

losti, dravé rozkoše, nic rafinovaného. Jeho šest manželek se dožaduje svých práv, on se jim posmívá a potom je dá svým kumpánům. Jedna z nich spáchá sebevraždu. (Také Rosimondův Don Juan nabízí zrazené Leonore milence, a když odmítá, předstírá srdečnost, dá ji vypít jed a chladně se dívá, jak umírá.) Anglický Don John se také odvolává na přírodu a přidává filozofickou úvahu o deterministickém pojetí světa. Jestli jsme špatní, nejsme za to odpovědní, je to vina přírody, že nás takovými udělala.

V 18. století se Don Juan stane postavou parodií, baletů, vaudevillů. *Don Giovanni* (1787) *Mozartův* je kříženec německého sentimentu a latinského rozkošnictví, veselý požitkář a roztomilý libertin. Ve Francii Don Juan není v módě, láska jako by už nebyla radostí smyslů, ve věku rozumu se v několika hrách Don Juan objevuje jako bytost vyčerpaná a nemocná. Nemá ze svádění žádnou radost. Chce ranit žárlivostí soka, je to hejsek, který si chce udělat pověst úspěšného člověka.

Don Juanem svého druhu je také Lovelace z románu *Clarissa* (1747–48) Angličana *Samuela Richardsona*. Lovelace je psycholog, který hledá neviditelné pružiny, jimiž by ovládal lidi. Je to duchaplný a rozmazlený aristokrat, který svádí Clarissu, aby se jejím rodičům pomstil za to, že ho odmítli. Miluje Clarissu, ale jeho láska je plna sobectví, zlomyslnosti a nenávisti. Clarissa umírá, ale odpouští mu, když hrdě odmítla jeho ruku; také Lovelace umírá – se jménem milované Clarissy na rtech.

V *Nebezpečných známostech*, v románu v dopisech, jež *Choderlos de Laclos* vydává r. 1782, se cynický libertin vikomt Valmont spojuje se svou bývalou milenkou, aby společně páchali zlo. Valmont svádí, aby ponížil ctnost, aby pošpinil upřímné city, náboženskou víru, přátelství. Jeho oběť dlouho vzdoruje. Nakonec spíše než ze slabosti se vzdává proto, aby udělala dobytelle šťastným, když mu uvěří. Když uvěří jeho morální obrodě, on jí urážlivým dopisem cynicky odhalí, že s ní hrál komedii. Je předchůdcem *Stendhalova* pyšného Juliána Sorela.

V Německu vznikne nové pojetí Dona Juana, který se povznese nad hmotné požitkářství a od ženy k ženě bude marně a bolestně hledat vtělení dokonalé Krávy. Domnívá se, že už vtělení svého ideálního obrazu nalézá, ale je vždycky zklamán a začíná hledat znovu. Je stále zklamáván, nese v sobě své peklo, a stane se tak společníkem Faustovým, Werthera a Reného.

Don Juan a Faust splývají. Mnoho mají společného: oba se bouří, oba jsou pyšní, oba se chtějí vymknout zákonům a dosáhnout absolutna, oba pohrdají tím, čemu věří „dav“, a směřují k ateismu. Líší se v tom, že Faust hledá nejdřív spásu ve vědě a teprve potom, když ztratí důvěru v rozum, se vrhne do víru smyslů a lásky. *Nicolas Vogt* v dramatu *Zříceniny na Rýnu* (1809) poprvé spojil postavu Fausta a Juana. Drama *Don Juan a Faust* německého dramatika *Christiana Dietricha Grabbeho* je až z roku 1829. Oba ti byronští hrdinové jsou pojeti jako postavy odsouzené svou genialitou k osamocenosti a předurčené k záhubě.

*Ernst Theodor Amadeus Hoffmann* ve svých *Fantaziích na Callotův způsob* (1814) chápe Dona Juana jako člověka hnaného vnitřním žarem od ženy k ženě, ale důležitější než slast je pro něho touha po nekonečnu, která ho spojuje s nadpřirozeným světem. Jeho klamy a zrady jsou vítězstvími nad banalitou měšťanské lásky. Nakonec najde doňu Annu, ona je ta pravá, ale je už pozdě a Don Juan se může usmířit jen dábelskou slastí, jež spočívá v tom, že zároveň s Annou zahubí i sebe.

*Don Juan*, nedokončená heroickokomická báseň lorda *Byrona* z let 1819–24 na pikareskním půdorysu interpretuje Dona Juana jako buřiče proti prohnilé morálce soudobé anglické společnosti. Propůjčuje mu řadu rysů autobiografických. Láska podle něho je zdrojem jenom krátkých a prchavých slastí; končí manželstvím a vede ke znechucení, banalitě, k cizoložství, to jest ke lži a ke katastrofám. Také přátelství je maskované sobectví. Ale pod ironií Dona Juana jsou také slzy: „Směju se,“ říká, „protože nemůžu plakat.“ Tento Don Juan není zlý, není to sobecký zpustlík, svádí-li ještě ženy, dělá to spontánně, přenechává to svému šarmu, neznásilňuje ženy, nesnaží se je oklamat lživými přísahami a falešnými sliby. Má-li nějakou metodu – pak je to jeho lhostejnost, rezervovanost, schopnost prezentovat se ženám jako jejich vysněný hrdina. Je dokonce upřímný, když se zamiluje, nezávisí to na jeho vůli. V Anglii mu matky a ženy dokonce nadbíhají. Jeho nestálost je jenom holdem složeným Ženě. V každé z nich miluje odlesk Krávy: může je milovat všechny, a přitom nezradit žádnou. Je poprvé sympatický, Byron mluví *pro domo sua*.

Také žena se mění. Žárlí, pomlouvá, pletichaří, je sobecká a lže. Zatímco v předchozích interpretacích byla žena nevědomou, bezbrannou obětí libertina, u *Byrona* je to bytost zkušená a nebezpečná, proti níž se muž musí bránit. Žena a muž jsou nepřátelé, jeden z nich musí být poražen. Obvykle je to muž, protože je upřímnější a je obětí ženiny proradnosti. Stará donchuanská legenda odsuzovala muže, který se chtěl v lásce oddat svým instinktům v rozporu s legálním a náboženským kodexem doby. Byron po zkušenostech svého nešťastného manželství (žena ho po roce opustila a navíc následoval skandál – obvinění z incestu se sestrou – který donutil *Byrona* opustit Anglii) a také ovlivněn *Rousseauovými* názory o ujařmující funkci společnosti, vyjadřuje tak svou nenávist vůči společenským zásadám, napadá manželský svazek posvěcený církví a zákonem. Je zastáncem volné lásky a v podstatě lásku zbožšťuje. Anglie protestuje proti „nemravnosti díla“.

Je zřejmé, že důležitější než svedení té nebo oné ženy nebo sám trest z ruky kamenného mstitele začíná být psychologie svůdce, tajemná příčina jeho nestálosti. K té proměně dochází ve Francii po roce 1830. *Mérimée* chválí *Byronova Dona Juana*, *Byron* vůbec do Francie velice rychle proniká, také vliv německého preromatismu je zřejmý, vedle *Hoffmanna* má tu vliv *Don Giovanni Mozartův*.

*Théophile Gautier*, jeden z bouřliváků tzv. „Mladé Francie“, definoval romantický ideál lásky, trýzeň „frenetiků“ drčených fatálními vášněmi a také jejich únavu životem. Z někdejšího libertina se stává tragický milenec, který hledá ženu, jež by uhasila jeho planutí. Nechce každou ženu jako „sevillský posměváček“ či prznitel, ale má svůj ideál. Jeho nestálost má i jemnější pohnutku: když se mu štěstí stalo synonymem rozkoše, žádá z nesčetných milenek nemohla sama tento ideál realizovat. A tak jako by v těch přelétavých láskách pronásledoval lásku samu. V těch jednotlivých krasavicích, jimiž se pyšní jako dobyvatel, hledá tedy Krásu. Od fyzického přivlastnění se povznáší k ryzejšímu citu, k radostem smyslu přidává radost imaginace. Dokonce už vytváří teorie, stává se filozofem. Když romantický Don Juan zabíjí, dělá to pod vlivem zlomyslného osudu.

Gautier nakonec nabízí obraz Dona Juana jako zestárlého zlomeného člověka, který lituje, že obětoval život pro jakési chimérické blaho, že se pachtil za něčím, co mu přineslo jenom zklamání a trápení.

Nicméně pro francouzský romantismus bude Don Juan dál vtělením touhy po nekonečnu, touhy dosáhnout nedosažitelného a bolestným zápasem člověka o únik z trýznivé reality.

*Alfred de Musset* ve své *Namouně* (Namouna, 1832) v něm vidí nevinného zhoubece, který má stále oči upřené na svůj ideál a nevidí mrtvoly a zkázu, jakou nechává za sebou. Je výrazem stavu duše, nikoli produktem prostředí nebo panujících mravů.

Don Juan, jemuž bylo odpuštěno, se objevuje v několika hrách. *Blaise de Bury* píše hru *Věčeře u komtura*, v níž je Don Juan vykoupen. Také prostopášník *Prospera Mériméa* z jeho *Duší v očistci* (1834), který potká svůj vlastní pohřeb, se obrátí a umírá jako svatý. Ve fantastickém dramatu *Alexandra Dumase staršího* (*Don Juan Maraňa neboli pád anděla*, 1836) se Don Juan nakonec kaje a jeho duše stoupá do nebe.

Dalším velkým spisovatelem, který po Hoffmannovi a Byronovi rehabilitoval Dona Juana, byl *A. S. Puškin* ve veršovaném dramatu *Kamenný host* (1830). Jeho hrdina se stal něžnějším, je zamilován i do duše ženy, nejen do její hmotné krásy. Lehce vzplane, je nestálý i věrný, vášnivý i sentimentální, je něčím mezi Mozartovým Donem Juanem a snílkem Mussetovým. Konečně i sám *Evžen Oněgin*, inspirovaný Byronovým *Donem Juanem*, je z rodu Don Juanů zmoudřelých, blaseovaných; také dobývá tím, že nedobývá, ale je to dandy, znuděný banální snadností. Taťanu rezervovaně odmítá, když mu sama vyzná lásku, a zamiluje se do ní, až když je vdaná a nedosažitelná. Je z rodu romantiků, kteří hledají spíše hlad než nasycení.

Zajímavý je i jeden Don Juan německý, z let 1836–37. *Theodor Creizenach* jej chápe jako romantického hrdinu, který shledá nicotnost idejí i snů a vyléčí svou nemoc – „nemoc století“ – návratem k činu. Je zastáncem morální a intelektuální nezávislosti a jeho příběh je historií hledání cesty k pochopení smyslu života. Stal se žákem vědce doktora Albana, ateisty,

byl uvězněn, ze Španělska se uchýlil do Francie, pohyboval se ve společnosti zbavené všech zábran, je rozčarován, znechucen, propadá zhyralství. Dostává se do Německa zachváceného reformací, doufá, že tam najde půdu příznivou pro své teorie, a je znovu zklamán. Ženy před jeho pohledem prchají, místo aby mu podléhaly, a on naivně považuje jejich chlad za rafinovanou koketerii. Nakonec potkává Luthera a nadšeně ho zdraví jako osvoboditele lidského myšlení, ale reformátor je jeho teoriemi o osvobození muže a ženy pobouřen, přirovnává ho ke Kainovi. Don Juan se vrhá do nových dobrodružství, zachrání život neteři jakéhosi knížete, poprvé má úctu k ženě, stává se lepším, otvírá se ušlechtlejším citům, chtěl by vést užitečný život, ale nenachází uplatnění pro svou aktivitu. Uchýlí se do samoty, žije na břehu Rýna, tam se vzchopí a odejde do Ameriky. Štěstí najde ve víru praktické činnosti.

Don Juan se objeví také v Argentině. *Estéban Echeveria* jej ve svém *Padlém andělovi* (El angel caído, 1844–46) prezentuje jako svého současníka, který hledá světské radovánky, rozkoš. Dvoří se dvěma dívkám zároveň, jedna z dívek ze zoufalství umírá, on prchá do přírody, chce zapomenout na své trápení, umrtvuje se dlouhými běhy pampou, pomýšlí na sebevraždu. Nemůže ho zachránit ani Angela, padlý anděl. Už se zdá, že je odsouzen k věčné beznaději, ale konečně se vzpamatuje, vzkřísí v sobě lásku k vlasti a jde bojovat za nezávislost své země.

Také *Arthur de Gobineau*, nechvalně známý autor *Eseje o nerovnosti lidských ras* (jež se stala jedním ze základů nacistické teorie antisemitismu) napsal dramatickou báseň *Sbohem Dona Juana* (1844), v níž dva bratři milují jednu ženu a ta neodolá svodům bratra svého snoubence, který ji připadá nudný a fádňi vedle aristokratického Dona Juana.

Trapnou zkušenost udělá syn Dona Juana v interpretaci švédského básníka *Carla Almquista* v díle *Ramido Marinesco* (1854). Ramido se zamiluje postupně do čtyř dívek – a vždycky objeví, že jsou dcerami jeho otce, Dona Juana.

Nezapomenutelný je sonet *Charlesa Baudelaira* *Don Juan v pekle*. Ten misogyn stojí hrdě vztyčen na zádi bárky, která ho odváží do pekel, a pohrdá všemi těmi jím svedenými a opuštěnými ženami, které k němu z vln vzpínají ruce. „Žena je přirozená, a tedy hnusná,“ tvrdí jak známo Baudelaire na jiném místě a vyjadřuje tím devizu dekadence.

Také *Paul Verlaine* napsal sonet *Na Dona Juana*. Žárlí, říká, na mladé milence, opovrhuje pohodlnou láskou měšťáků a oslavuje Dona Juana jako podmanitele ženských duší a necitelného vraha hloupých manželů.

Proti romantické idealizaci Dona Juana se zdvíhá vlna pesimistických protestů. Shledáváme ji už u zmíněného *Christiana Grabbeho* v jeho tragédii *Don Juan a Faust* (1829). Faust, jak známo, se tu zamiluje do doni Anny, Anna Fausta odmítá, miluje Dona Juana a Faust ji zabije. Faust se domnívá, že si Don Juan zoufá, když mu sdělí, že zabil jeho milenkou, ale

Don Juan mu se smíchem odpoví: „*Zoufat si? Cožpak není tisíc jiných dívek, napnu plachty a vydám se na cestu.*“ Člověk je složen ze dvou prvků, z hmoty a ducha, jeden plodí smyslnost a egoismus, druhý domýšlivost a bezmocnost, a vždycky vítězí zlo.

*Honoré de Balzac v Elixíru dlouhého života* (1830) líčí Dona Juana Belvidera jako jednoho z největších géníů zla, dravého sobeckého měšťáka, bezohledného herce „lidské komedie“.

Také *George Sandová* po rozchodu s Mussetem a po nešťastném pokusu smířit se s chladným a skeptickým Mériméem napadla Dona Juana v románu *Lélia* (1833) a vyslovila své rozhořčení nad muži, pro něž je žena hračkou a obětí jejich sobectví a pýchy. V 11. kapitole (která má název *Don Juan*) pronáší drtivou obžalobu toho tak „nechvalně známého“ Dona Juana, který pod domnělým prahnutím po ideálu skrývá sobecké city a nízké pudy. Je to „libertin bez srdce, duše mrzkého kurtizána v těle křupanského pacholka“. Jeho smrt je spravedlivým trestem za lži a zármutek, který způsobil. Stenio, aby odčinil všeobecné rozhořčení nad Dony Juany, se jde utopit do jezera.

Ale rok poté Sandová prohlásila: „Myslím, že jsem se v Lélii rouhala přírodě a Bohu.“ Román přepracovala a vydala ho znovu (1839) a tentokrát vložila tirádu proti donchuanismu do úst Lélii, potom, co Stenio pronesl obhajobu Dona Juana. Lélia odchází do kláštera, Stenio se vypraví v přestrojení za ní a vykládá jí svou teorii, že žena má spásu hříšníků obětovat dary, jimiž byla obdařena nebem. Tím, že pro ně bude trpět, pozdvihne je k Bohu a vykoupí je svým utrpením. Abatyše Lélia jeho představy vyvrací, oběť pro Dona Juana je nesmyslná.

Kříží se tu dvě představy: žena jako těšitelka muže (také u *Alfreda de Vigny* – báseň *Eloa*), spojenkyně v jeho metafyzickém (nebo titánském) zápasu – a snaha o emancipaci, která v ústech George Sandové – či Jiřího Sanda, jak říká její mužský pseudonym – zní poněkud dvojnásobně. Sama Sandová byla víceméně donchuankou, „obnovovala panenství s každým milencem“, jak bylo řečeno. Nárok ženy na donchuanství Dona Juana nevyvrací, ba naopak jej potvrzuje. Baudelairovi (vzpomeňme na jeho *Dona Juana*) G. Sandová způsobovala křeče nevolnosti, říkal o ní, že je to „opuncovaný metr na nemravnost“, jinými slovy jakési ospravedlnění pěstování „květů zla“.

V dramatické básni *Livia* (1836) *Eugèna Robina* se Don Juan setkává s Faustem. Faust je unaven hledáním pravdy, zoufalý z marnosti vědění. Mladého člověka, zářícího nadějí a radostí, se ptá na tajemství štěstí. Don Juan mu ukazuje, jak se mýlil, když trhal nejtrpčí ovoce ze stromu života. Podle něho žít je cítit, milovat, být vším okouzlen, v hloubi duše uctívat Boha láskou k jeho nejkrásnějšímu stvoření – ženě. Milovat je všecko: je to nesmrtelnost! Faust je okouzlen, následuje ho – ale najednou se v pozadí zjeví hrozivá postava, socha komturova.

*Théophile Gautier* ve své *Komedii smrti* (1838) stojí před náhrobky velikánů a oslovuje Fausta a Juana. Faust si stěžuje, že ze stromu poznání trhal otrávené ovoce: pravda byla v lásce a on to pochopil příliš pozdě. Don Juan si rovněž stěžuje, lituje, že nehledal pravdu ve vědění. „*Neposlouchejte lásku, je to špatný učitel,*“ říká, „*milovat to je nevědět a žít je poznávat.*“ (N'écoutez pas l'amour, car c'est un mauvais maître, / Aimer c'est ignorer et vivre c'est connaître.)

Rakouský básník *Nicolaus Lenau* ve svém *Donu Juanovi* (1851) spojil hloubku citu s nevšední myšlenkou. Přizemní Diego, duše měšťanská, vyčítá svému bratru Donu Juanovi jeho život a Don Juan mu vysvětluje, že právě předtucha rozloučení dodává lásce její největší půvab. Největší slast je ta poslední. „*Rty, které se vzápětí od sebe odtrhnou, se spojují tím sladčeji.*“ Nevěra prospívá lásce, prohlubuje štěstí příslibem bolesti. Je to filosofie zoufalého, který se nechce zřeknout iluze štěstí. Don Juan říká Marii: „*Nejsi méně krásná než toho dne, kdy jsem tě poprvé políbil. Jsem smutný, že tě opouštím, a přitom je třeba, abych odešel.*“ Láska se ostatně neměří trváním, ale intenzitou. Jedna minuta vydá za věčnost. (Viz *Umberto Saba*: „*Byla to láska, / trvala dva týdny / – a láska byla to.*“)

Z vášnivého Dona Juana opilého ideálem se stává nestoudník, pozve sochu na večeři, socha nepřijde – mrtví už nejsou vyslanci nebeské pomsty, neexistuje ani Bůh. Na poslední hostině Dona Juana se scházejí všechny jeho milenky a děti, jedny ho milují, druhé nenávidí. V souboji s komturovým synem Pedrem z Calatravy Don Juan odhazuje meč a dává se zabít: nic není po smrti.

Dřívější Juani se dovolávali přírody, Lenauův Don Juan nárokuje právo na lásku. Ve jménu tohoto všemohoucího boha opouští ženy, kterými je unaven, z nestálosti dělá náboženství. Ke sklonku života sice s lítostí sní o ženě, která by naplnila jeho život a udělala ho šťastným, ale nakonec i síla lásky v něm odumře, nevěří už ve vzkříšení vášně. „*Neexistuje už pro mě žádná radost,*“ říká, „*ta krásná řeka, která mě unášela, vyschla, mé nitro je vypáleno.*“ Nevzpírá se a přijímá smrt jako nezvratnou nezbytnost. Ve chvíli, kdy Don Juan (stejně jako Lenau sám) shledá, že promarnil život, stává se bytostí bez vůle, propadne „nemoci století“, ztratí odvahu žít. Lenau píše v dopise Kernerovi: „*Říká se, že příroda je laskavá, sladká utěšitelka. Ne, je krutá a nelítostná.*“ Nato naváže nový milostný vztah, znovu upadne do obvyklých pochybností a nakonec dívku opustí: jeho nemoc – stejně jako nemoc Dona Juana – se jmenuje touha po nicotě. Nakonec dochází k přesvědčení, že ani jedna z těch dvou mohutností, jimiž se člověk zmocňuje života, to jest ani duch, ani srdce, není s to pozdvihnout závoj zahalující absolutno.

*Protiromantický* Don Juan je Don Juan potrestaný. A jaký větší trest může postihnout postavu, která ztělesňuje – v jejích představách jakoby nekonečné – mládí, krásu, energii, než že zestárne, že už neoslňuje krásou,

že je impotentní. Takový *Don Juan staroch* (1841) ve veršovaném dramatu *Gustava Lavasseura* je nemocný, leží v posteli, zatímco jeho manželka tančí na plesích a podvádí ho s mladým libertinem, žákem Dona Juana. Ten svede také jeho dceru a nakonec Dona Juana zabije.

Jiný zestárlý Don Juan – v *Stáří Dona Juana* (1853), v prozaickém dramatu *Julesa Viarda* – se přes varování Sganarellovo rozhodne, že se znovu vrhne do svých dobrodružství. Snaží se svést dceru svého někdejšího věřitele, ale ta je zasnoubena s jeho synem, jež měl s Elvírou. Utkají se a Don Juan je rád, že uteče dřív, než ho syn zmlátí.

Těchhle donchuanů se vyrojí celé desítky, i mimo donchuanskou legendu, u Stendhala, Balzaca, Marcela Prévosta, Maupassanta, d'Annunzia. Pro Julienu Sorela ze *Stendhalova* románu *Červený a černý* (1830) je láska spíše výnosným řemeslem než rozkoší. Stendhal se ve svých úvahách k postavě Dona Juana mnohokrát vrací (v *Pamětech turistů* a v knize *O lásce*), považuje ho za oběť jeho vlastní imaginace a touhy vyprovokované banalitou života. Je to pyšný egoista, který v mládí uvěřil, že „nalezl velké umění žít“, ale už během svého triumfu zjišťuje, že se mýlí s životem, je to stále totéž, ta slast se nakonec stává něčím fádším, a tedy hledá jiný objekt, ale v tom střídání objektů vyměňuje jen jednu trýzeň za druhou.

*Honoré de Balzac* má ve svém díle celou galerii donchuanů, jedni jsou cyničtí dravci, druzí pokrytečtí tichošlápci.

Koncem minulého století a začátkem století 20. se vrací Don Juan dobyvatel. A. Hayem v knize *Donchuanism* (1886) tvrdí, že donchuanství je tresť života, „expanze, štěstí“ prostřednictvím lásky, ale ne lásky věrné a jedinečné. Donchuanství je „umění svádět“, v tom je jeho triumf, v tom pro něj spočívá všechna rozkoš. Don Juan není neurotik, ale sanguinik, člověk horké krve, dokonalý typ síly a krásy. Na jeho vítězném tažení ho zajímá víc boj než vítězství. I on může říkat, že „když zvítězí, veškerý půvab vášně je pryč“. Největší slast lásky je svádět. Čím víc překážek musí zdat, tím je pak rozkoš intenzivnější. „*Být silnější než povinnost, než čest, než spravedlnost, ukládat si sám svůj vlastní zákon, kdo jiný než Don Juan se může chlubit takovými radostmi?*“ ptá se Hayem. Když v srdci ženy přemohl jejího manžela, milence, otce, bude chtít přemoci samého Boha. Má také svou propracovanou metodu: musí svádění přizpůsobit své oběti, musí odhadnout její rozpoložení, city, lichotit jejím tajným sklonům, potlačeným touhám. Ostatně této taktiky užívá i v jednání s muži. Ve všem je člověkem své doby a příslušníkem své společenské vrstvy. Ostatně takový byl i Don Juan Gobineauův.

A už se také objevuje myšlenka liberalismu: člověk obohacuje společnost nejvíce, když sleduje vlastní cíle. Tak například v *Donu Juanovi* 89 (1889) *Jeana Aicarda*. Don Juan dělá chybu, jestliže zatrpkne a rezignuje na aktivní život při zjištění, že mezi jeho ideálem spravedlnosti a citi a současnými hanebnými poměry zeje propast. Když se zkrátka stane

pouhým skeptickým posměváčkem. Když se vyléčí ze své neplodné ironie a začne jednat, obrodí se a přispěje k blahu všech. Donchuanství je tedy podle Aicarda činnost společensky prospěšná – z pohledu muže; názor ženy Aicard nebere v úvahu. Podle něho největší chybou Dona Juana, to jest moderního člověka (klade mezi ně rovnítko), v oblasti intelektu a morálky je pohrdat skutečností a uzavřít se do snu.

Také *Emile Bruni* se podobně ve svých *Dvou nocích Dona Juana* (1907) zamýšlí nad smyslem jeho počínání. Láska je mu méně cílem než prostředkem. Prostředkem jak se těšit ze života v celé jeho šíři a kráse. Zmocnit se nejen těla, ale i duše znamená rozrůst se, rozvinout. Myšlenka zpola nietzscheovská. Přitom láska je „estetická emoce podobná emoci z uměleckého díla“. „*Svést, stejně jako napsat báseň, je utvořit svůj vlastní obraz v jiné duši, vpravit své já do jiného já.*“

*Marcel Barrière* v *Novém Donu Juanovi* (1910) hovoří o donchuanech jako o elitních individualitách, o „královských synech“, kteří vládnu davu a dávají mu lekce z politické a morální povinnosti. Jeho Don Juan vychází z individualismu a směřuje k šlechtnému a nezištnému altruismu. Ve všem zkrátka vyniká nad ostatní: krásou, přitažlivostí, bystrostí, duchaplností, imaginací. A nehledá rozkoše života jenom v lásce.

*Bernard Shaw* v *Člověku a nadčlověku* (1901–03) líčí svého Dona Juana – Tannera – jako člověka čestného, upřímného idealistu, který ve svém sebezuschlňování sleduje vyšší cíle obecné platnosti. Anna má všechny dary svůdkyně, je hnána pudem plodit děti. Tanner se ji nesnaží dobýt, má z ní strach. Žena ho pronásleduje a získá. Mezi ní a jím, mezi požadavky manželky a matky, a aspiracemi básníka a umělce je konflikt. Pro Tannera není inspirátorkou, on v ní vidí překážku výtrysku mužova génia. Neosvobodí-li se od jejího jha, podlomí to jeho tvůrčí sílu. Tanner to nedokáže, podléhá v zápase s Annou. Je to Don Juan obrácený naruby. A přitom úlohou muže je usměrnit lidskou aktivitu k plnějšimu a bohatšímu životu, který nespočívá na poslušnosti a odříkání, ale na nezávislosti a individuální energii. Shawovo pojetí „nadčlověka“ nesměruje k vytvoření nějaké elitní společenské kasty, ale všichni lidé by měli přestat být podřadnými bytostmi a přeskočit sami sebe. Zkrátka když Don Juan zjistí, že láska je jenom pomíjivá a klamná slast, jen zábava, odvrátí se od ní k vyšším cílům. Rozloučí se s romantickými sny, a místo aby hledal ženu, prchá před ní, chce být pánem sebe sama a svého rozumu, toho nástroje všeobecného pokroku. Tak daleko dojde donchuanství: až k popření sebe sama.

Historie donchuanství se týká také případ dánského filosofa, teologa, jednoho z předchůdců existencialismu *Søreny Kierkegaarda* a jeho *Svůdcova deníku* (1843). Kierkegaard se vydává za svůdce, aby od sebe odradil snoubenku. Je to muž na útěku před ženou, Franz Kafka tu historii několikrát zopakuje. Kierkegaard se seznámí s čtrnáctiletou „prostomyslnou a sebedůvěřivou“ Reginou, zamiluje se do ní, pozdějí se s ní zasnoubí a záro-

veň začne váhat, bojuje mezi svými pochybnostmi a náklonností k Regině, zasnoubení zruší, a aby Regině záležitost ulehčil, začne vystupovat jako „svůdce“ a podvodník. Přesto Regina je a zůstane jeho první a poslední láskou a celé jeho dílo je rozhovorem s ní. (Regina se provdá, on jí nakonec odkáže celé svoje jmění, Reginina rodina dědictví odmítne.) Ale Kierkegaard nepochopíme z těchto vnějších dat: žízni po pravdě, od mládí je tou žízni trýzněn. Hluboce ho ovlivní otcova zpověď: otec se mu krátce před smrtí svěřil, že všecka jeho životní neštěstí (smrt obou dvou žen, smrt pěti ze sedmi dětí) jsou následek toho, že jako hoch, pasáček na pastvinách „slavnostně proklel Boha“.

Důvod rozchodu s Reginou nebyl ani samotnému Kierkegaardovi zcela jasný, jak vyplývá ze *Svůdcova deníku*. „Bylo mým jediným přáním, abych u ní směl zůstat, ale od toho okamžiku, co jsem pocítil, že by se to zvrtilo – a ten okamžik bohužel přišel příliš brzy –, rozhodl jsem se jí předstírat, že ji nemiluji, a nyní tu stojím, všemi lidmi nenáviděný pro svou nevěrnost, zdánlivě vinen jejím neštěstím, a přesto jí zůstávám věrný jako vždy... Udělal jsem vše pro to, aby netušila, že je snad sama trochu vinna. Mladé děvče by mělo mít jakousi tichost a pokoru, ale zatím to byla ona, kdo byla hrdá, já pak ten, kdo se musel učit pokoře, takže jsem se sám pokořoval. Tím učinila mou zádumčivost ješitnou, neboť byla přesvědčena, že jsem tak pokorný jen proto, že ona je dívkou tak nesrovnatelnou... Bůh mi odpusť, probudila mou pýchu, to je můj hřích. Sepsul jsem ji, to si zasluhovala, to je mé upřímné přesvědčení, ale ne už to, co následovalo. Tu se stalo, že procitla má těžkomyslnost, čím víc se ke mně s vášnivou prudkostí připoutávala, tím víc jsem cítil odpovědnost. Nikdy by to nebylo bývalo tak těžké, kdyby nebylo onoho sporu. Tak se pouto přetrhlo.“ „...V jiné době se přede mnou vrhala na kolena, chtěla ke mně pouze vzhlížet, chtěla vše zapomenout. Ale to je prokletí, které na mně leží, že nesmím nikdy připustit, aby se ke mně nějaký člověk hluboce a vnitřně připoutal. Sám nebeský Bůh ví, kolik jsem tolikrát vytrpěl, když jsem s dětskou radostí vymyslel něco, co by ji opravdu těšilo, a když jsem si pak musel učinit zásadou, abych nikdy nic neprovedl v okamžiku radosti, ale abych počkal, až mi to rozum a chytrost zakáží ze strachu, abych jí tím k sobě blíž nepřipoutával. Myslím, že můj vztah k ní lze po pravdě nazvat nešťastnou láskou – miluji ji, mám ji, jejím jediným přáním je, abych u ní zůstal, její rodina mne o to prosí, je to i mým největším přáním – a musím říci ne. Abych jí to ulehčil, chci ji co možná přivést k tomu, aby věřila, že jsem podvodník, lehkomyšlný člověk, přivést ji k tomu, možno-li, aby mne nenáviděla, neboť jsem přesvědčen, že by se jí to stalo ještě těžším, kdyby tušila, že to byla těžkomyslnost – vždyť jak se sobě těžkomyslnost a lehkomyšlnost podobají.“ To je Kierkegaardova zpověď, ale pak následují výroky, jimiž se prezentuje jako svůdce: „V tom je všechna bída, není těžké děvče svést, ale je štěstí nalézt takovou dívku, která je svedení hodna... Láska je jen ve

svobodě, jen ve volnosti je radost a věčná pohoda... Milovat jednu je málo, milovat všechny je povrchnost. Ale znát sám sebe a milovat jich tolik, kolik je možné, a pojmout do svého nitra všechny tajuplné síly lásky tak, že každá z nich si přijde na své, zatímco vědomím obsáhneme celek – to je požitek, tomu se říká žít... A když v lásce již není oč bojovat, je s ní konec... Co že láska miluje? Nekonečno. – Čeho se láska bojí? Hranic.“

Kierkegaardovi jde v jádře o poctivost. Jeho svůdce je „svůdce“, který obžalovává sám sebe: sám žasne nad tím, jak je snadné někoho svést, když se použije estetického – podvodu. („Každá láska je tajuplná, i ta nevěrná, obsahuje -li příslušný estetický náboj.“ (Str. 64) Svůdce svou oběť „esteticky omámí“, takže se přestane „zamýšlet nad budoucností“. V tom Kierkegaard nelže, v tom smyslu svůdcem byl a lidskou bytost zmanipuloval – a před tou lží (a před její obětí) utíká. V jeho pojetí jde o jakéhosi Dona Juana, který se stává průhledným. Je to obrovský kus cesty od prvního Dona Juana, který byl neprůhlednost sama.

V tomto letmém pohledu na nesčetné potomky Dona Juana Tirsova by neměl chybět pohled Španěla *Miguela Unamuna*, jak jej nabízí ve své hře *Bratr Juan neboli Svět je divadlo* (1934) a v úvodu, jímž hru doprovází. Jeho protagonista „je bytostně divadelní postavou, určenou k předvádění“, pořád „hraje sám sebe, stále se miluje, miluje sám sebe, a ne své milenky“, „stále cítí, že je na jevišti“. „Historické postavy Dona Juana se zmocnili... biologové, fyziologové, lékaři, mezi nimi dokonce psychiatři, a pustili se do výzkumů, zda je – ne zda byl – onanista, druh eunucha, neplodný a málem snad i impotentní, homosexuál, schizofrenik (co to znamená?), možná i nespokojený sebevrah... Nechce se ani zachovat, tím méně množit, jenom prožívat rozkoš.“ Právý Don Juan se „vydává na lov samic jen proto, aby o tom vyprávěl a chlubil se tím“. Bije se v soubojích, ale necítí žárlivost, necítí ani chtíč, podněcuje ho touha, „aby ohromil, získal slávu, udělal si jméno“. Nejhlubší výklad Dona Juana nabídl, podle Unamuna, Baude-laire, výklad divadelní, „kdy nám ho líčí, jak vplouvá do podsvětí na Charónově bárce, proráží stádem svých obětí, které se otáčejí a mečí – mezi nimi čistá a štíhlá Elvira, jako by mámila jeho poslední úsměv zářící sladkostí prvního vyznání – a on, Don Juan, klidný, skloněný nad rapírem, pozoruje brázdu za lodí a neráčí nic vidět... Ale ráčil být pozorován – a obdivován – ráčil se vydávat pohledům těch druhých.“

V Unamunově hře je Don Juan cosi jako trubec v úlu, který „cítí jenom svědění – a dokonce pálení – aby spěchal oplodnit královnu“. Na každou vybranou královnu připadá několik trubců, většinou přespočetných, náhradních a dočasných, stejně náhradních a dočasných jako většina Donů Juanů. Není to muž v pravém smyslu slova, otcem se nestane, je střední rod, neutrum, je kuplíř, obyčejně nevědomý kuplíř – který ženy, jež o něm sní, posílá do náručí jejich mužů. Ti z nich dovedou udělat ženu, on ne. „Já se už narodil odsouzen“, svěřuje o sobě Inés, „abych nedovedl udělat

ženu z žádné ženy, ani muže sám ze sebe... Ano, hraju sám sebe! V tomhle divadle světa se každý rodí odsouzen k nějaké úloze a musí ji zahrát pod trestem života.“ Má úlohu kuplíře, dohazovače, když na něj nějaký muž žárlí, prokazuje mu možná „velkou službu: když na mě žárlí, učím ho, aby tě měl víc rád“. Dokonce radí svým sokům, aby mu před milenkami nafackovali. Nakonec vstupuje do kláštera, „nikdo se mu nevyrovná, usmiřuje rozvaděné, spojuje snoubence a urovnává manželské roztržky“. „Nejedna milenka poblázněná nemožnou láskou počala v rozechvělém náručí jiného a přitom snila o mně,“ říká zestárlý Don Juan, když jeho milenky kolem něho klečí jako kolem světce. „A já budu prostředník mezi vašimi muži... Sen, který vás od nich odcizí, vás s nimi spojí. A z onoho světa budu vykonávat své řemeslo. Byl jsem otcem celých generací cizích dětí a nikdy jsem nemohl mít vlastní.“ A mužům radí: „Tady máte své ženy... Zvykněte si jedni na druhé, to je důležitější než láska. Přivykněte si na lidskou přichylnost, protože láska patří do knih právě tak jako já... Kdepak láska, jen zvyk... Láska jsem já. Prchejte přede mnou!“

Ale zdá se, že konzumní společnost jeho varování nebere vážně. Don Juan je mlčky uzákoněn jako cizoložník, bezejmenný cizopas, ztrácí i jméno Dona Juana. Konzumní společnosti ve svých „panelstories“ mají své anonymní playboye – pro obapolně takřka anonymní partnerství. Končí zde historie donchuanství? Má ještě Don Juan místo ve společnosti, která uctívá pansexualitu a sexualitu (a tajemství ženy s ní) se stává banalitou, jak o tom uvažuje Jean Baudrillard?

Od té doby, co pater Gabriel Téllez poslal spěšně na prkna před třemi sty padesáti lety příběh, kterým chtěl nastavit zrcadlo chvatně naslouchajícímu publiku, se Donu Juanovi dostalo nesčíslně podob. Každá doba svým Donem Juanem dala nahlédnout do svého vnitřního ustrojení.

Ale vraťme se od tohoto extempore ještě k Tirsovi, autoru *mravoličných komedií*, v nichž Tirso uplatnil svůj psychologický postřeh, umnou zápletku, ironickou nenucenost. Jmenujme alespoň *Zbožnou Martu* (Marta la piadosa, 1636), *Milovat náznaky* (Amar por señas), *Venkovanu z Vallecasu* (La villana de Vallecas). Tirso si umí pohrát se zápletkou, roztančí na scéně jakýsi jiskřivý „balet“, laskavý i zlomyslný, s realistickou drobnokresbou vesnice i města. Jednou z jeho nejpěknějších her je *Ostýchavý v paláci* (El vergonzoso en palacio, 1624), s dvojí bohatou zápletkou, s postavou rázné, smyslné Serafíny, která se zamiluje do vlastního obrazu, a s koketní doňou Magdalenou, která tvoří kontrast k ostýchavému Mirenovi. A patří sem ovšem také *Don Gil v zelených kalhotách* (Don Gil de las calzas verdes, 1635) s postavou doni Juany, která v mužském převlečení tajně sleduje svého snoubence dona Martina do Madridu, aby mu překazila jeho známost s doňou Inés, kterou si má vzít na otcovo přání. V přestrojení za dona Gila v zelených kalhotách získá doňu Inés, Martinovi zhatí námluvy a vezme si ho sama.

Tirso de Molina, „první tragický básník Španělska“, vytvořil nepochybně nejpestřejší galerii psychologických profilů divadla Zlatého věku. Jeho divadlo jde cestou, kterou otevřel Lope de Vega. Lopeho si Tirso po Cervantesovi ze španělských autorů váží nejvíce, celou komedii *Falešná arkádie* (La fingida Arcadia) věnuje chvále Lopeho her, v *Toledských zahradách* ho nazývá „ctí Manzanaresu, Tuliem Kastilie a Fénixem španělského národa“. Lope i Tirso vymaňují španělské divadlo z konvencí, dělají z něho scénickou báseň, srozumitelnou nejširšímu publiku, a Tirso jde ještě dál: jeho postavy se vyhraňují lidsky i společensky. Tirso se odvrací od světa rytířského, mytologického, pastorálního a otvírá scénu společenské situací své doby. Silně jej lákají psychologické rysy postav, subtilní i mocné vášně lidské duše. Zároveň je přemýšlivý lyrik – patrně jeden z největších lyriků své doby, mistrný především tam, kde navazuje na poezii lidovou, zvláště na poezii spojenou s hudbou. Nejpůvabnější jsou jeho písně v nepravidelných verších. „*Lope de Vega a Tirso de Molina*,“ říká Pedro Henríquez Ureña v jedné ze svých statí, „ustálili zvyk nejen přepisovat nebo napodobovat lidové texty, ale vkládat do komedií písně s nepravidelným veršem.“

Tirso načrtl ve svých hrách ne jeden citový či duchovní rys doby: erotickou plachost v komedii *Ostýchavý v paláci*, intelektuální vášeň v *Melancholikovi* (El melancólico), jemné oddané přátelství ve hře *Jací mají být přátelé* (Cómo han de ser los amigos), zápas mezi ctí a láskou ve hře *Opatrný žárlivec* (El celoso prudente), sen o rozplétání k nemožnosti zadrhnutých životních spleťostí, jež právě jako ve snu se šťastným koncem rozuzlují v poslední chvíli ty křehké půvabné dívky, Juany, zbožné Marty nebo Violanty, jaké najdeme ve zmíněných hrách *Don Gil v zelených kalhotách*, *Láska a přátelství*, *Zbožná Marta* nebo *Vesničanka z Vallecasu*, kterou známe pod názvem *Milovat není jen mít rád*.

A vedle toho se ve hře *Zatracený pro malověrnost*, jež je považována za nejlepší teologické drama světové dramatické tvorby, pokouší ztvárnit jednu z největších myšlenkových trýzní doby: otázku svobodné vůle a predestinace člověka. V paralelním příběhu lotra, který začíná věřit, a poustevníka, jenž začal pochybovat, se Tirsovi podaří jako málokdy „ztělesnit abstraktní téma s takovým mistrovstvím a takovou dramatickou silou... Dosaňuje tak silné básnické emoce, že se mu vyrovná jen Calderónovo drama *Život je sen*. *Patetická síla pochybnosti – hřích je jen stínem pochybnosti – dodává neobyčejně mohutného účinku tomuto dramatu, jehož verš se vyrovná bukolické líbezosti verše Lopeho de Vegy v Peribáñezovi a ohlašuje již zároveň konceptuozní velkolepost a teatrální robustnost Calderónovu, která se nejlépe rozvinula ve hrách *Život je sen* a *Sudí zalamejský*“ (Juan Chabás).*

A v *Sevillském svůdci* se konečně pokusí o velkou „destylizaci“ své doby, ne nepodobnou té, kterou nabídne o pouhých pět let později španěl-

ské společnosti o generaci mladší Calderón de la Barca právě ve hře *Život je sen*. Oba dramatické projekty vycházejí z téhož přesvědčení: společnost, v níž žijeme, je založena na lži, obraz, do něhož se doba stylizuje, neodpovídá skutečnosti. Sen odtržený od skutečnosti je jednou milosrdná, jindy chytrácká lež. Život, který nerealizuje sen, nevřaduje ho do „všedního“ života, do jeho každodenní historie, do jeho věčné přítomnosti, je život vyplývající. „Času dost, nic nezmeškám“, to je každý den opakovaná deviza nejen Dona Juana, ale všech popíračů celkového smyslu života.

Návrat ke skutečnosti: tak lze charakterizovat i dramatický pokus Tirsoův. Po tom návratu se volá od počátku století. Čteme například v *Traktátu proti veřejným hrám* (1606) pátera Juana de Mariany věty: „A to je právě naše povaha: žasnout nad neobyčejnými věcmi a podceňovat to, co se děje každý den... Ovšemže, zvyky lidí všech věků, stavů a hodností se předvádějí slovy, gesty, vhodnými kostýmy, napodobuje se rošťák, nevěstka, podvodník, chlapci i stařeny, v čemž je ledacos podivuhodného a velice půvabného, protože se vyjadřují nejen slovy, ale předvádějí se přímo před očima,“ ale to všecko proto, dodává Juan de Mariana, aby se – nějakými vtípkami a žertíky rozesmál divák, aby se mu vyšlo vstříc. Mimochodem: ten traktát proti divadlu, vyčítající mu nedostatek opravdového zaujetí pro skutečnost a veliký podíl na jejím falšování, není tak daleko vzdálen od divadla jakožto kritiky divadla-světa. Prkna nemají svět jenom naznačovat nebo znázorňovat, ale opravdu ho znamenat.

A tak od začátku století (jež je začátkem hluboké krize Španělska) realita proniká na jeviště. Nejdřív v podobě žánrových figurek, které mají pobavit a rozesmát (u Lopeho jsou jich desítky, a sám Catalinón v Tirsově hře na několika místech nepozorovaně sklouzává do jejich polohy), a v podobě realit, topografie, odkazů k současným událostem, v podobě jakéhosi realistického rámování. V *Sevillském svůdci* don Gonzalo popisuje Lisabon, z něhož se právě vrátil, a nabízí data takřka statistická.

Osmý div světa! Jen jít Lisabonem!  
Jenom ten mohutný Tajo,  
který teče ze Španělska,  
pramení na Sierra Cuenca,  
běží přes půl naší země  
k Lisabonu a tam vtéká  
majestátně kousek pod ním  
na jižním okraji města  
do moře, do oceánu,  
ale než ty vody vtěsná  
do něho klínem dvou vrchů,  
hloubí tu, když se zřek jména,  
přístav plný lodí, bárek  
a galér z celého světa...  
Nad něčím však srdce plesá  
ještě víc: že šest mil z hradu  
je vidět snad na šedesát

vesnic přímo na pobřeží,  
mezi nimi Odivellas  
s klášterem, byl jsem tam uvnitř,  
v šesti stech třiceti celách  
žije strašně mnoho sester,  
někdo říká tisíc dvě sta.  
Odtud se až k Lisabonu  
těsně vedle sebe bělá  
jedenáct set třicet statků,  
andaluské dvory, selská  
stavení se zahradami,  
s topoly. Uprostřed města  
je Rucío, velká plaza...

Ve hře *Z Toleda do Madridu* Tirso podává přesné údaje o vzdálenosti vesnic, o jejich poloze a zvyklostech, v řadě her postavy komentují místa děje tak, že popis dodnes odpovídá skutečnosti. Ale teprve v *Sevillském svůdci* se Tirso prolamuje do skutečnosti způsobem do té doby nevídaným: když vytvoří ne už žánrovou postavu záletníka, jakými se to už před ním na španělském jevišti hemží, ale postavu rouhače, konstruovanou na základě jejího pojetí bytí a světa.

Jen tak se Don Juan Tenorio mohl stát jedním z typů své doby, jejím buřičsko-bořitelským principem a stát se kontrastem životního projektu Cervantesova a Calderónova. Don Quijote, Don Juan a „život je sen“: takový je trojí odkaz španělského baroka.

Don Juan je bořitel. Jaký trpělivý a času oddaný stavitel z vteřin a chvílí je vedle něho Don Quijote! Don Juan neuzná žádnou časovou mez, k žádné se neupíná ani radostně, ani úzkostně, necítí se být časem vymezen, necítí se pužen čas realizovat žádným časným dílem, ale ani požitkem. Není s to čas zaplnit ničím: jako by se jakýmsi podivným rušivým zásahem do lidské dimenze ocitl mimo čas. Rozkošník? Ne, nejde za slastí, tu by dostal, kdykoli by se mu zachtělo, bez námahy a především u žen své společenské vrstvy, protože bezpochyby lze věřit cynickému, lascivnímu rozhovoru, který vede na plná ústa s markýzem de la Mota na sevillské ulici.

DON JUAN	Tak co dělá Sevilla?
MOTA	U dvora je všechno jiné.
DON JUAN	A co ženy?
MOTA	Ženy vynech.
DON JUAN	Inés?
MOTA	Inés odjela, říká se, že do Vejelu.
DON JUAN	Kdyby už ta stará dáma zaklepala bačkorama, co z ní máme?
MOTA	Starou belu.
DON JUAN	Konstancie?
MOTA	Zřícenina.

MOTA  
 DON JUAN

Řeknete: jste samá vráska,  
 rozumí: jste ještě krásná,  
 vypadá, jako když líná,  
 slezlo jí i obočí...  
 ...Dneska s Pedrem z Esquivelu  
 zažili jsme, pane, melu,  
 na noc už mám zas dvě další  
 na mušce.

To bych se svez.  
 Jedno hnízdo jsem si schoval,  
 teď bych je rád vybrakoval,  
 podívejme se tam dnes.

Žena, jak ji představuje, není tajemstvím ani inspirací, ale laciným zbožím, které nabízí samo sebe. V lepším případě je tvorem zaslepeným či poslepu přijímajícím svého milence, takže dokonce ho v šeru nerozezná od podvodníka. Přitom Don Juan ovládá slovník lásky do všech dobových, kulteranistických nuancí, ale o lásce neví nic, lásku nepoznal, a také proto nic neví o jejím časě trýzně a naděje. Jeho milostný slovník zbavený trýzně a naděje času visí ve vzduchoprázdnu, je to vykloubená řeč, věštba apokalypty, ne lásky, ale řeč, která se přesto nemíjí účinkem. Vydráždí, pobodne. Je to nástroj soustředěného, chladného banderillera. Ano, lze vést přibližnou paralelu s corridou. Vydráždit živočišnou sílu (a žena v Juanově představě je zcela zbavena spirituality – navzdory tomu, že se jí dostalo návodu, jak konzumovat kulturu své doby, to jest klíče k preciozitě), dovést animálnost k největšímu vzepětí, rozvířit s ní pověstné divadlo smrti, jak se lze dočíst dodnes na programech corridy, a potom ve chvíli vrcholného vzepětí, v jejím výponu k přítomnosti (v tom nejvypjatějším „teď“) zvíře přesně mířenou ranou zabít. Zabít samu přítomnost? Osvobodit zvíře tím, že je zabijí? Juanovo počínání je zvěčňování smrti. (V jakémsi nedávném televizním pořadu prohlásil jeden Španěl, účastník běhu mezi býky v Pamploně: „Běžet mezi býky, riskovat život, to je rituál, cítit smrt za zády... A býk při zápase? Ten ví, že umře hrdinnou smrtí!“)

Don Juan nepřišel uživat, přichází vždycky podvést rozvášněnou přírodu. Pokud jde o ženy jeho společenské vrstvy, přichází jako někdo jiný, „pod pláštěm noci“, a při následující toreadorské piruetě se vydává za někoho jiného. Je jiný než ten, kdo byl očekáván. To mu působí největší, ne-li jediné potěšení: ten prvek chladného voveurství a sadismu. A stačí mu těch několik okamžiků, kdy je někým jiným, chvíle intimity, jež patřila někomu jinému. To je jeho výsměch, „burla“, škleb „burladora“, spíše rouhače než svůdce.

Je v Juanově počínání ještě nějaký jiný smysl? Proč vynakládá tolik energie, tolik chladné vášně na zasazení rány rozvášněné přírodě? Klame snad rozvášněná příroda? Je sama ve vleku nějakého klamu? Je tedy nějaký rozdíl mezi energií přírody a energií člověka? Chce tím burlador říci, že jeho trestající energie je pravdivější než sama lidská přirozenost?

Uvěřili jsme přírodě a ona nás zavedla na scesti? Ten antagonismus vysmíváče a přírody je podmalován burácením celé přírody, jež se přidává k pláči podvedených venkovanek – ona stojí na jejich straně, to ona je uražena. Dona Juana udivuje snadnost, s níž překračuje každou mez, proto vyhledává meze nesnadnější překonatelné. Terminologie donchuanství rozlišuje i stupeň obtížnosti termíny gozar – pomět se s ženou (v prvním významu „použít“) – a dát ženě *perro muerto*, zle si s ní zažertovat, doslova dát jí cosi jako „chcípého psa“. Případ, ježž Juanovi přenechá přítel de la Mota, protože na ten večer má sestřenici doňu Anu, Juana ovšem zaujme. Nabídka využije, zastoupí Motu s jeho souhlasem, ale neobyčejně jej vzruší představa, že by se mohl vysmát samému Motovi a vetřít se jeho jménem k doně Aně bez jeho souhlasu, což je dvojnásob bravurní škleb, korunovaný navíc vraždou Anina otce.

Tolik stupňované, a přece nikdy neukožené energie v jedinci, kterému táž příroda dala narodit se do osamění, v němž neexistuje vztah člověka k člověku! A přitom i každá Juanova „radost“ vyvrací sama sebe, je příliš krátká, jeden „chcípý pes“ musí následovat za druhým. Jako v případě „přátelské“ služby Motovi. Je to jen záblesk *pekelné radosti* – a on by byl ochoten podat ruku samému Peklu, jež slibuje trvalost a je jednou ze dvou věčností. Peklo na principu nehybné konečnosti stojí, v něm nic zmeškat nelze. Juan ten princip zpupně vyznává ještě ve chvíli, kdy se blíží k bráně, nad kterou konec středověku (nebo už začátek renesance?) vyvěsil nápis: „*lasciate ogni speranza voi ch'intrate*“ – zanechte naděje, kdo vstupujete!

Juan se svou energií ocitl ve víru, v němž stravuje sám sebe, míří k nepřekročitelné mezi. Jako by byl loutkou poháněnou stále vpřed jakousi nebezpečně nataženou pružinou. Člověk je, čím se jeví být, jeho niterná a zvenčí neviditelná projekce sama sebe neváží nic, stala se nečitelnou. Existence zastínila bytí, je třeba stále energičtěji dávat o sobě vědět, nemáli tě pohltnout anonymita v jícnu přírody či společnosti, je třeba vydávat stále více energie v tom cizím světě, který se neskládá z jedinců, ale ze souřadnice sil. Hrůza ze selhání, která dříme v podvědomí, napíná pružinu vůle k prasknutí: všechno je dobré, co přesahuje meze, jsi šťasten ve chvíli, kdy jsi mez překonal a stal se někým jiným, nahlédl se očima druhého. Zapsal se do jakési knihy rekordů. Jako bys v té chvíli unikl z osudového osamění a vklouzl do cizího bytí. Je to opojení na těch několik chvil, kdy běžíš vlahou nocí od dalšího *perro muerto*, proklínán mezi vzlyky dívčího pláče. Provázen usazenými pohledy! Nikdo je nepotřebuje víc než Juan, nikdo víc nepotřebuje diváky, třebaže jimi pohrdá. Nakládá s ženami jako s věcmi, nepřiznává jim právo na svět, a přitom je potřebuje jako nikdo jiný.

Nadřazenost energického člověka, založená na negaci, ústí v paradox: vyvrací svého nositele, dělá ho necitelným. Don Juan aplikuje všechny vášně a přitom necítí nic, běží nekonečně mrtvým časem – a to zvláště v teologickém smyslu jeho věku znamená, že v sobě zničil nejen člověka,



ale i Boha a také přírodu a za tu cenu se stal Nej-nadřazenějším, to jest Jediným. Ještě osamělejší než na začátku, když ho příroda do osamění zrodila. Osaměl v čase, v dějinách i v přírodě. Odložil všecko, co ho oslabovalo, soucit, vděčnost, lásku, dokonce i slast, která v jádře uznavá svět druhého. Jen za tu cenu se stal silným. Zdrojem jeho síly je destrukce.

Don Juan prý dělá hanbu svým rodičům, tedy svému otci donu Diegovi Tenoriovi. (Jako ve většině španělských comedií, je i Tirsovův svět patriarchálním světem bez matek.) Don Juan je příslušník sevillské zlaté mládeže, svým rodem patří k nadřazeným vládním kruhům chátrajícího španělského království. Je synem „nejvyššího španělského komořího“, pravé ruky královny, a nemá se čeho obávat. Ten mocný „stařík“ otec všecko urovná.

Tirso de Molina nám dává nahlédnout do mechanismu zkorumpované moci. Děj sice umisťuje do Sevilly, ne tedy do sídelního města kastilských králů, ale hovoří o současnosti, prokládá ji současnými reáliemi. Nemusí z opatrnosti děj posunovat do antiky nebo do imaginárního času či místa, jak to dělával předtím (dvě jeho předešlé comedie se dokonce odehrávají v Čechách): mluví nyní o království, které zná a má před očima. O pletích krále a potentátů. O křivých obviněních a intrikách, o tom, co všecko musí ten král řešit, aby zachoval zdání, že v samotném paláci je po morální stránce všecko v pořádku.

Král dělá dohazovače: Octavia musí přimět, aby se oženil s Isabelou, protože ji údajně svedl! Dona Gonzala odměnit za jeho diplomatické služby sňatkem jeho Any s Juanem! Že Isabelu svedl Juan? Oženit tedy Isabelu s Juanem a Octavia omilostnit a nabídnout mu jinou, výhodnější partii! Octavio ochotně zapomene na Isabelu, když vyžení politický vliv. A dona Diega je třeba odškodnit titulem majordoma, aby se nerozzlobil, že sešlo z přivdání Any do rodiny nejvyššího komořího. Markýz de la Mota je pozván do ložnice doni Any, kterou prý král právě zasnoubil, a on neví, s kým: totiž s Juanem, který ve chvíli rozhovoru s Motou na sevillské ulici o tom taky nemá zdání, vždyť právě na Anu chystá *chcípého psa*, už tedy na svou snoubenku (jak návratný škleb!), kterou by si nakonec – přese všecko králem omilostněn – musel vzít, kdyby ho Anin mrtvý, Juanem zavražděný otec neposlal na onen svět.

Promiskuita přímo v královském paláci na denním pořádku. Čestné slovo, které nic neplatí. Balast projevů zastírajících pravý stav věcí, ideologie cti, dědictví španělského rytířstva, obcházená na každém kroku. Ano: „rytířstvo teď ve Španělsku kouska studu v těle nemá,“ jak si povzdychne vesničanka Aminta, jedna z posledních obětí Juanových. Jenom se nesmí nic provalit navenek. Až v poslední scéně – pod tíhou důkazů – otec zahřeje nad synem a sám se přimlouvá za trest smrti, který právě král Juanovi připověděl. Ale to už Juan není na povrchu zemském, je smeten smrtí, která nakonec přijala stále podávanou ruku. A fraška ctnosti pokračovala

dál, jak v tom poněkud loutkovém závěru usmířování a retušování hanby sňatkem hra naznačuje.

(Připomeňme si jen, že s politickou realitou doby Filipa III. a Filipa IV., za neomezené vlády jejich prvních ministrů, vévodů Lermy a Olivares, nebylo radno žertovat. Jejich praktiky jsme sami okusili v době pobělohorské. Odpůrci se vyřizovali bez váhání a tvrdě. Sám Quevedo v té době už několik let doslova hnije v podzemním vězení v Leónu s řetězy na nohou a rány si vypaluje žhavým železem.)

Odsouzení třídy a společenského řádu, jejímž posledním výhonkem je on sám – k tomu směřuje Juanovo počínání? Je to zásadní a chtěné odmítání stavu věcí? V tomto smyslu ne. Don Juan v dané podobě nerozumí sám sobě, má před sebou a v sobě příliš mrtvého času, než aby skrze něj sám sebe nahlédl, sám sobě porozuměl. Je ztělesněním nadřazenosti i touhy po ní – podkopává si půdu pod nohama, vždyť každý nepřírozený svět se propadá zpátky do lůna přírody či do jejího očistného jícnu. Každá krutost je popřená sama sebe, každá vražda (lásky, slitování, vděčnosti) je sebevražda, říká nám Tirso de Molina. Ten ovšem vládnoucímu systému nastavuje zrcadlo vědomě. Don Juan nemá nitro, má jenom vnějšek, třebaže dekorativně řešený: i v tom je převratný, že vynáší bezostyšně a mimoděk na povrch vnitřní vyčerpanost a prázdnotu své společenské vrstvy. Není „slušný“, „poctivý“ a „čestný“ a nechce být za takového ani považován, nemá ani svědomí, na něj generace otců stále ochotně a kupodivu nadšeně přísahá, třebaže i pro ně se svědomí stalo svědomitým uskutečňováním vlastních zájmů.

Don Juan stojí na dějinné křižovatce „mrtvého času“: vzít cokoli do ruky s úmyslem uskutečnit cosi „pozitivního“ znamená potřísnit se dobrým „svědomím“ otců. Ale jak tedy žít a nepotřísnit se? Odejít do kláštera? To je řešení pro Ofélie a krásné duše. Kláštery doby Lopeho, Tirsovy a Calderónovy jsou plny krásných duší, distancujících se od „dění světa“, jak nazývají generační hřích otců a jejich praktické svědomí. Ostatně i sami Lope, Tirso a Calderón tuto druhou možnost okusí, ale nejsou jí uspokojeni, usmířeni. (Krásné duši hrozí, jak víme od sv. Terezy z Ávily, že nalezne zalíbení sama v sobě; jen je-li upřímná a na sebe přísná, začne si vyčítat prázdnotu ctnosti.) A jenom takoví jako Lope, Tirso a Calderón a jim podobní se – pod obrovským tlakem doby, která je proti jejich vůli vhná do ústraní a zároveň jim nedovoluje, aby se na ní podíleli „pozitivně“ jako partneři Lermů a Olivaresů – energicky vrhnou do té nesmírné, horečnaté i spěšné *komediální práce*, na *jevišti jazyka*, jímž jakoby nahlížejí do reality, aniž se jí účastní v praxi. Jejich počínání, jejich „akce“ má být nevinná: má být nevinným vyústěním energie do pracovního privilegia. Toho privilegia, jež je – jak vidíme i na případě Tirsově, Lopeově, Cervantesově – napadáno jak ze strany praxe, tak ze strany krásných duší, trestáno světskou mocí (Quevedo) i napomínáno a sekvestrováno církví.

(Odtud také ta konvenční penza s dějepisně církevní tematikou, která tito dramatikové odevzdávají vedle obrovské práce dramatické.)

Tedy: svět, *nebo* klášter, *nebo* prkna znamenající svět. Nebo: čin jako nage, maření, jež je zároveň sebezmarem. Což je případ Juana, mladíka z nejlepší sevilské rodiny. Obrátit se naruby, být neschopen se domluvit, přivést k výrazu v době, v níž je to jako v Lopeho hře *Vzbouření v blázinci*: není zřejmé, zda blázinec není spíše široko daleko mimo ústavní zdi než uvnitř. (Což je možná, jak poznamenává Unamuno, nevědomý biologický impuls vývojový, puzení k vyšší formě jako v embryologii, vnějšek zavinující se dovnitř: však Juan Tenorio stojí na počátku procesu sebeuvědomění a sebevyjádření!)

Don Juan Tenorio se nedomluví s nikým, od první chvíle vystupuje jako někdo jiný (geniální postřeh Tirsův!), není s to mít kladný vztah k sobě, nikdy se nepokouší o monolog, o ten rozhovor sama se sebou, a vede jen „dialogy“ cizí jako on sám. Nemá se rád (což je spíše jeho předností), není hedonik, proto zavání racionálním buřičstvím. Mnozí další donchuaní nebudou mít k sobě vztah, ale budou se mít rádi, zvláště donchuaní měšťanské a konzumní éry. Ale třebaže Don Juan Tirsův dělá hanbu svým rodičům, *nestojí na straně slabých proti silným*, nevzdává se „přirozeného“ práva na moc, tak daleko nedošel v tom bludném kruhu přírodu; vždycky se zřejmě utvrdí v tom, že moc není jen stav, ale také volba a plod úsilí a že jen ten je mocný, kdo je s to se jím stát svou energií.

Tirsovým současníkem a také jeho přítelem a spolupracovníkem byl jiný velký dramatik, **JUAN RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA**, narozený v Mexiku, hlavním městě „Nového Španělska“ kolem roku 1581. Studoval tam svobodná umění a připravoval se na bakalářství v oboru církevního práva. Roku 1600 připlul do Španělska, v Salamance složil bakalářské zkoušky z církevního práva a v Seville se věnoval advokacii. Roku 1608 se vrátil do Mexika a působil na právnické fakultě mexické univerzity jako licenciát. Koncem května 1613 znovu připlul do Španělska, pohyboval se v literárních kruzích, sblížil se s Tirsou a znepřátelil s Lope de Vegou. Měl několik mocných příznivců u dvora, mezi nimi zetě vévody Olivarese, a na jejich přímluvu mu byl r. 1626 svěřen úřad prozatímního a později (1633) řádného referenta v Indické radě. Ke konci života „měl kočár, sluhy a peníze pro přátele“, jak říká, po existenci ne zrovna nejšťastnější. Zemřel roku 1639. Bojoval velký vnitřní boj: byl hrbatý, měl ryšavé vousy, jizvu po ráně na ruce, byl předmětem posměchu svých kolegů. A navíc byl „neúspěšný autor“, pravý opak Lope de Vegy: publikum, ta „zuřivá bestie“, jak mu říkal, mu nebylo nakloněno. Považoval si to za čest – jak o tom svědčí jeho už zmíněný úvod, jímž doprovodil vydání svých her. Říká tam jinými slovy: když mě haní idiot, je to pro mě pochvala, a běda, kdyby mě chválil.

Není to jalová pýcha – jeho hry patří k těm nejlepším, jež byly v baroku napsány – ale znamená, že Alarcón patří k rodu těch, kdo předběhnou své

současníky a jsou vnímáni a čteni až generacemi příštími. Nenapsal těch komedií víc jak třicet – dílo rozsahem skrovné ve srovnání s Lope de Vegou, který chrlí hru za hrou. I za to je Alarcón posmíván. „Nejde mu to.“ Nesplňuje tu diváckou normu, požadavek chrlení novinek, stále vystupování na scénu, má-li si divák autora zapamatovat. Alarcón je „outsider“, člověk stojící stranou, samotář. A přispělo k tomu nejen jeho fyzické ustrojení, ale jeho mexický původ, jeho mexičanství, které vždycky bloudilo v „labyrintu samoty“ (jak o tom v nezapomenutelné stejnojmenné knize hovoří Octavio Paz). Alarcón je soustředěn do sebe, je ve svých hrách uměřený, pečlivý, střidný architekt. Střeží svou rovnováhu mravní i uměleckou. Je klasik, klasicista mezi barokními patetiky.

Alarcónův rozchod s publikem je rozchodem s diváctvím, tuší v něm bestialitu, dostává z něho fyzickou, fyziologickou nevolnost. Nepochybně se s tělem něco stalo, na cestě od renesance k baroku. Stačí jen zalistovat v dějinách výtvarného umění. Od smyslné rozevlátosti nahých těl radujících se z obnažení v plném slunci, tak nevinných v stejné nevinné přírodě, přes botticelliovskou novoplatónskou idealizaci těla, pod níž je možná víc obavy než opojení, k tělům, jež čím dál víc těžknou, brunátní, svalnatí, stávají se masem. A právě ta ztěžklá těla chce baroko odtrhnout od *zemské přitažlivosti*, povznést do výše. Předtím bylo tělo pravdou – a teď mu hrozí (po renesančním dobrodružství), že se stane lží, bude-li ponecháno samo sobě? Jakže to říkali pikarové: žena pro ně nemá tvář, každá je „ženská“, *hembra*, samice. Kde zmizela tvář, kde se tělo plíží potmě za tělem se zahalenou tváří – tam začíná totalita těla. Totalita vůbec.

Roku 1634 Alarcón píše svou nejlepší hru – a jednu z nejznamenitějších komedií „zlatého věku“ – *Podezřelá pravda* (*La verdad sospechosa*). Protagonista hry Don Gracián je nenapravitelný lhář. Sluha o něm ironicky říká, že je „tělo nadité pravdami“ (*cuero de verdades lleno*). Chce tím říct, že je plné lži – a co z něho vypadne, to je lež.

„Pravdami přečpané tělo“ –  
právem se ti tu tak říká,  
zácpa pravdy, ani jedna  
neprorazí ven, jen lež.

Gracián – také jeden z těch hochů ze „zlaté mládeže“, syn vlivného tátka – přišel ze Salamanky do Madridu „kočirovat svět těla“. Lže tělem. Lež se mu stala přímo fyziologickou nutností, lže ženám, které chce získat, lže přátelům, otci, sluhovi. Ženám lže v přesvědčení, že je lze získat jenom lží, a přitom jeho lži – k úžasu jeho sluhy – jsou až nebezpečně průhledné. Dialog jako lež, řeč jako zamlžení skutečnosti, jako prostředek ovládnutí. Úskočná společenská konvence. Otec je zděšen a dává najevo zděšení své generace. Volá na syna: já, který si tak zakládám na cti, zplodím takového nekřesťanského zmetka? A syn se diví: proč z toho dělat přímo metafyzic-