

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

KAREL KRAUS

TIRSO DE MOLINA PŘED EL GRECOVÝM OBRAZEM

Václavu Černému k osmdesátinám

Kdysi jsem s velkými rozpaky stál před úkolem dramaturgicky komentovat *Dona Gila se zelenými kalhotami*, komedii Tirsa de Molina. Zač uchopit hříčku postavenou na záplectce až příliš důmyslné, a tedy trochu nudné? Jak může teolog a moralista, tvůrce prvního dramatického zpracování juanovské látky, kombinovat milostné proplectence až do omrzení, s houževnatostí přímo křížovkářskou? Z bezradnosti jsem se zkusil vlomit do textu nejprostší otázkou: Není třeba rozumět záplectce v její ornamentální struktuře a téměř zběsilém sledu proměn jinak? Neodkazuje její téma, její motivy a její dějový rozvrh k jinému obsahu, nevyslovenému, avšak přítomnému v autorově duchu i ve vědomí a zkušenosti jeho diváků?

K pokusu neinterpretovat Tirsovu hru z jejích explicitních významů, ale z dobových literárně-divadelních a „světonázorových“ souvislostí, přivedly mě dva podněty. Prvním byla vzpomínka na poznámku Ortegy y Gasset, který v zamyšlení nad známým obrazem El Grecovým varuje, abychom nepředpokládali, že sv. Mořic v čele Thébské legie viděl touž krajinu jako my. „Musíme naopak vyjít od jeho postoje jako od znamení obdařeného bohatým smyslem a takto znovu vybudovat svět, který proniká do jeho duše.“¹

Druhý podnět, totiž obraz světa, který do dramatikovy a divákovy duše mohl pronikat, mi poskytla rozsáhlá studie-esej Václava Černého *Barokní divadlo v Evropě*². Rozhled a rozlet syntetizující práce, její sugestivní tón, hutné charakteristiky a suverénně snášené doklady vyvolávaly dojem, že autor nekreslí, ale před zraky čtenáře modeluje duchovní portrét doby. ze strhující četby jsem získal spíš troufalost než odvahu posvítit si na *Dona Gila* představami, které navodil esej Václava Černého.

Nechal jsem se svést výchozím zjištěním o barokní antitetičnosti, a přestože mi tento pojem – v pojednáních o baroku silně frekventovaný – připadá svou obecností až příliš pružný, a proto aplikovatelný i na mnohé projevy jiných epoch, vztáhl jsem ho, spíš zkusmo a mimoděk, i na Tirsovu komedii. Nabývá-li *symbolon* platnosti teprve přiložením druhé, odlomené poloviny destičky, snad i hře rozvinuté do ornamentální zápletky porozumím líp, najdu-li její protilehlou polohu a uchopím-li „oba konce řetězu“ zároveň.

Vyšel jsem z předpokladu uvědomované nebo aspoň pociťované přítomnosti neviditelného ve viditelném, nevysloveného v nápadně zdůrazňovaném, z předpokladu živé, nikoli spekulativní souvztažnosti krajních formulací antitezy, z napětí a výbojů mezi dvěma zabsolutizovanými pozicemi, které tehdejší člověk, jak mně se zdá, svíral v hrsti, sám jsa jimi sevřen. Obávám se, že hypotézu, drženou nad vodou jen zběžným, nefundovaným nahlížením do materiálů, které jsem právě měl po ruce, znalec snadno usvědčí z povrchnosti nebo hazardní konstrukce. Avšak domněnka, jakkoli vratká, mi pomohla přečíst *Dona Gila* jako smysluplný text a naznačit, aspoň pro potřebu jedné, inscenace, jeho možné divadelní uchopení. Nebudu uvádět závěry, které jsem doporučoval pro divadelní realizaci, chci jen zrekapitulovat – abych se držel podnětů načerpaných z eseje Václava Černého – obsah svých

¹ Ortega y Gasset, J.: *Smrt a zmrtvýchvstání*, Brno 1938, s. 13.

² Otiskováno na pokračování v časopisu Slovenské divadlo v letech 1968 – 70, roč. XVI, č. 4, roč. XVII, č. 1 – 4, roč. XVIII, č. 1.

tehdejších dedukcí. Předkládám-li dnešnímu jubilantovi svůj příspěvek v podobě jakési opožděné „seminární práce“, přál bych si, aby z něho vyčetl především vděčnost za mnohé, čím mne podaroval svým dílem kritickým, učitelským a vědeckým, a také celým svým morálním zjevem. Vděčnost se však neklasifikuje...³

Začnu připomínkou El Grecova obrazu, proslulého, tisíckrát interpretovaného *Pohřbu hrabete Orgaze*. Protiklad zde a tam, dole a nahoře, světa živých a života mrtvých je na něm – pro účel, který sleduji – podán instruktivně. Pohlížíme-li na dílo z větší vzdálenosti, shluknuté postavy světských účastníků pohřbu působí dojmem kompaktního podnoží, z jehož situační i barevné chmurnosti nás vytrhují zlatem zářící mešní roucha dvou světců. V postojích a gestaci početné skupiny je něco afektovaného (dejme tomu manýristického), ztuhlého. I oba světci, kteří se tu objevili zázrakem, sklánějí se nad nebožtíkem, oděným do kyrsu, s poněkud ornamentální obřadností, jako by je stahovala tíha odešlého života. Jejich konfigurace je snad až příliš nápadnou replikou oblouku zaklenujícího vrchní část velkého plátna. Ta nápadnost má bezpochyby odkázat nás pohled vzhůru, a to se vši naléhavostí. Vždyť hroty vysoké mitry sv. Augustina trčí z obloukovitého schýlení obou postav, protrhávají pomyslnou dělicí linku a míří jako dva ukazatelé k nebeskému dění, které je svým prostorovým, tvarovým, dynamickým i barevným řešením pravým, samozřejmým těžištěm velkolepé kompozice. Protiklad hutné, ztěžklé, k zemi upoutané vezdejšínosti, a osvobozeného vzletu zásvitného života, zbaveného tíhy i smutku, nemohl být vyjádřen účinněji. Na nebi vidíme samé vznášení, blaživé splývání, spirálovité tíhnutí vzhůru, k jedinému středu a vrcholu, k němuž jsou fixovány i pohledy všech nebešťanů.

Žádné těkání a rozptýlenost – členitý, vzdušný a zvichřený, ale přísný řád. Pozemský život na dolní části obrazu má ve svém centru smrt („život k smrti“).

Když pak přistoupíme k obrazu blíže, rozeznáme sice tváře i výraz očí portrétovaných osob, a také si uvědomíme jejich živou, lidskou konkrétnost i důstojnost – zkorigujeme tedy svůj první, odstupový dojem zhmotnělé a nepříliš rozlišené naaranžovanosti – , ale přesto: ani zbožný podiv, vyjádřený celým vzezřením postav, nedokázal soustředit jejich pohledy k jednomu bodu. Zázrak, jehož jsou svědky, jistě povznáší mysl, ale nezbavuje ji zármutku, nejspíš proto, že i průnik nadpřirozeného je ve svém „světském“ uskutečnění jen chabým odleskem úchvatného děje, který probíhá nad jejich hlavami, avšak jim samým zůstává skryt – daleko přesahuje všechno lidské chápání.

Zkusme si představit každou z obou částí obrazu odděleně: mnohými kvalitami jistě obstojí, i kompozičně, jako samostatné umělecké dílo. Leč jako dílo oloupené o svůj smysl. A kdokoli jednou zahlédl celek – dříve než by došlo k zrůdnému zásahu – , nemůže už obrazu rozumět jinak, vždy si bezděky zpřítomní jeho chybějící část.

Myslím, že podobně tomu je i s naší hrou. Vytržena z přirozených souvislostí své doby, rovněž podržuje určitý smysl, byť okleštěný, ale zároveň vyvolává pocit neúplnosti, nedostatečně zabydleného prostoru, rozevřeného kamsi do prázdna, pocit nejasně položené otázky, za níž tušíme zkušenost silně odlišnou od naší. Proto se dohaduji, že původní divák Tirsovy komedie viděl její děj na jiném horizontu, a na ten si promítal pokračování a dohru příběhu tápajících, bludných duší.

Nesmíme ještě přehlédnout dvě postavy umístěné v popředí El Grecova obrazu. U pravého okraje stojí, zády k nám, kněz s hlavou zakloněnou a s pohledem obráceným vzhůru: výraz užaslého vytržení svědčí, že on, jediný z pozemšťanů, uviděl – patrně zrakem víry – událost Orgazova nanebevzetí, úchvatnou scénérii života po smrti. Symetrickým protějškem kněze je dítě (malířův syn) situované k levému spodnímu kraji, otočené frontálně k nám, tedy zády k pohřebním hostům, a také k světcům pozvedajícím mrtvolu hraběte.

³

Protože resumuji rozsáhlejší text, vypouštím i řadu odkazů na jednotlivá místa interpretované hry; pokud je uvádím, řídí se číslováním veršů ve školním vydání, jehož editorem je Ildelfonso Manuel Gil: *Don Gil de las calzas verdes*, Clásicos Ebro, Serie Teatro XXXII, Zaragoza 1969. S velikou vděčností tu vzpomínám na pomoc Antonína Přídala, který mi pro první verzi tohoto textu obětavě pořídil doslovný překlad originálu.

Chlapecká postavička zjevně vystupuje z plátna, hledí na diváka, oslovuje ho svým pohledem, a vztaženou rukou mu ukazuje zázrak, který se stal. Je zvláštní, že právě dítě ho nejen uvidělo, ale jako by pochopilo i jeho dosah, jeho zvěstný smysl pro nás. Chlapcovo *ecco!* připomíná gesto, jímž artista prezentuje dokončený výkon: hle, toto dokážu jenom já, který překonal sám sebe, tady máte důkaz, že nepředstavitelné a neuvěřitelné je možné. Lze mu ovšem rozumět i jinak: dítě nás provádí z jedné skutečnosti – té všední, neprohlédnuto – do jiné, skutečnější, přesažné, postřehnutelné jen duchovním zrakem, očima víry. V tom případě by chlapec opakoval a zdůraznil umělcův záměr a postup: zázrak, který se stal, prolamuje běžnou zkušenost, odkazuje k existenci jiného světa než je náš.

Buď jak buď, všem třem výkladům – myslím, že se navzájem nevylučují, ale prolínají – je společný odkaz na rám obrazu, divadelně řečeno: na funkci proscénia. Pohled ze scény do hlediště, přímé oslovení obecnstva je vždy výzvou, aby divák chápal divadlo jako divadlo, aby rozlišoval mezi světem reálným a světem iluze. Avšak na El Grecově obrazu jsou oba světy představeny současně a za prostředníka mezi nimi byl zvolen zády k nám otočený kněz. Jde tedy o trojitý odkaz: od diváka k postavám tohoto konečného světa (první), mezi něž ovšem vstoupil zázrak, přesažný fakt (druhý), který obrací mysl smrtelníků k perspektivě života osvobozeného od smrti (třetí). Této interpretaci lze však rozumět i tak, že vrchol představené události je zároveň i vyvrcholením iluzivního zobrazení, mimesí umělcovy fantazijní představy, neověřitelného zážitku, tedy preludem, mistrně vystupňovaným klamem. Takové stanovisko by patrně zaujal divák navyklý rozumět příběhu jako smyšlence, od níž se může kdykoli distancovat: jednak návratem k jistotám ohmatatelné, změřitelné a manipulovatelné skutečnosti, jednak zaujetím estetického postoje. Ovšem dílo přečtené takto „zdola nahoru“ ztrácí smysl, vyjadřuje totiž pravý opak toho, k čemu bylo zadáním úkolu i umístěním v posvátném prostoru určeno. Pokud se smíme domnívat, že El Grecův současník žil ještě vírou v platnost objektivního řádu, četl obraz „shora dolů“. I když jeho pohled stoupl, veden malířovými poukazy, z pozemské roviny k nadpozemské, nejvyšší stupeň bytí, skutečnost nejskutečnější, uzřel na samém vrcholu kompozice, v postavu Přemožitele smrti, a z jeho pohledu shlížel pak na život dole jako na divadlo odehrávající se před zraky Tvůrce, jako na iluzi, šalebný obraz pravé skutečnosti.

Život vezdejší jako divadlo, sen, pomezí zdání a skutečnosti, oblast přechodu a pomíjivosti, je jedním z nejobvyklejších témat barokního myšlení a uměleckého vyjádření. Divadlo má však vždy nějaký protějšek, noro, co není divadlem, hrou, šalbou. Proto se domnívám, že ona část skutečnosti, předvedená v *Donu Gilovi* jako hra, jako komedie, jako divadlo, potřebuje – má-li vydat nějaký smysl a nezůstat pouhým *divertissement*, odvratem od žitého, a vlastně jeho popřením – svůj protějšek, pohled z druhé strany, antitezi.

Výtvarné dílo, pokud si zvolilo za námět událost, podává ji (aspoň zdánlivě) naráz, „zavinuté“. Jo na pozorovateli, aby odlišil „příčinu a následek“, aby domyslně, co zobrazenému ději předcházelo a jaké má pokračování. V protikladu k „involutivnímu“ uchopení malířskému je dramatikův postup „evolutivní“, rozvíjí před divákem děj, předvádí jeho průběh „od začátku do konce“.

Skutečnost uměleckých děl je ovšem složitější než poučka. Ačkoli El Grecův obraz ukazuje několikerý děj jako současně probíhající, jde vlastně o superpozici, a také průnik, různých časových rovin. Pro mravně-náboženské pochopení obrazu není bezvýznamné, jak si divák zobrazenou událost časově učlení. Například v asistenci světců může spatřit zhodnocení života zesnulého, meditovat o časných zásluhách, které otvírají brány nebeské. (Je tu tedy náznakem zpřítomněna i nebožtíkova minulost.) Subtilnější spekulace by si mohla klást otázku, zda intervence obou světců napomohla nanebevzetí Orgazovy duše, resp. proč právě tyto dva, sv. Štěpán, první křesťanský mučedník, a sv. Augustin, největší z církevních Otců, zázračně sestoupili a ujímají se zbožného hraběte. Znamenalo by to, že anděl přináší jeho duši (v podobě nahého dítěte) před Pána budoucnosti po jejich zásahu. Jde tedy o časovou a

příčinnou následnost? Anebo došlo k soudu až ve chvíli smrti a obřad pohřbívání jen rekapituluje, aktualizuje, co se už událo, a zjevení svatých je spektakulárním mementem všem „civilním“ účastníkům pohřbu, a také všem věřícím?

Avšak nad detailnější časovou strukturou obrazu, jejíž nejednoznačnost rozevřívá prostor pro reflexi, převažuje sjednocující gesto, jímž je všechno minulé, přítomné i budoucí zahrnuto do jediného, „věčného teď“, v němž každý okamžik lidského života má ráz „času příhodného“, v němž začátek i konec drží pohromadě týž transcendentní cíl. Tuto „vyšší“ simultaneitu zahlédají živí, zpodobení na obraze jako smuteční hosté, k ní rovněž odkazuje diváka chlapcovo gesto, kněžův pohled i všechny spirálovité linky, do nichž můžeme pospojovat tvárné akcenty celkové kompozice.

Pro barokní divadlo není podobná simultaneita nic neznámého ani nedostupného. Španělská dramatika – a nejen ve specifickém útvaru *autos sacramentales* – jí užívá zvláště často. V pozoruhodné hře *El Condenado por desconfiado* (*Zatracen, protože nevěřil*, jak překládá V. Černý, tj. pro malou víru, nedostatek víry) odnáší anděl duši – tentokrát kajícího zločince – do nebe, zatímco ďábel stahuje nedověřivého mnicha do plamenů pekelných. Při vši scénografické primitivnosti španělského divadla, hlavně lidového, je poschodové rozdělení jeviště běžným prostředkem, právě jako užití propadu a snad i létacích strojů. Za významnější však pokládám duchovní perspektivu, v níž je téma uchopeno a zpracováno. Bůh dovoluje zlému duchovi, aby pochybujícího poustevníka podrobil zkoušce; v rozhodné chvíli se mu zjevuje pastýř hledající ztracenou ovečku; také o věčný úděl zločince se pře dobrý duch se zlým; v rozuzlení příběhu, jak jsem už zmínil, vystupují představitelé nebes i podsvětí. Těmito nadpřirozenými zásahy je protknut velmi barvitý a násilnický příběh, který neilustruje a nekomentuje, ale názorně, dějově předvádí teologickou problematiku milosti a víry. Intervence onoho světa nejsou tedy pouhým rámcem, protože v každé situaci, při každém rozhodování a konkrétním činu se znovu aktualizuje a vstupuje do hry celý přítomný i budoucí úděl člověka, spása či zavržení nesmrtelné duše. Bytost vystavená z božského úradku zkoušce je v každém okamžiku své existence nahlížena *sub specie aeternitatis*. Jestliže se průhled do nebes otevírá na El Grecově obraze ve výjimečné chvíli a ve světle vrženém zázračným zjevením, v Tirsově dramatu (i když jeho autorství je prý u této hry sporné) je ona jednorázová událost, shrnutí času do jediného – věčného – teď, rozvinuta, avšak její smysl zůstává týž: Okamžik není věčností pohlcen, ale naplněn, do každého teď vstupuje celá budoucnost. Obřadná vážnost a téměř pochmurná důstojnost El Grecova uvidění má v Tirsově komedii-tragédii velmi profánní, surově naturalistický protějšek a protiklad: loupeže, vraždy, hazardní hru, rozmary nevěstčí přízně, cynický smích. Přesto je smysl obou děl společný: obrácení, k němuž El Greco míří usebraností. a zbožným vytržením myslí, chce Tirso de Molina přivodit otřesem, sršením jisker, kterým se vybíjí napětí mezi maximálně vzdálenými póly božského a nejpokleslejší člověčiny.

O čitelnosti, třeba jen sumární, El Grecova obrazu nemusíme pochybovat, už pro jeho zjevné sakrální určení. Spornější se může jevit dopad Tirsova (?) drastického *Zatracence*, který mohl přitahovat patosem dobrodružného děje víc, než jím zprostředkovanými, dosti jemnými doktrinárními implikacemi. Kulturní historikové však ujišťují, že obecenstvo „zlatého věku“ bylo dostatečně vyškolené v otázkách víry, aby i ve smyslově nejvzrušivějších výjevech bezpečně uhadlo jejich analogický duchovní obsah. Ještě pravděpodobněji se nám to bude jevit, přijmeme-li i další tvrzení: nesmírná obliba divadla – ve všech jeho rozmanitých podobách a ve všech vrstvách, od královské rodiny až k nejspodnějším složkám společnosti – měla prý konkurenci jen v masovém zájmu o corridu a v spontánní davové účasti na četných vystoupeních tehdy věhlasných asketických kazatelů. K tomu je třeba dodat, že značná část dramatické produkce se zabývá věroučnou výchovou, a to jak v mnohých hrách náboženského obsahu (čerpaly z legend, biblických příběhů a životů svatých –

comedias de santos), tak zejména v onom zvláštním, jen ve Španělsku pěstovaném žánru *autos sacramentales* (bylo jich prý tou dobou na tisíce), jejichž tematickým centrem byla eucharistie, případně jiná ze svátostí.

Není divu, že španělský divák se vzrušoval, a také nemálo bavil, náboženskou problematikou svých uctívaných autorů. Tirso de Molina patřil k miláčkům obecenstva (geniální Lope de Vega, za jehož oddaného žáka se pokládá, je zhruba o dvacet let starší, vrcholný zjev epochy, Calderón, o stejně let mladší). Ve Španělsku přetrvávala v podstatě středověká víra a po Tridentinu se znovu semkla k ofenzivě, humanismus tu prošel opožděně a bez převratných účinků, heterodoxie nezapustila kořínky ani mezi vzdělanci. V národě, jehož každý desátý příslušník náležel k duchovnímu stavu, divadlo přechází v liturgii a liturgie v divadlo, světské povyražení proniká do náboženských slavností a každé procesí, církevní svátek, oslava svatořečení, a zvláště pompézní božítelový průvod má akcentovaně spektakulární ráz. Je pak snadné si představovat, jak se takový národ jednou rukou pevně drží země a druhou neustále sahá po nebi. Vidíme to i na El Grecových obrazech: prodloužené postavy hrdinů, světců a nebešťanů, zprůsvitnělé, zduchovělé, jakoby vsávané božským dechem, vyšlehující vnitřním plamenem až do oblak. A vidíme na nich také, na jeho portrétech, tělesnou skutečnost, zhmotnělý, „realisticky“ zachycený život, tíhu a vážnost pozemské zkušenosti, již je výraz těch tváří promodelován. Dvojí zpodobení dvojí skutečnosti; napětí, které je mezi tím dvojitým životem, působí jako bolest: jejich předělem je smrt – všudypřítomná smrt. K ní, jako ke dveřím, které se mají každým okamžikem otevřít, jsou upoutány pohledy těch, kdo žijí své pozemské provizorium. Pohledy vážné, utkvělé, do sebe propadlé, vyčkávavé, podezíravé ke všemu, co jim předkládá tělesný zrak.

Jak má však do obrazu země, kde ke smrti a k věčnosti se zdá být blíž než jinde, země, jejíž časnost je na El Grecových plátnech tak zdramatizována, zapadnout náš *Don Gil se zelenými kalhotami*, jeden příklad za stovky ostatních oblíbených a vychutnávaných *comedias de capa y espada*, a také za všechny jiné projevy nevázaného, hruběji i lechtivěji smyslného, graciézního i rošťáckého povyražení? Jak může ladit s představou země provívané mystikou, země, jejíž nejvšednější i nejvznešenější gesta jsou vždy jakoby protažena, ukazují vzhůru, přesahují do jiného rozměru? Do patetického obrazu španělského *Siglo de Oro* se hodí Tirsova hříčka jako pěst na oko. Je to škrt definitivní? Bude třeba začít znovu a odjinud, anebo se ty dva obrazy překrývají jen částečně, lze je nějak skloubit, zaklínit do sebe, jsou snad dokonce transparentní? Náraz je rozhodně tvrdý, jako by kompaktní skupina černooděnců na *Pohřbu hraběte Orgaze* měla ostrým filmovým střihem oživnout, ponuré tváře se roztáhnout do úsměvu, zamrkat do obecenstva a roztančit se ve skočném rytmu. Jako by metafyzické vanutí obrazu sfoukl přízemní dech pouhopouhé imanence. Jako by se čas dosud rozprážený vertikálně, současně objímající nebe i zemi jediným okamžikem „věčného teď“, náraz otočil o devadesát stupňů a všemu dal jinou souvislost, jinou dimenzi i jinou perspektivu.

V Tirsově komedii jsou všechny postavy i situace, vyvolané i podstupované, podrobeny komandu času ryze pozemského. Jeho uplývání, jeho horizontální rozprostřenost, působnost jednotlivých okamžiků umožňuje neustálou proměnu. V nestálosti a změně je něco tyranského: upachtěné postavičky se ženou za štěstím, jako by je poháněl bič. Ani si v tom páděni nestačí uvědomit, že jsou vlastně štvanci. Štvanci svých představ o štěstí. Zastaví se až ve chvíli, kdy jim pronásledovaná kořist padne do rukou. A s nimi jako by se zastavil i sám čas. Chtěli by nám to aspoň vsugerovat. Jenže ono teď, v němž všechno strne, je pouze iluzí trvalosti. Vyvolalo ji spadnutí opony – a protože ji tehdy asi neměli, tedy přerušeni hry, umělý zásah do průběhu, který by jinak musel pokračovat dál, bez ohledu na přání fiktivních postav i skutečného diváka.

Plošné, lineární, horizontální vedení děje, jeho zákruty a ornamenty připomínají arabesku, průplet geometricky stylizovaných útvarů. Abstraktní, nefigurální ráz arabesky

apeluje na intelekt, proti jedinečnosti zobrazené události zdůrazňuje opakování téhož, a to v rytmu, jehož pravidelnost působí jako zařikání. Čas se pohupuje, vlní, unáší toho, kdo se nechá arabeskou vést, namlouvá mu neohraničenost, plynutí, které nemá začátek ani konec. V arabesce je však i něco labyrintického, je to bludiště, do jehož středu je třeba proniknout, a z něho pak znovu hledat východ. To vyžaduje důvtip a volní úsilí, důvěru ve vlastní schopnost, spolehnutí na své nezávislé Já.

Luštění, uhadování arabeskní zápletky je v *Donu Gilovi* – a v celém žánru *comedias de capa y espada* – zdrojem divácké přitažlivosti. Záleží na autorově kombinačním nadání, aby dovedl obecenstvu, náležitě zběhlému v dešifraci zápletkových konfigurací, poskytnout jednak pocit uspokojení, že hru prohledá, že správně odhaduje její další průběh, jednak je zavádět na falešnou stopu, a posléze udivit nečekaným rozuzlením. Tirso de Molina nebyl ani vynálezcem, ani jediným představitelem tohoto typu komedií. Mezi mnoha jinými autory a stovkami podobných divadelních šarád vynikal však konstrukčním důmyslem a lehkostí, snad i poetickým půvabem svých formulací.

Patří k zvláštnostem žánru, že řešení zápletky bývá zároveň návratem k její výchozí situaci. Lineární děj je tedy stočen do kruhu, všechny proměny, záměny, komplikace, zdolávání překážek mají vlastně jediný cíl: opakování téhož. Koloběh času, věčný začátek a věčný návrat, kolo Štěstěny, Fortuny, Náhody, v němž se člověk točí tím bezmocněji, čím víc propadá iluzi, že jím otáčí sám. Ornamentálnímu rozvíjení jednoho motivu, jeho repetitivnímu nastavování, odpovídá v dramatu obměňování stereotypních situací, jejich sklad, přiřazování limitovaného počtu základních kombinací (princip *domina*), jejichž konvencionální, tedy nereflektovaný, předem akceptovaný význam umožňuje hru podle určitých pravidel. Manipulace s několika situačními variantami je pravým opakem rozumového a prožitkového vniku do situace jediné, jejího vytěžení. V tom smyslu je protikladem zápletkové komedie např. klasicistní francouzské drama, a také ovšem „situace“, událost představená El Grecovým obrazem.

Oblíbeným technickým prostředkem zápletkové dramaturgie jsou zrcadlové efekty. Zdvojování či zmnohonásobování postav (v 17. scéně třetího aktu se objeví dokonce čtyři Gilové, z nichž však ani jeden není pravý, i když v dané chvíli jsou tím „pravým“ Gilem dva: Don Martin, který se před Doňou Inés kryje jménem Don Gil a Doña Juana, která se za Gila vydává, aby svou intrikou předešla nevěrného milovníka a sama získala Inés dřív, než se to podaří Martinovi alias Gilovi). Jejich „odlišnost v totožnosti“ má diváka zmást a zároveň pobízet k luštění intriky, k hledání východiska z bludiště. Avšak zrcadla v bludišti odrážejí povrch, zdání skutečnosti, její inverzní obraz, nikoli její nitro. Stačí je nastavit do jiného úhlu, a situace „zbloudilce“ se změní. Je pak na něm, na jeho inteligenci, na jeho praktické vynalézavosti, aby odhalila technický princip umně zkonstruované motanice. Komu se to podaří, získává sebedůvěru, pocit, že i svou vlastní životní zapletenost je schopen rozmotat, rozřešit sám.

Zrcadlový efekt zdvojených postav bývá velmi často kombinován s jejich přestrojením za osobu druhého pohlaví, zpravidla ženy za muže. Tirso de Molina je pozdním, ale virtuózním pokračovatelem starobylé tradice „kalhotkových rolí“. Zdá se, že nad své slavnější soudobé kolegy vynikal rafinovaností: zahrává si s dvojznačností, s *equivoco* svých přestrojených postav tak citlivě a důvtipně, že rozostřuje hranice jejich vlastního pohlaví až k záměně či ztrátě identity (viz III, 7, v. 566 – 9). *Travestido* je sice běžným prostředkem zápletkové komedie 17. století, většinou dokonce motorickým centrem její fabule, je to však postup ryze a výhradně divadelní, pouhopouhá konvence. Trik, který odděluje jeviště od životní skutečnosti, ukazuje zároveň na značnou autonomii fiktivního světa, na jeho privilegované, leč ostře ohraničené postavení uprostřed světa všední zkušenosti. Jen tak si lze vysvětlit, že dramatik, v našem případě řádový kněz, smí uvést na jeviště bez zábran a bez „kádrových“ problémů „*mujer vestida de hombre*“, situaci, kterou by v reálném životě

sotva akceptovalo obecné mínění, natož inkvizice. Je-li žena převlečená za muže v přímé opozici k dobovému společenskému úzu, nemusíme v tom hledat projev typicky barokní protikladnosti. Jde spíš o vyhraněnou polohu žánru, jehož distance od skutečnosti je principiálně dána už naprostou fiktivností zápletky. Ale i v těch významových vrstvách, kde se komedie nejvíc přibližuje k realitě (prostředníky tu bývají zejména sluhovské postavy), nikdy neusiluje o její „živý“, věrohodný obraz. Kus pravdy mají asi ti, kdo v mravních, citových a společenských postojích *comedias* shledávají přibližně tak věrohodný dokument současného nazírání, jaký by asi našim vzdálenějším potomkům mohl poskytnout průměr dnešní filmové nebo televizní produkce.

V *Donu Gilovi*, a ve všech podobných komediích, nelze přehlédnout roli náhody. Zvláště v podobě „lásky na první pohled“ (případněji je francouzský výraz *coup de foudre*) plní důležitou funkci dějově organizační i významovou. Kompozičně umožňuje – řeknu-li to nadsázkou – pospojovat cokoli s čímkoli, vyřadit psychologii, příčinnost, zkrátka zasáhnout, jak to autor právě potřebuje. Jeho vůle ovšem jen supljuje a simuluje jakoukoli „vyšší vůli“, jednou Prozřetelnost, jindy přírodní moc, jindy zas rozmar panovníkův, a velmi často také libovůli, s níž osudech milenců rozhoduje třeba kradmo vržený pohled nebo mimoděk pronesený úsudek.

Osudový dosah náhody bývá v *comedias* redukován techničtějším významem termínu *ocasión*. Označuje nenadálé setkání s osobou krásné „postavy“ (další kodifikovaný výraz), ale znamená i pouhou touhu po změně (Juana II, 363 – 4) nebo snahu získat jisté výhody (Martin II, 579 – 81). Vztah vzniklý z *ocasión* charakterizuje především potřeba sexuálního ukojení, nikoli citového pouta. Náhoda ve smyslu providenciálního zásahu shůry, nevyzpytatelnost sama, je tedy nezřídka jen krycím jménem pro neklid tělesné žádosti a pro její tyranii. Proto může nepatrný, vsutku nahodilý podnět rozvířit vášeň, jejíž projevy a důsledky nám připadají zcela neúměrné zámince, která je vyvolala. Proto také může hrát nečekaně významnou roli „fatální rekvizita“ – v *Donu Gilovi* zelené kalhoty. Osud a náhoda tu mají velmi prosté a přirozené vysvětlení. Zelené kalhoty jsou – zcela podle „zákona přírody“ – jen nejsilnějším vodičem, kterým je blesk milostného zasažení, příslovečný *coup de foudre*, přitahován.

Mravní křehkost člověčí fysis nachází úkryt a mez ve společenských zábranách. Pěkně to vystihl W. Benjamin: „Tělesnosti lidského tvora objevilo španělské drama v podstatě cti adekvátní duchovnost...“⁴ Přesto se domnívám, že *comedias* vzbužují o cti představu sice méně vznešenou, avšak spřízněnější s vnějškovostí podnětů, které tu hýbají city i volními akty. Známy *pundonor* zahrnuje pojem cti (*honor*) a váženosti u lidí, dobré pověsti (*honra*). V jazykovém užití Tirsovy doby jsou oba termíny synonymní. Jejich alternativní výskyt je příznačný: mravní hodnota cti je oslabena, klesá na úroveň reputace, která nikdy nesmí být veřejně zpochybněna a jejíž zdání je třeba zachovat stůj co stůj. *Pundonor* je mužskou záležitostí, v podstatě však negativním vymezením ideálu muže. Nepostihuje totiž kvality, které muž má osvědčit, ale vnější atributy, které mu nikdo nesmí upírat. V Tirsových hrách platí podobná zásada i pro ženu (a žena bývá u něho hlavní hrdinkou; je „feminista“ nikoli ve smyslu sociální, ale citové „emancipace“). I u ženy záleží tedy zejména na tom, aby její *virtud* a *virgindad* nemohla být nařčena, tj. aby se ctnostnou aspoň jevila. To je ovšem požadavek kategorický: útok na dobrou pověst ženy lze odčinit jen dvojím způsobem – sňatkem, nebo smrtí.

Znovu se můžeme podívat, jak je tu ke smrti blízko. V tom směru se divadlo rozchází s realitou asi jen nepatrně. Neboť smrt je ve Španělsku zvlášť nevybíravá. Právě v oné „zlaté době“, v letech největšího kulturního rozmachu, zkracuje se počet obyvatel o celou třetinu. Válkami, hladem, epidemiemi, žalářováním, inkvizicí – a také souboji a krevní mstou. Smrt zevšedněla, i ona řádí pod maskou náhody. Jako láska vzniká od vidění,

k smrti zas dochází z doslechu: stačí, aby ucho zachytilo křivé slovo, aby mu někdo našeptal pochybnost. Smrt – aspoň na divadle – mívá epizodní význam prostého vyrovnání účtů, jakési administrativní, téměř byrokratické operace. Jak srovnat tuhle přízemní, technickou polohu s kosmicky událostním rázem smrti na El Grecově *Pohřbu*?

Avšak nikoli smrt, láska je pružinou dějové osnovy *Dona Gila* a hlavním deklarovaným zájmem jeho postav. Zažehává ji, jak už řečeno, především partnerův vnějšek – krása, mládí, šat, a samozřejmě i jeho původ a společenské postavení. U muže se cení, jako u dobrého koně, žár, odvaha, čilost, a také chov a stáj. Věrnost a čest figurují jenom v podobě světácky, konvenčně vyprázdněných odvozenin. Spektrum milostných faktorů není tedy příliš široké. Splnění kodifikovaných podmínek stačí, aby láska mohla „propuknout“, porušení některého z formálních pravidel stačí, aby ustala, jako když stiskneme vypínač, nebo se přenesla na jiný objekt, jako když přehodíme řemen transmise. Ačkoliv láska nevzniká v *comedias* jinak než „na první pohled“, nemívá ten *coup de foudre* ráz osudového úderu, jedinečné, výhradní události.

I zápletkové komedie sice předstírají, že všecken zmatek a shon má na svědomí láska rozdmýchaná ve vášně, avšak jejich pravou hnací silou – ostatně nijak nezastíranou – je žárlivost a pomsta (za ohroženou či pošramocenou čest-pověst). Platí to také o Juane, hrdince Tirsovy hry. Promítá se do ní dobový názor na ženu: není postavena na roveň mužskému protějšku, je v duchu dualistických představ pokládána za nižší, spodní část lidské duše, kterou ovládá *el apetito sensitivo* už od časů Eviných. Smyslnost je společným jmenovatelem všech žen, bytostná hříšnost potlačuje všechny individuálně osobnostní rysy. Jestliže „feminista“ Tirso de Molina přesto dopřává ženě vítězství, a tedy i nadřazenost ve vztahu dvou pohlaví, není ta převaha získána mravně-psychickými kvalitami, ale silou, důvtipem, obratností, vytrvalostí a lstí: vlastnostmi, které dovede snadno vybičovat právě žárlivost a pomstychtivost. Proto mezi hlavní přednosti zamilovaných patří *discreción*, pojem, který nezahrnuje jenom zdrženlivost a ohleduplnost, ale i bystrost, chytrost, mazanost, schopnost vědět si rady za všech okolností. Ceněná a vychvalovaná *discreción* sahá od předstírané naivity, která nemusí mít daleko k cynismu, přes pokrytecké triky, pokládané za legitimní a všemi obdivované (např. ve *Zbožné Martě – Marta, la piadosa*), a přes intriky spřádané bez skrupulí (Juana III, 301 – 13) až k vraždě (Inés II, 184 – 218).

Hrám lásky a náhody, cti a pomsty, žárlivosti a intrik vládne pohyb. Průběh milostného vztahu připomíná chod herního automatu. Vhodíme minci a stroj se začne otřásat, světélkovat, hřmotit. Avšak zběsilé reakci složitěho mechanismu neodpovídá laciný podnět ani chabý výsledek. Nikdo však nevychází naprázdno: každý pár vyhrává. Rozumí se, že k šťastným rozuzlením dochází stejně libovolně, jako k oněm *coups de foudre*, jimiž všechno začalo. Zaměnitelnost vítězících dvojic je krajně podezřelá. Umožňuje ji potlačení všeho osobního a jedinečného. Partnerova povaha a jeho osobnostní rysy mají zcela podružný význam. Nepatrná individualizace činí ze zamilovaných vlastně jen představitele druhu – muže a ženu vůbec. Vytoužený objekt je charakterizován nejjednodušším znakem: zelenými kalhotami. Soudržnost propůjčuje postavě jenom kostým, vlastně jeho součást. Ženy tu, jak se ukazuje, nežádají víc. Zelené kalhoty obcházejí světem a vyvolávají prudké hemžení, jsou však pouhým vnějškem. Znakem, který nic neoznačuje – leda prázdnotu.

Egotická láska, láska hledající jen sebeuspokojení, láska, která se vlastně nevztahuje ke konkrétní lidské bytosti, ale k fikci, k výtvoru vlastní fantazie, musí být naplněna iluzí, nejčastěji odrazem sebe sama, zrcadlovou projekcí vlastních představ o lásce a životních hodnotách. Juana, vyprávějíc svůj příběh, resp. jeho verzi upravenou pro Inés, vymýšlí si dvojníka svého nevěrného, zjištného a nicotného milence, fiktivní postavu téhož jména, která však – na rozdíl od skutečného Martina – ani na krok neopouští milovanou Juanu, jíž se zaslíbil. (Pro ilustraci všeobecného *qui pro quo* dodávám, že představitelka Juany vystupuje v této chvíli pod jménem Doni Elvíry.) Podle citlivého výkladu A. Přidala naznačuje zmíněná

sekvence, že protagonistka *Dona Gila*, která tak energicky a cílevědomě usiluje získat Dona Martina, je si plně vědoma jeho pochybných kvalit. Chová však v srdci obraz ideálního milovníka a tomuto obrazu, této iluzi, jen navenek připomínající perfidní originál, odevzdává svou duši (jíž reálný Martin pohrdá), jako by ho chtěla tímto darem zušlechtit. Přidalova psychologicky jemná interpretace slibně naznačuje možnost hereckého uchopení Juany, nejsem si však jist, zda by se ve hře našlo dost podnětů pro důslednou realizaci tohoto přístupu. Vodítkem by nám snad mohl být pojem „duše“, který má v komedii, matoucí svou strojovou jednoznačností, až překvapivě četnou frekvenci. A také ovšem velmi variabilní význam.

U Juany přesahuje *coup de foudre* smysl prosté *ocasión*. Zasažena v duši, „vpila svými očima jed prýstící z hezké půvabné postavy“ Dona Martina (I, 101 – 4). A od chvíle, kdy mu dovolila, aby nosil její rukavici (symbol čistoty) „jako zástavu duše“, a kdy mu ji posléze věnovala „se svou duší v ní“ (I, 93 – 6), je *enajenada* (I, 115), odcizena sama sobě, zbavena své individuality. Jakmile její duše podlehla *engaño* (I, 113), šalbě, lsti a iluzi, rozplynula se, zanikla v konečnosti efemélní lásky, upadla do područí *apetito sensitivo*. Depersonalizace, sebepopření, a poté zrada, které se na ní dopustil milovaný muž (resp. iluze, kterou si o něm vytvořila), vrhla Juanu do jakéhosi prázdna, v němž není čeho se zachytit. Z beznaděje začíná pak pronásledovat ideál, který ztratila, necouvne před žádnou překážkou, a proto nachází sama sebe. Mimořádný důvtip a neslýchaná odvaha ji nakonec přivádí do náruče vytouženého muže.

Obecenstvo je také spokojeno. Ne proto, že rej bláznivé lásky, *loco amor*, ustal, postavy ztuhly v gestu dosaženého štěstí a každý má, co chtěl. Diváci věděli od počátku, že jinak to skončit nemůže, ti zápletkové komedie není však důležitý výsledek, ale průběh: snování ošemetných situací a vymotávání se z nich, postupné zdolávání znovu a znovu se vršících překážek a intrik, řešitelných jen další, ještě riskantnější intrikou, ještě odvážnějším kouskem. Výsledek přináší dokonce jisté zklamání. Jednak proto, že je předem znám, jednak proto, že znamená i konec zábavy, a tedy návrat k všednosti, k realitě. K životu, před nímž opět stojíme s holýma rukama, s vědomím, že všechno zůstává, jak bylo, *in suspenso*. Komedie se nemůže dívat dopředu, nemá rozměr budoucnosti, a jenom proto, že před ní strká hlavu do písku, daří se jí přelstít samu sebe, zachovat optimistickou tvář.

Čas uměle zastavený v okamžiku, kdy všechno dobře dopadlo, kategorický zákaz pokračovat v iluzi, násilné vytržení ze snu je zároveň tlustě nakreslenou čarou mezi divadlem a skutečností. Vymezuje prostor hry, ukazuje divadlo jako divadlo. Byla už řeč o významu a oblibě divadla ve španělském *Siglo de Oro* (jehož je dramatická tvorba nejcharakterističtějším i nejrozvitějším a nejvytříbenějším vyjádřením), a také o zdivadelnění, spektakulárnosti mnohých dalších projevů tehdejšího života. Viděli jsme dokonce i na El Grecově obraze, že je „zdivadelněn“, že se z rámu-jeviště zřetelně obrací na diváka. Vyslovil jsem v té souvislosti domněnku, že sama existence divadla – zvláště je-li položen důraz na divadlo jako divadlo – implikuje představu skutečnosti od divadla odlišné, ne-divadla, ne-iluze, protikladu divadla: životní reality. Kde je celý tento svět nahlédnut jako divadlo odehrávající se před zraky Tvůrce – myslím, že tak ho vidí El Greco – , stane se představení, scénická realizace dramatikova fiktivního děje, divadlem na divadle. Opět se tedy vytyčuje jeviště jako jeviště, znovu se odkazuje ke dvojí skutečnosti. Mají-li v takovém případě obě roviny ráz hry-iluze-snu, znamená to jen, že musí existovat ještě další, třetí rovina: pravá skutečnost, „skutečnost nejskutečnější“.

Vyvedení z iluze lze nazvat i deziluzí, rozčarováním. Nemusíme přitom myslet rovnou na španělské *desengaño*, k němuž patří i *znechucení* nad tímto světem, rezignace nad jeho marností, zpřítomnění jeho nejhrůznějších a nejodpornějších stránek (Tirso de Molina nechává procházet takovou zkušeností sv. Bruna ve hře *El mayor desengaño*). K rozčarování stačí návrat do „mezipolohy“, trvalé dvojznačnosti, nejistoty, k pošetile vážné a únavně

rozmarné shánce běžného života, v němž každý krok může být tím posledním. Čím lépe se divák pobavil, čím víc si ho dokázal přitáhnout fiktivní příběh s příliš nápadně šťastným, a tím podezřelějším koncem, tím rezolutněji se mu při odchodu z divadla připomene neshovívavá všednost.

Chci tím říci jen tolik: ani Tirsovo obecenstvo, stejně jako my, nemohlo přijmout *Dona Gila se zelenými kalhotami* jako „živý“ obraz, jehož rámem končí celý svět. Stačilo pootočit pohled a spatřilo a zažilo, stejně jako my, skutečnost o iluzi ochuzenou. Podstatný rozdíl je pouze v tom, že tehdejší divák viděl za obrazem jinou „krajinu“, než vidíme my. Abych se držel příměru, který jsem zvolil, řekněme tu, kterou nám představuje El Greco. Jiný prostor a jiný čas, než jakému jsme přivykli my ve svém skeptickém a prakticistním imanentismu. Proto se mi zdá, že jen v průniku těch dvou rovin – vtipně načechrané, „horizontálně“ rozvinuté hříčky a děsivě úchvatné, „vertikálně“ rozepjaté perspektivy „smrti pro život“ El Grecova obrazu – můžeme porozumět komedii tvářící se tak nezávazně. Pokud se nám ovšem podaří obě ty roviny obejmout jedním pohledem, a nejen je simultánně užít, ale také tu vyzývavou antitetičnost podržet.

Má však smysl problematizovat dílko, které patrně chtělo být -jako tolik jiných ve všech dobách – jen zábavou a kratochvílí? Otázka je jistě oprávněná. Kdo na ni odpoví záporně, zlikvidoval všechny předchozí klopotné vývody tím nejjednodušším způsobem. Jediné, co bych snad mohl namítnout: Kratochvíle je ukrácením, a také utracením času, který připadá dlouhý a prázdný, a proto se od něho odvracíme a hledáme rozptýlení, *divertissement* – se vším, co Pascal tím výrazem míní. O Pascalovi říká Václav Černý ve svém *Barokním divadle*, že „antitezu vložil do samotné podstaty lidského psychismu a položil rovnítko mezi pojem lidskosti a pojem spornosti“⁵. Končím-li citátem z Pascala, nedávám odpověď na otázku, zda je třeba lámat si hlavu nad prostinkou komedií, pouze tu otázku obracím proti tazateli: „Duše nenachází v sobě nic, co by ji uspokojovalo. Neshledává v sobě nic, co by ji nermoutilo, když na to pomyslí. To ji právě nutí, aby se rozprostírala směrem ven a v ulpění na vnějších věcech se snažila zapomenout na svůj pravý stav. V tom zapomnění spočívá její radost; stačí však přinutit ji, aby se uviděla a byla sama se sebou, a stane se ubohou.... Do propasti se ženeme bezstarostně – když jsme si před sebe postavili něco, co nám ji brání vidět.“⁶

1984

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

⁵

Černý, V.: „Barokní divadlo v Evropě“, *Slovenské divadlo*, roč. XVI, č. 4, str. 513.

⁶

Pascal, B.: *Myšlenky*, Praha 1937, s. 78 a 104 (jazykově upraveno).