturování díla. Lze-li romantického, ale i existencialistického dona Juana hodnotit jako hrdinu pohybujícího se v deformované společnosti, pak Grossman ve své úpravě vytváří pojetí absurdní, blízké beckettovské poeie, kde sama deformace si ve výhodném prostředí tvoří umělou, sobě odpovídající skutečnost.

„Absurdní interpretace má dnes širší rozměr než interpretace tragická. Tragédie vidí zlo jako sílu, vnuknutou někým a něčím, co je mimo tento svět. Ale i když je vidí v souvislosti s velmi světskými příčinami, chápe je nutně jako produkt výjimečné konstelace těchto příčin. Zlo klasické tragédie diváka jistě vzruší, ale zároveň mu dovolí, aby se od něho vnitřně distancoval. Toto zlo je příliš exkluzivní, takto se v divákoví nemůže zrodit a sotva

se kdy v této podobě stane jeho otevřeným a osobním nepřitelem. Netýká se ho přímo, nerezonuje s jeho denní zkušeností – příliš patří velkým dějinám – do slovně i v přeneseném smyslu slova. (...) Absurdní divadlo demaskuje zlo v rozsáhlém kontextu: zlo, které je nebezpečnější, protože je "zobyčejněle.., proniká do světa bez výstrahy a nenápadně, pracuje prostředky na první pohled nevýznamnými (...) Absurdní divadlo je – jako Kafka – analytické, a chcete-li, chladně diagnostující. (...) ... konfrontuje co nejdrastičtěji s kdykoliv možnou zkázu." (Jan Grossman: *Kafka divadelnost? Divadlo 9/1964, s.8.*)

Atakem na divákovu vědomí se podobně jako v moliérovském pojetí realizuje katarzní účinek hry. Původní osvozuující role smíchu tu však je nahrazena stejně osvozuujícím vědomím tragiky vlastního osudu, ale současně i vědomím nutnosti osobní důstojnosti v rámci tohoto osudu.

Významový posun v adaptaci nejvýrazněji ukazuje proměna vztahu sluhy a pána. U Moliéra je Sganarell Juanovým dvojnásobným protihráčem. Na jedné straně Juanovo jednání odsuzuje, ale za okamžik s donem Juanem souhlasí, a to jen proto, že z něho dostane strach. Grossmanův Sganarell je v této poloze vyhraněnější. Představuje spíš Juanovo alter ego a nestane se druhým Juanem jenom proto, že se také někdy bojí. Z tohoto popíraného rozporu přání a skuteč-

nosti vyrůstá motiv Sganarellova zprostředkovaného vztahu k životu. I proto je mu přesunuta řada Juanových replik. Sganarell nejedná, nýbrž jen aplikuje vyzkoušené konvence a šablony. Jeho chování se tak často stává zautomatizovanou neadekvátní reakcí. Z toho vyplývá i pozdější naprosté Sganarellovo zmateení; neschopností věcně reagovat narůstá rozpor mezi realitou a její reflexí. Sganarellovo rozdvojení osobnosti mezi role sluhy a pána tu není realizováno jen psychologicky, ale totálně, přímo ve fabuli hry. Sganarell však sám svou rozpolcenost nevnímá, považuje se naopak za osobnost jednolitou.

Fyzická nepřítomnost komtura je při tomto pojetí zla a světa zcela zákonitá, podobně jako v interpretaci Frischové a Camusové. Svět tak sice ztrácí svou transcendentní dimenzi, neztrácí ji však jednání dona Juana. Je totiž jediný, kdo si dokáže uvědomit skutečný stav světa, ve kterém se pohybuje.

Neviditelný komtur je neustále přítomen; Juan ho očekává, vyhlíží. Ví, že se blíží smrt. Svou roli vědomě přijal. To, že se snaží vymanit z prostoru fyzického i duchovního, který zná a ovládá naprosto dokonale, není strach. Tam, kde ostatní padají, složitě bloudí a klopýtají, se Juan pohybuje tanečním krokem toreadora. Ví, že v tomto prostoru musí zahynout, ví, že jeho útek je útekem v bludném kruhu. Zachovává klid až faustovský i na pomezí života a smrti. Skepse, s kte-

rou se pokouší o reflexi, není skepsí racionalistického nadhledu. Je hořkou výčitkou vidoucího, vmetávanou do tváře okolnímu světu. Zasažený zůstává ale jen sám Juan. Proto to pohrdání odsouzence k smrti. Jeho nadějí není únik, nýbrž změna. "Změna je všechno. Jinak je tu nuda, spánek, umírání."

"Za každým donem Juanem je nuda, i když s bravurou překonává; nuda, která nezívá, ale provádí šaškoviny; nuda ducha, který prahne po absolutu a který věří, že poznal, že toto absolutno nikdy nenajde; krátce a dobře; veliká nuda záudumčivosti, tíseň srdce, v němž odumřela přání, takže mu zbývá jen vtip; don Juan bez vtipu by se musil oběsit." (Max Frisch: *Don Juan aneb láska ke geometrii. Praha 1964, s. 93.*)

V Grossmanově adaptaci je pocit nudy vyhrocen až k nesnesitelnosti. V tomto světě ví Juan dopředu, jak bude hra pokračovat, nemusí vynakládat sebemenší energii. Neměnnost je ve všem. I homogenost scény ji přímo ztělesňuje. Na rozdíl od Molinova bezčasí zde hrozí časový kolaps. Je tu nuda. Tedy dál. Dál. Dál. Juanovo pokoušení Boha není gestem provokujícím k ztracení. Je to hledání důstojného soupeře, neboť v tomto světě, v kterém je Juan nucen se pohybovat, může jeho part převzít i sám ustrašený Sganarell. Je to pokus o nemožné – prorazit hradby stereotypu. Ale skutečný komtur nepřichází. Pouze Sganarell.

Sganarell nese druhé hlavní téma hry, permanentně se prolínající s tématem juanovským. Téma manipulace a manipulovatelnosti.

Ve své nerozhodnosti je Sganarell mezi Juanem a okolím. Přelétává z jedné strany na druhou podle okamžité situace. Nechápe smysl událostí. A proto nenávidí. Paradoxně, ale zákonitě se stává největším Juanovým nepřítelem. Nenávidí jej proto, že byl přistižen, když měl strach, nenávidí pro své ponížení, pro svou naprostou ztrátu orientace ve světě. Když Sganarell zabíjí, je to jen absurdní vyvrcholení jeho existence. Ztělesnil roli, kterou není schopen prohlédnout. V samotném závěru se tak obloukem vracíme k počátku hry. Velký důr Juan není potrestán Bohem, nýbrž je zabít svým sluhou. Malému světu zůstává malý don Juan – Sganarell, kterého si stejně nikdo nevšimá. Všechny postavy hry vystupují do popředí scény a ponechávají Sganarella v pozadí. Jako by Jan Grossman v okamžiku smrti dona Juana zcozoval i jiný podobný archetypální vztah pána a sluhy – vztah dona Quijota a Sancho Panzy.

Byla-li jednou z Juanových vlastností potřeba hrát před ostatními, a tak prožívat více osudů, pak zde je tento motiv nejprve zdvojen postavou Sganarella, aby se posléze ukázalo, že hrají i všichni ostatní. Nejde však o hru v juanovském stylu. Je to pouhá vnější slupka zakrývající vnitřní prázdnotu bez prožitku, maska

z různých sesbíraných vnějších charakteristik vypovídajících o tom, čím by se postavy rády staly. Ale tato převzatá gesta a pózy je zrazují, a ještě víc je tak utvrzují v jejich zmatenosti. Předvádí se tu podivně groteskní panoptikum figur, s kterými není možné navázat jakýkoli přirozený lidský kontakt. Hra ztratila svůj smysl, neotvírá se žádný nový prostor. Ani důmyslná manipulace obou hlavních aktérů nepřinutí ostatní postavy vydat něco ze své skutečné podstaty. Neboť v tomto světě zcela schází jakákoli podstata.

Grossmanův don Juan není hrdina, který bojuje jako v minulosti s přesilou prosazující své zájmy. Dnes bojuje s masou, která je neuchopitelná a nepostižitelná. Znamená to, že se ani nemůže stětnout tvář v tvář se svým soupeřem. Ten zůstává neviditelný.

„Vězení“, ve kterém se Grossmanův don Juan nalézá, je obrazem lidského života. Je to lidský život bez věčnosti a bez naděje, život v přítomnosti, jehož věčnost je pouze tento okamžik. Z vědomí, že svět je opuštěn Bohem, nastoluje Juan nejvyšší možný etický princip zodpovědnosti, v němž každý čin má význam jen sám o sobě. Nikdo jiný ho nemůže omluvit či schválit, než sám aktér. Don Juan je tak tragicky důstojným hrdinou. Ví, že nemůže být morálním ve světě, kde neexistuje žádná obecně platná morálka. Takovým postojem by sám páchal vlastně sebevraždu, která je stejná jako u Camuse nesmyslná. Juanovou

morálkou je zůstat věrný sám sobě. A to ho dosáhne jen tehdy, bude-li život skutečně užívat. Všechny ostatní peripetie jeho osudu jsou jen průvodními jevy tohoto postoje.

Nejvlastnější Juanovou potřebou je pravda. Je pro něj jediným absolutem, které uznává. Lež představuje zlo, jediný skutečný hřích, který páchá člověk sám na sobě. I proto musí don Juan po svém pokryteckém monologu zahynout. Se lží totiž ztrácí svou svobodu a stává se zneuzítelným.

Tím, že Jan Grossman vyrovnal poněkud rozdíly v postavení Juana a Sganarella, zrušil i bláznovský motiv Sganarellův a zbavil se tak permanentního motivu smrti, který sluha zpřítomňoval. Nahradil ho však jiným motivem – již zmíněnou neproměnlivostí scény. Přítomnost smrti je zobrazena po celou dobu scénickým objektem – hrobkou. Přestože je hereckou akcí proměňována během hry na bludiště, palác, či les, neustále upomíná na svůj prvořadý význam.

Don Juan tak permanentně vstupuje do kontaktu se smrtí, doslova již stojí v hrobě. Na rozdíl od Camusova Juana není však v Grossmanově adaptaci okamžik smrti vzdálen někde v abstraktní budoucnosti. Je přítomen zde, teď, nyní, v každé chvíli. Nacházíme se ve stavu neustálého ohrožení, permanentního umírání. Proto chybí Juanovi vítězný smích, prožitek okamžiku. O to heroičtější je však jeho vzpřímený postoj.

Moderní don Juan ví, že právě díky tomu, že si smrt uvědomuje, musí zůstat sám sebou. Jestliže ironie Molièrova dona Juana sloužila spontánní renesanční individualitě, pak Grossmanův Juan je nositelem skepse. Nikoli však beznaděje. Je to jen hořké, nic nezastírající vědomí o stavu světa a velká síla unést tuto zkušenost bez iluzí. Proto se také třeba replika Juanova otce „Jak hluboko jsi klesl“ v Grossmanově úpravě krátkým stříhem spojuje s příchodem Elvíry, sebezahleděné, uražené bytosti, toužící, proti všem inscenačním tradicím spíš po pomstě, než po Juanově spáse. A je-li pak spása pokrytecky nabízena, háf se do šatů kontrastně eroticky vyzývavých k proklamované zbožnosti. Jak vzdálena je Elvíra v tuto chvíli mariánskému motivu čistoty a spásy? Přesto je to okamžik, kdy v nenávisti padne maska a objeví se konečně alespoň záblesk člověčenství. Ale je pozdě, postavy se mlíjejí a Juan se marně snaží Elvíru zadržet úporností své vlastní výzvy ke komturovi.

Podobně i latentní výsměch racionalismu obsažený v Molièrově replice „V co věřím? Že dvě a dvě jsou čtyři. A čtyři a čtyři je osm.“ je u Grossmana zkonkretizován spojením s replikou „Ale i při tak jednoduchém sčítání jsme, jak vidím, zabloudili.“

Stejně ironická je i závěrečná věta Juanova „pokryteckého“ monologu: „Doba je zkažená, milý Sganarelli, a jiná ne-

bude hned tak k máni.“ Není omluvou pokrytectví. Je to vrcholné uvědomění si vlastní situace. Juan ví, že žije ve světě, v němž je Bůh mrtev. A Jan Grossman tento stav dovádí skutečně až k hranicím nemožnosti. Smrtí Boha je negováno celé Kázání na hoře, imperativ lásky i k nepřátelům jako výraz přijetí osoby toho druhého. Vzniká tak svět, v kterém absentuje cit a v němž reálné mezilidské vztahy byly převedeny prázdnotou dialektickou více abstraktní pojmy.

I když si Juan toto vše uvědomuje, nehodlá oponovat společnosti ve jménu nastolování nové reality. Ví, že by se stal obětí „bludu“ stejně jako všichni předchozí „spasitelé lidstva“. A ví, že to ani není jeho úkol.

Nežene ho touha „všelidské spásy“, která je v podtextu hledání řádu u Frischova Juana. Je zde jen potřeba nalézt v druhém člověka. Grossmanův Juan je velkým hrdinou tím, jak chápe nemožnost stát se velkým hrdinou. Jeho hořká skepse plyne z vědomí, že pro tento svět nelze nalézt smysluplné východisko. Proto ta arrogance k pseudofilosofickým proslovům Sganarella, uvádějícím svět do stále nového a nového klamu. Juan ví, že jedině v prožitku okamžiku může uskutečnit svůj osud. Každý vyšší cíl je nesmyslný svou zaslepeností. A zde se právě rozcházejí cesty Juana a Sganarella. Sluha není schopen přizpůsobit svůj hodnotový systém nové situaci, je zoufalý

z nepochopitelnosti světa, a tak je stále poháněn k radikalitě svého jednání. Domnívá se, že toto je jediná cesta, jak dovést řádu.

I proto je Sganarell permanentně neúspěšný; proměňuje se ze suveréna v úvodu hry na zdecimovaného chudáka v samotném závěru. Sganarell je nejotřesnějším produktem tohoto světa bez Boha.

Zabití, či spíš vražda dona Juana – jak tomu napovídá už předchozí soubor – není náhodným činem. Sganarell musí odstranit dona Juana, neboť pro něj představuje nejvyššího reprezentanta utopickosti, kterou ve jménu své nové utopické reality musí ničit. Sám teď žije falešným vědomím, že obětoval své já pro spásu druhých: je v něm uražená ješitnost, které se od zachráněného světa nedostalo uznání. Zde se Sganarellova morálka stýká až s postojem soudobého terorismu. Nikoli vrah, nýbrž zavražděný je vinen, a proto vrah je vlastně obětí svého činu.

Uzavírá se tak podivný donjuanovský oblouk. Od smrti Molinova Juana ve jménu živého Boha, ve jménu znovunastolení jeho absolutní vlády, jsme se dostali až k vítězství teroristické praxologie nad mrtvým Bohem v Grossmanově adaptaci, k pojetí nejvíce rozevírajícímu ambivalenci postavy dona Juana, vraha – oběti.