

JANA PATOČKOVÁ

NÁČRT K PODOBIZNĚ JEDNOHO PŘEDSTAVENÍ

(GROSSMANŮV JUAN –
MOLIÈRE NAŠÍ DOBY)

Temná komedie

Profesor přihlížel představení mlčky a na konci se obrátil k sousedovi, kterého neznal. Několikrát zavrtěl mlčky hlavou: Když člověk uváží, že jsem měl patnáct let tu drzost vykládat tenhle kus svým žákům!
(LOUIS JOUVET: KAŽDÝ SOUDÍ PODLE SEBE – O VLASTNÍ INSCENACI DONA JUANA, 1947.)

Grossmanův Molière Na zábradlí je patrně obecně uznán jako vrchol divadelní sezóny 1988 – 1989 (nebo také kompromisně jako jeden z vrcholů), ve vzácné shodě kritikou i obecenstvem, na němž lze ostatně v beznadějně přecpaném divadélku stěží dokládat, že by příliš rozlišovalo kvality jednotlivých inscenací, stagnaci či růst souboru. Ten je diváckou stálicí, trvalý hýčkájící zájem publika sotva kdy mohl zaznamenat jeho problémy či zápas, v němž se divadlu v poslední době daří obnovit zdroje své vnitřní síly.

Možná, že si však pozornější divák, který více pamatuje, povšimne, že si v představení Dona Juana, ve výkonu, tak organickém, že působí samozřejmě, podaly ruku dvě generace českého divadla. Co však znamená tato samozřejmost? Máme snad na představení obdi-

vovat jenom to, jak nápaditě je promyšlena všechna ta mašinérie, jak to do sebe důmyslně zapadá? Ale čím to, že nám toto celistvé a zdánlivě jednoduché představení připravilo zároveň bezprostřední šok ze setkání s cílem, jež jsme se domnívali dobře znát – a jež je zde postaveno do perspektivy tak nečekané, že otřásá jistotou našeho vědění, za každou známou položku staví otazník, a když nám napřed připraví podívanou na naši vlastní tvář, zbavenou lidské podoby, zanechá nás na okraji propasti, kterou ostatně nastražil už Molière?

A to vše má klamnou podobu nevázané komedie, která si téměř všude udrží dvojaký charakter: pohybuje se na hranici světla a stínu, pronikavého jasu a neproniknutelné temnoty, fraškovitých kopanců, facek a gagů – a brutálně autentického vražedného gesta, groteskní komiky – a úzkosti, jež je právě hrozivým pozadím komické hry, připomínajícím vždy v pravou chvíli, že ani smíchem se tu neocítáme v oblasti bezstarostného veselí.

Ten základní akord barokního rozpětí vrací Dona Juana zpět k jeho pramenům, zároveň ho vymaňuje z pout konkrétního času i posouvá kupředu, směrem k nám. S Molièrem se tu svým textem setkává z jedné strany Francois Villon, z druhé svou troškou přispívá i Brecht. Takový je rozkmit časové dimenze, jaký vyjadřuje i Orffův přepis písní ze středověkého Beurnu, Carmina Burana, jejichž frag-

menty zastupují scénickou hudbu. Nutno říci, že Grossmanova inscenace vychází z vlastního scénáře (jeho předpokladem je překlad Jaroslava Konečného), který představuje tak radikální zásah do struktury původního textu, že by bylo možno mluvit o díle novém. Redukce, interpolační, přepisy a přesuny v textu neusilují jen o jeho větší koncentraci a dynamiku, ale nesou vždy změnu významovou: nejprve v interpretaci ústřední dvojice rolí a jejím situování do světa, dále v charakteristice tohoto světa a konečně ve zcela novém uchopení nad- či mimosvětského elementu komedie.

Její osou a jedinou zárukou jednoty děje je jako u Molièra ústřední dvojice pána a sluhy, její podivné putování, honba i útěk, které kdysi vedly s podivnou lehkostí do nejrůznějších míst na imaginární Sicílii. Cesta začínala v síni paláce s výhledem na moře, kde dona Juana dostihla opuštěná manželka, pokračovala po mořském břehu do blízkosti rybářské vesnice, tam si Juan popřál poprvé a naposledy etudu milostného duelu, vedla dále do jakéhosi lesa, za nímž se rýsovalo komturovo mauzoleum. A když Juan povečeřel v komnatě svého paláce, odebral se po komturově návštěvě na místo poslední schůzky se svým kamenným hostem – hostitelem, v „krajíně poblíž kláštera“ se ještě předtím setkal s otcem a donem Carlosem. Nejmenovali jsme všechny na setkání, jen místa: střídání scénérií ukazuje snahu uspokojit zálibu obecen-

stva v dekoračních efektech, spojených u juanovské látky tradičně také s působivým uplatněním divadelních zázraků; rozhodně na ně nelze uplatňovat měřítko divadelního realismu. Molièrův Don Juan, který volně manipuloval s prvky soudobého divadelního mýtu (aby je zásadně modifikoval, zproblematizoval a podal v podobě hádanky bez spolehlivého řešení), se odehrává na jevišti. Velkoryse se přenesl z údajné Sicílie do Francie své doby, ale bez konsekventních podrobností. Juan přicházel přímo od královského dvora, zatímco jeho otec i don Carlos se ještě tvářili došpánělsku, Pierrot, v masce z commedie, mluvil nářečím z Ile-de-France, pan Neděla sídlil v pařížské obchodní čtvrti. Ne-sourodost, „nečistota“ díla v celku i detailech, jež mu bývala vytýkána v minulosti, je dnešnímu divadelnímu pohledu předností: že se tu nakládá zcela volně s principem tří jednot, že dramatickou sevřenost vystřídal princip cesty, vychází vstřícně z zkušenosti moderní divadelní poetiky. Svědčí o otevřenosti díla, která neznamená libovůli, není jen otevřeností kompoziční, ale zároveň významovou. Prolínání a mísení časoprostorových elementů přispívá k větší mobilitě díla, jež se ocitá mezi tam a zde, tehdy a nyní.

Grossman z této časoprostorové mobility vychází a dovádí ji k abstrakci. Hraje komedii na jednotné scéně bez konkrétních příznaků místa a doby a ve dvou dílech. První tři jednání odehraje bez

pauly, poslední dvě, kde se text nejvíce vzdálil předloze, stáhl rovněž dohromady. Jeho Juan se odehrává v jednotném jevištním prostoru a čase—bezčasí: sem je zasazena dvojice, která hraje svou hru na honěnou téměř bez oddechu, v jediném sevřeném prostoru se cesta stává bludným pohybem v kruhu. Uprostřed průvodu masek, které si zachovávají své sociální role, ale bez detailů dobové příslušnosti (rozdíl mezi stavy, mezi nahoře a dole, je vyjádřena postojem, ne už titulem; postavy jsou označeny jen jmény, zmizely doni i donové, i jazyk se lexikálně i syntakticky zjednodušil na míru naší doby), se mění především postavení protagonistů.

Na první pohled je tedy Grossmanův postup opačný než v jeho předloze; soustřeďuje a sjednocuje. Výsledkem je shakespearovská plynulost výstupů, které se volně prolínají (srovnání se Shakespearem se v souvislosti s touto zcela neklasickou komedií objevuje v molièrovské literatuře najednou).

Protagonisté

Lidský úděl: nestálost, nuda, nepokoj.

(PASCAL)

Po zákonu zdejšího miniaturního, mělkého jeviště je prostor členěn vertikálně, stupňovité pódium je zakončeno vysokou konstrukcí, věží zbytkového monumentu (scéna: Ivo Židek). Ta holá kostra, otrhaná ča-

sem, může být leččím — kašnou bez vody, pomníkem bez sochy. Ve světě rozpadajících se památek je to otlučené torzo dost konkrétní, aby nebylo jen stmulým symbolickým předznamenáním, a přitom dost obecné, aby měnilo funkci podle vztahu postav. Nejenže ční, také klade nástrahy, znesnadňuje přístup a odchod. Zdanlivě otevřený prostor se jím uzavírá, stává se jakousi pastí, prostorem pro hru, kterou hraje dvojice Juan — Sganarell se světem. Ten prostor ovládají oba suverénně, zatímco druzí, jejich pronásledovatelé či kořisti, jej zmáhají obtížněji, většinou proto, že tu není snadné zachovat si postoj, utužit do důstojnosti.

Kratičká šikmá rampa nad schodištěm je sluhovi i pánovi pohodlným odpočívadlem, na němž si mohou líně pohovět, ale ostatním bývá zádrnou skluzavkou, po níž padají na portál a otloukají si nos, vedeni hravou rukou demiurgů hry. Ti také často vymezují nové hranice prostoru, neponechají vstupujícímu volbu, ale vedou ho třeba několikrát dokola, nutí ho stoupat a sestupovat a nakonec mu určí vstup dírou pod pódium, takže ho připraví o zbytek rovnováhy. Vědí o zádrnostech, pastech, nastražených snahám o únik, končících často bolestivým výkřikem při nečekaném pádu tam, kde měl být slibovaný „ještě schůdeček“. Znají a ovládají svůj prostor tak, že je pro ně průhledný — přesto se nakonec i vůči nim zachová jako past.

Hra se rozvíjí jako rafinovaná hudební



kompozice. Začátek je pomalé ladění orchestru. Jakoby se ještě nehrálo, když nahoře kolem monumentu proklouzne na scénu Sganarell (Ondřej Pavelka) – barevná skvrna jeho žluté košile zasvítí v neutrální šedi. Nenápadně, skoro nepovšimnut nepozorným divákem, láká za sebou Gusmanna (Zdeněk Dušek), provádí ho – a nás s ním – po jevišti, ukazuje mu detaily scény, a přitom ho už roztomile vodí za nos, přinutí ho prolézt dřou pod pódium, a už se mu dostal na kobylku, už na něm sedí obkročmo, teď je opravdu na koni, jeho hra už není jen roztomilá, sluha je pánem, osedlal si jiného sluhu. Zase změnil taktiku, ukáže mu nás, hloupé přihlížející diváky, pak si najde šňupeček, zálibně ho vtáhne, nabírá dech, naplná nás, ale pořád nic, až se uvelebí na zvoleném místě – a hromové kýchnutí jako by spustilo i hudební úvod: vstupní číslo Orffovy kantáty, spojení středověké a novověké hudby gestem s původním latinským textem, jenž připomíná nejistotu lidského údělu obrazem vrtkavé Fortuny.

Sevřené bloky nástrojů a hlasů se na nás hrozivě valí jako lhostejný, neodvratný pohyb kola Štěstěny, v prudkém kontrastu s uvolněnou, bezstarostně rozehranou Sganarellovou klauniádou. Ale

*Jana Preissová (Eivíra),
Jiří Bartoška (Don Juan)*

Sganarell už zaujal pozici vlastního náhrobku, ležící sochy, a s rukama sepjatýma o prsou začíná recitovat své sentence o tabáku, jako vyznání víry. Pasáž, která dávno ztratila pikantní příchut' aktuální narážky dostává zde nový význam situační, stává se součástí Sganarellovy hry s Gusmannem. Sganarell napřed vychválí tabák, který zušlechťuje mravy, pak otevře tabatěrku, aby mu nabídl šňupeček – a vzápětí mu ji utrhne před nosem. Několika vstupními gesty a replikami se Sganarell ocitá skokem v novém světě, které ostatně více odpovídá jeho původnímu charakteru. Setkání s Gusmannem ho nijak nestřísnilo, naopak, hraje si s ním jako kočka s myší, inspirace je vlastní, nápady se jen hromou. V dialogu přebírá iniciativu, samozřejmě ví předem, co bude Gusmann říkat, bere mu slova z úst. Neodsuzuje svého pána, jehož původní charakteristika („velký pán a zlý člověk“) ostatně z textu zmizela: naopak, obdivuje ho zcela nepokrytě. Jak Sganarell předbílá Gusmannovy lamentace, roste komické napětí, řeč, dříve členěná do větších bloků (tiráda Sganarellova, dlouhé repliky obou partnerů), dostává rychlý spád, Sganarell spěchá, ale zároveň vychutnává spěch. Gusmannovo služebně ztotožněné „my“ má protějšek ve Sganarellově pyšném ztotožnění s Juanem, „To byla paráda!“, komentuje vítězně popis posledního výboje. Ve zkratce vyklopí pravdu o pánu, co by „se ženil rukama nohama“ a zakončí ten zestruč-

něný nástín poslední výsměšnou šňupkou, zmínkou o tabáku, co zjemňuje mravy – pak vystrká Gusmanna ze scény, ovšemže falešným východem, který končí bolestivým pádem.

Po úvodním „ritardandu“ pantomimické klauniády přišlo „presto“ první scény, po níž následuje „lento“ – nástup titulní postavy (Jiří Bartoška). Vtáhne na scénu s okázalou nedbalostí, vláčně, líně. Ostentativně, s pohrdavým sebevědomím se předvádí našemu pohledu: představuje se temný, pro dnešní oko oslnivý, zjev soudobé hvězdy. Bez zlatého brokátu, krajek a nachových stuh, zato v černé kůži od hlavy až k patě. Jen obrysové připomíná ještě jeho oblek „dobový kostým“ (ale z jaké doby?) a černá kůže jeho pláště, kalhot, kabátce, bot je nejen symbolická, má i charakter módního atributu poslední chvíle – Juan by mohl skoro přicházet z pražské ulice. Pod tmavými uhlaženými vlasy, protkanými stříbrnými třpytkami, jsou v bledé tváři nalíčená ústa stažená: je to maska pohrdání, chladu, nudy. Je ironik, své kousavé poznámky utrušuje do publika. Vždyť přece víme. On ví. Zná svůj svět. Bohužel má pravdu.

Jak důkladně je představování postav, tak stručný je naopak dialog, eliptický, zredukovaný na minimum ve prospěch fyzické akce, jež se tak ocitá v rovnováze se slovní, někde ji významem převyšuje, často kontrastem popírá. Sluha a pán si rozumějí na půl slova. Jejich jazyk je stejný, názory se prolínají. Nadřazenost ně-

kdejšího velkého pána je teď spíš „přirozená“ než sociální, Juan a Sganarell jsou kumpáni, skoro rovnorodí partneři. Původní monology se mění v dialogy, partneři si v nich doslova „vyměňují názory“. Není to jen náhoda, že pohrdavá replika o věrnosti případně Sganarellovi, zatímco Juanovi případně lepší část, v níž se hrdina hlásí k donjuanské filosofii erotických výbojů, na níž už později nepřijde řeč: „Mě láska uchvacuje, ale když se rodí...“, vrcholící temperamentním vyznáním, které v kontrastu k dosud blazeovavému chování mobilizuje celý fyzický aparát herce, maska je pryč, ruka roztočí plášť nad hlavou – „Změna je všechno, ostatní je nuda, spánek, umírání!“, malý prostor je náhle ještě menší, ovšemže je mu zapotřebí ještě „jiných světů“ k výbojům, vždyť tenhle obsáhne jediným skokem...

Sganarell, učenlivý žák, často iniciativní, tu hru chápe, přání uhádne předem a s chutí napovídá liknavému partnerovi. Je alter ego svého pána, pokud mu lov a únik přináší žádoucí zábavu, ale „jiné světy“ nechápe a jistě nechce nastavovat kůži, jde-li do tuhého: pragmatický přísluhovač silnějších, který si zchlazuje záhu na slabších a hloupějších – existenčně parazitní.

Ztuhlý svět

Carlos:

My šlechtici jsme zkrátka na tom zle.

Během prvních výstupů se tak rozkolíhá a změní pohled na zlého pána a dobřého sluhu, kterému někdejší manicheistické výklady Molièrova textu přiřkly málem roli kladného lidového, byť bezmocného hrdiny. Divákova sympatie se odklání od šikovného, oportunního mladistvého chytráka k jeho buřičskému pánovi, kterému je tento svět malý. „Svět“, s nímž Juan hraje svou hru a který vidíme jeho očima, se zmenšil a ztuhl. Na pozadí křiklavě barevných postavíček – masek, za jejichž tradičně komediální podobou se vynořují podoby barokních Neřestí, Juanova černí bledne. Protagonista komedie spolu se svým stínem vtahuje všechny kolem do hry, kterou přizpůsobuje svým partnerům a ozařuje je tak demaskujícím světlem, v němž neobstojí žádná hodnota: všechny jsou předstírané.

Začíná zlehka, tanečně; prvním vrcholem je venkovská idyla někdejšího 2. jednání, která byla nejednou přirovnávána k baletu. Zde je jím skoro doslova, poprvé a naposledy tu zazní i Orffova hudba radostně, je to „Tanz“, při němž se v úvodní honičce rozvíjí postavíčky vesničanů v černobílých kostýmech, reminiscence Kolombín a Pierrota z commedie, ne pozdně rokokové, ale té původnější, která elegantním pohybem podává hrubé

lazzi. Vesnický mládenec Filípek (Pavel Zedníček) je stylizován do cirkusové klauniády. Zešíroka se rozhoupává, když se chce ucházet o místní krásku Kláru (Zuzana Bydžovská). Chybí mu jistota i řeč, námaha, s níž ze sebe souká vyprávění a marně hledá slova vyznání, stejně jako Klářin smích, který se rozječí bezdůvodně a neovladatelně, mají ovšem neodolatelnou příchut' současnosti, tak jako ji ve své době měly postavíčky Molièrovy. Nemotorný klaun, kolísající mezi bezmocným strachem a nesmělou agresí, se stává vděčným objektem fackovací hry Juana a Sganarella, kterou Klára sleduje spíš polichocené než s obavami, a groteskně ji pointuje, když se konečně vmísí do zápasu, výkřikem „Tak už je, Filipe, nech, a nezlob!“, adresovaným zbitému, bezmocně ležícímu nápadníkovi. I tahle lehká hra několikrát marnivosti tak dostává ostřejší přízvuk. Vrcholem je Juanovo triumfální trio s dívkami, z něhož se varovnými intervencemi Sganarella, vplétanými do tanečních figur trojice, a Filipkovým bezmocným poštěkáváním z pozadí („Hajzlové!“) stal kvintet, v němž se střídají hlasy naivní důvěřivosti, marnivosti, lačnosti, ctižádosti, strachu, vzteku – a nad tím vším triumf vedoucího hlasu, hlavního hráče.

Stejně jako prostí venkované jsou usvědčeni i reprezentanti vyšších sfér a hodnot. I zde je přehodnocení založeno na kontrapunktu slova a fyzické akce, které se navzájem doplňují, kontrastem

potírají, usvědčují. Hned první setkání s Elvírou, podobné obřadnému dvorskému tanci, v němž si nedávni milenci vyměňují chladné urážky, je válečným střetnutím. Elvíru Jany Preissové, nastrojenou do rudočerné dekoltované toalety, strnulou vlastní důležitostí, uvádí na scénu stejně důležitý, toporný Gusmann. Červená a černá jsou, jak uvidíme na Elvířiných bratřích, rodové barvy. Svým kontrastem vyjadřují také rázem základní rozpor postavy, patří k ní tak jako povýšená důstojnost, představa vlastní společenské nadřazenosti, imperátorské gesto královny. Tahle Elvíra už ani nevzpomíná na lásku, je ztělesněná pýcha a uražená sebeláská. Její pokání ve druhé části hry si zachová obojakost rudočerného sexy negligé, zahaleného černým pláštěm kajicnice: ohání se křížem jako zbraní, kterou tasí z výstříhu. Drží se na dráždivé hranici smyslné výzvy a potlačení, žádosti, pýchy, která pokrytecky přetahuje černý plášť před nabízející se tělo, a slova lásky, snad nevyhaslé, mohou být nakonec jen myšlena, ústa je nevyfknou doopravdy.

V základním gestu, jímž je podána postava Elvíry, je tedy možno doložit i podíl kostýmu. Kostýmy Ireny Greifové jsou svou symbolikou několika základních nelomených barev (především černá, černo–hnědo–žlutá, černá–červená, černá–bílá) a charakterizačním stříhovým obrysem, doplněným výrazným detailem, stejně významotvorné jako scéna: udá-

vají hercům východisko, jsou v souladu se základním postojem a gestem, jsou předobrazem duševního světa postav.

Ten je rovněž nelomený, přehnaností se hlásí k fraškovitým charakteristikám Molièrovým. Nepřekvapí u pana Neděly (Oldřich Vlach), nastrojného v zelenobíle pružovaném kostýmu. Oděv, tísnící postavu svou pečlivě chráněnou novotou, zachovává linii někdejší livreje, již neuvěřitelné růžové ozdoby snad chtěly dodat vyššího společenského statusu, ve výsledku však pánovi dodávají spíš odstín pochybné choulostivosti. Pohyb je svázaný obavou, aby se spolu s šatem nepoškodila vážnost nabytá zcela nedávno. Póhrát si s jeho marnivostí, donutit ho prolézat po kolenou a pak ho zas dovést na vrchol krocaní důležitosti a praskajícího ješitnosti i vztekem dostrkat k falešnému východu i k závěrečnému pádu, to je výjimečně nezkalená hra, v níž v temně zbarveném závěru ještě jednou vítězí lehký duch ironie.

Znevážení fraškou je však totální, podléhá mu Elvira, její bratři i sám Juanův otec Luis (Vlastimil Bedrna), zas jiné vtělení živé důstojnosti, založené na pomyslných zásluhách. Prská nepřesvědčivě své káravé fráze v projevu, který dávno ztratil obsah a starý paňáca mu sám nevěří. Lstivý postranní pohled očí, obracených rutinovaně v sloup, prozradí, že pohoršení je pokrytecké: podstatné je pouze, že skandály se už nedají před lidmi zastíť. Proto mu také k Juanovu obratu

stačí krátké prohlášení a manifestační pokleknutí – změna postoje: syn se integroval do systému.

Do živé důstojnosti se neodvratně zapletou Carlos s Alonsem, oběti přejatých názorů, o nichž nikdy neuvažovali. Opakují je, jako Carlos (Jan Přeučil) naučená obřadná gesta, která mu přešla do krve a která Juan při prvním setkání ironicky opětuje a paroduje. Jsou tím směšnější, že následují po hrubé rvačce, v níž Juan přispěl Carlosovi na pomoc proti přesile, a jež měla k někdejšímu souboji na kordy (který se ostatně odehrával za jevištěm) vzdálenost několika staletí. Se stejnou obřadností si Carlos s gestem profesionálního čističe opráší jezdeckou botu, provádí pedantickou údržbu zevnějšku, a důraz na dokonalou formu fraškovitě vypichne, když kapesník, použitý k čištění boty, zas pečlivě složený vloží ozdobně do kapsy: vypracovaný gag z hrubě nesourodých gest obrází rozpor jeho postoje, které mu jeho svrchovaná vážnost brání postřehnout. Nemůže nakonec jinak než padnout do pastí i se svým neudržitelným bratrem (Vladimír Dlouhý), který se s mladickou zuřivostí stále vrhá do boje. Chystají se k vražedné pomstě, když je strhne na kolena Juanova blasfemická modlitba (jiný zcela nový prvek scénáře): ne vřra, ale konvence je přinutí pokleknout. Zabíjí je nejen Juanova chladnokrevná lest a Sganarellův ochotně napražený nůž, ale především vlastní zaslepení, v němž se smrtelně zkříží ges-

to bezhlavé pomsty s gestem, pokoušejícím se udržet šlechtickou důstojnost, tu tolikrát citovanou čest, která dávno ztratila původní obsah.

Setkání s komturem

Juan: Už je tu nuda.

To už jsme zcela opustili původní předlohu a dostali se k nejhlubším změnám, připravujícím nové vyústění komedie. Začaly přehodnocením postav, vytvářejících snížený, rigidní, smyslu zbavený svět. Svět, který už nepředstrhá žádnou ctnost ani žádný mimosvětský rozměr a který bez zájmu má prázdny podstavec pomníku. S čím se tedy má utkat nevěrecký buřič, dnešní Juan?

Tam, kde bývalo 3. jednání hry, její přirozený střed a první konfrontace s mimosvětským tématem (komická medicínsko-teologická disputace, matematické vyznání víry, experimentální ověření ve scéně s chudákem a první setkání s komturem), musí být otázka položena nově a připravit nové řešení. A možná, že přes změnu premis nebude řešení tak docela nové. Důraz je opět na hře: prchající Juan a Sganarell dělají svými maskami doslova dlouhý nos za pronásledujícím světem, jemuž adresují posměšnou Baladu o jazycích klevetníků. Ve spěch jejich výsměšného křepčení se zkrátila jejich disputace: Juanův libertinský ateismus už dnes neskandalizuje, je

to jen věčná a bezútešná skepse, s níž sleduje Sganarellův sermon o prapříčině existence a o člověku – dokonalém stroji: „Jak to všechno v tom vašem ústrojí do sebe zapadá, jak nápaditě je promyšlena všechna ta mašinerie...“, který se v představení vrací několikerým refrénem a uvozuje i závěrečný Sganarellův monolog. Sganarell demonstruje obdivuhodné schopnosti lidského těla: „Já se můžu zatočit...“ – a upadne. Místo někdejšího pobaveného konstatování o argumentech s rozbitým nosem uzavírá dnes Juan zcela jinak, s pochmurnou ironií: „A zůstat ležet. Nejdřív na zemi a potom pod ní.“ Pak teprve přijde jeho matematické vyznání víry, ale není v tom žádný triumf. Prohlédl svět a našel nicotu. Odtud ta hluboká nuda, která ho vede do permanentní hry, kterou provokuje mrtvolně ztuhlý svět. Na jeho absurditu odpovídá absurditou negativní svobody, jež ho povede do komtureovy hrobky.

Setkání s chudákem se vyostřilo do tortury už tím, že Juanův zláťák nahradil svazek papírových peněz. V bezčasí komedie se současné platidlo stává dokonale sdělnou rekvizitou a také dokonale absurdní, vnímáme především nesmyslnost těch ceněných papírů. Nahý chudák se svlívá v hrozném pokušení, poklad mu uniká, neboť Juan zapálí ten papír, chudák nechce zapřít svou víru, své přesvědčení, ale přesto se vrhá na hořící papír, aby jej zachránil. Juanova bota příšlápně nataženou lačnickou ruku. Usvědčil

132

chudáka z pokrytectví? Je to v každém případě sporný výsledek, když mu hází zbylý papír: „Máš je mít, když tě pán–bůh nechal na holičkách.“ To tam, kde Molièrův „velký pán a zlý člověk“ prohlásil, třeba jen proto, aby mohl zakončit triumfálně: „Dávám ti ho pro lásku k člověčenstvu“ (přesný protějšek prosby o almužnu „pro lásku boží“).

Na rozdrčení sochou, která kývá hlavou, už dnes divák nezabírá. Stála už mnoho námahy řadu režisérů. Dnes vystupujeme se Sganarellem a Juanem do imaginárního prostoru hrobky, kde se snadno orientujeme: jejich kroky a hlasy se v něm rozléhají, zmnohonásobené playbackovou reprodukcí. Co oba uvidí, můžeme jen uhadovat. Není tedy žádné komtura? S něčím se tu však jistě setkali, co Sganarella vyděsilo, pána jen v první chvíli zarazilo, ale odchází nekloněný – „už je tu nuda“.

Druhá část hry, vzhledem k původnímu textu fragmentárnější a zároveň ještě zhuštěnější, se odehrává většinou v hektickém tempu. Mohla by se nazývat „agónie“. Doprovází ji příznačný motiv z Orffa, kvílení (Jaká slávy proměna, kvílí labuť pečená), nářek nad zmarněným životem.

Na začátku jsou oba kumpáni nehybní v rozích portálu, Juan strnulý, zahalený v plášti s kápi, Sganarell příkrčený, snaží se odehnat to, co ho vykolejilo. Juanovo napětí vyjadřuje jen stálé opakování příkazu „Večeře ať je co nejdřív!“ – další refrén. Má to být ovšem večeře s komtu-

rem: chce ji uspíšit, aby unikl svému hostu, nebo se co nejrychleji přiblížit k řešení? Stále rychleji expeduje Juan své nezvané hosty, s přísluhujícím Sganarellem, který se hry s panem Nedělou účastní ještě rád, ale po scéně s otcem začíná couvat, váhá mezi potěšením a strachem z rizika. Ochotně se teď vrací ke konformnímu pseudonáboženství strachu. To on bude tou prodlouženou rukou, která zadržuje Juana, aby nevykročil z daného prostoru: Juan už teď „nesmí ven“. Večeře s komturem se nekoná, Juanovi zbývá zase jen Sganarell, s nímž víří v tanci s pochodněmi, provázeném Villonovými verši: je to zpověď i odkaz, protože Juan se právě chystá ke svému poslednímu kroku, vykročení nebo spíš transgresi: bude to konverze k pokrytectví.

Velký monolog (5. jednání) si jediný z celé hry zachoval větší část rozsahu: snad nikdy neztratí ostří aktuality. Vzpomínáme dodnes na Krejčovo agresivní provedení, kdy tento monolog řezal studeně jako nůž. Dnes syčí zlobou a jistotou, že „bratři se mě ujmou“, výhružným příslibem udavačství a projektem „ukradení celého města“ (což je příspěvek B. Brechta). Pak už ráz na ráz přichází demonstrace nové doktríny – vraždění Elvřiných bratrů, cynický Juanův dovětek a Sganarellovy výstrahy. A nakonec se Sganarell, ten Juanův vraždící nůž z předchozí scény, obrací proti němu. Juan se vrhá vstříc komtureovi, ale je tu



jen Sganarell, ta druhá, slabší polovina podivně srostlé dvojice, aby mu zabránil v cestě ven. Peklo se neotevřelo, mrtvý Juan zůstává ležet na scéně, „má pokoj“. Zůstává tu jako otázka, zatímco Sganarell blábolí závěrečný monolog, řetěz asociací, v nichž se podivně motá dezorientovaný rozum – a v jejichž skocích se ještě jednou objeví aktéři a témata večera. A jeho závěrečná otázka se vystupňuje refrémem, s důrazem na zájmenu: „Jaký bude můj plat?“

Přestupník je mrtev, utilitární Sganarell žije a obrací se k nám s důvěrou, zůstane s námi. Za ním k nám řinčivě postupují ostatní aktéři komedie, strnulí a hroziví jako komturova socha, která došla opovázlivce, a konečně zakryjí nehybné tělo. Juan nám zas jednou odhalil pustotu světa, zbaveného řádu božského i lidského, i marnou vzpouru rozumu, který kotví jen sám v sobě, vrhá se proti nicotě a sebevraždě naráží na poslední hranici naší existence. Zanechal nám Sganarella, emblematickou postavu naší doby: z původní Molièrovy směsi dobrých citů, slabé vůle, špatného svědomí a nízké služebnosti zbyl v ní hlavně nízký kalkul, obdiv k nevázanosti a strach před zodpovědností.

*Vladimír Bedrna (otec),
Jiří Bartoška (don Juan)*

Inscenace je velký úspěch divadla i režiséra. Ti, kdo říkají, že k ní stačilo jen trojí – dobrý text, dobrý režisér, dobří herci – přehlížejí, že za ní je zkušenost, objímající několik desítek let divadelní práce, obsahující postupy českého divadla absurdity i groteskní komedie let sedmaosmdesátých, stejně jako Grossmanovu práci s klasickými texty, z nichž je zde třeba připomenout jeho mimopražské inscenace Molièra (Škola pro ženy – Cheb, Don Juan – Hradec Králové). Jsou to tedy zkušenosti, které se vážou jak k divadlu, na jehož půdě (třebaže tu z původního souboru zbývá jediný člen), tak k tvůrci představení, který se touto inscenací vrátil do kontextu mnohokrát změněného, ale zjevně pociťujícího stále potřebu kontinuity. Té, jež nespočívá ve spolehnutí na popularitu dříve dosažených úspěchů a hereckých hvězd, ale na obnoveném vědomí, z čeho ona popularita roste a na čem podstatněm spočívá: na morálním kreditu tvorby, riskantního společného aktu, který zkoumá hotové, neproblematické odpovědi, převrací je a mění v nové otázky.

Bez posledních sezón, kdy se v divadle (jistě ne bez námahy a napětí) obnovilo toto vědomí, kdy se nově ustavilo dramaturgicko-režijní vedení a rehabilitoval pojem týmové práce, která přinesla zatím nejprůkaznější výsledek v provedení Steigerwaldovy Tatarské pouťi, by patrně nemohlo vzniknout ani představení Dona

Juana, které staví na předpokladu soudržného celku.

Pracuje s tvary jednoduchými, ale velkorysími: zkratka, stříh, přímý apel na diváka jsou postupy, které zdejší herec výborně ovládá. Jeho dnešním kvalitám (i limitům) odpovídá stavba scénáře, v němž text je silně redukován a přestavěn ve prospěch dalších složek: počítá s mnohostí textových i mimotextových komponent, jejichž souhrn představuje bohatou, nesnadno přehlednou strukturu. Taková struktura vlastně neustále útočí na náš sklon k lineárnímu vnímání a chápání a vtahuje nás do svého asociativního řádu. Proto zde textová zjednodušení nevedou k primitivismu, s nímž se při adaptacích klasiky setkáváme dost často: naopak, při svém pokusu o zachycení tvářnosti inscenace si uvědomujeme, jak je nutně částečný, subjektivní a zjednodušující.

Grossmanův způsob adaptace je vlastně velmi molieriovsky: sledoval zčásti obdobný postup jako svého času jeho předloha – podal ve zobecněné podobě galerii groteskních typů, za nimiž je bezpečná znalost chorob současné chvíle. Současnost prolíná do obecné podoby konkrétním detailem, někdy i s využitím hereckého stereotypu, který tím dostává novou funkci: všechno směřuje k celkové stavbě. Herce představení vede ke kázní a řádu, jež si doufejme v reprázách podrží.

Černá komedie, která je i není morali-

tu, předvádí, ale nepodává návody, neposkytne nám definitivní řešení, nýbrž obrací naši pozornost především k nezodpovězené otázce, kterou nám zanechal Molière, „jediný autor, který v XVII. století uvádí na naši scénu metafyzickou hrůzu, tím, že vnáší do divadla odvážný a znepokojivý problém naší svobody...“ (A. Villiers, Molieriův Don Juan).

Post scriptum

Že toto veledlo uniklo svému osudu, že – opuštěno Molièrem, zbaveno autentického textu, znetvořeno Thomasem Corneillem, se dochovalo až po naše časy, v celistvosti, poté, co zmizelo skoro na dvě stě let – to je něco jako zázrak.

(J. ARNAVON, MOLIERŮV DON JUAN, 1947.)

Cesta Molièrovy hry za dimenzí, které dnes nabývá, je podivuhodná a snad proto stojí za připomínku. Text, který dnes známe, se hrál za Molièrova života pouze při premiéře. Hned nato ho autor, ředitel a herec v jedné osobě proškrtal v místech, která nejvíc pobouřila. Týkalo se to zvláště scény s chudákem (III,2) a některých částí dialogů Sganarella s Juanem (replika o libertinech I,2; důkazy boží existence III,1; tiráda o příčinách a následcích V,2; závěrečné Sganarellovo volání „Můj plati!“). Marná autocenzura – jak známo, hra mizí po patnácti (návštěvnícky úspěšných, o čemž svědčí mimořádně vysoký výtěžek) reprázách z reper-

toáru, zřejmě na tichý pokyn shůry. Molière, který v té době už vede boj o Tartuffa – Juan měl být repertoárovou náhradou za jeho neuskutečněnou premiéru – se k Donu Juanovi už nikdy nevrátil, ani ho nevydá tiskem. Literatura uvádí řadu hypotéz, proč tomu tak bylo, jeden z důvodů je ovšem vepsán zřetelně v pamfletu „Poznámky k Molièrově hře nazvané Kamenná hostina“, který vyšel dva měsíce po premiéře a poté ještě v několika reedicích. Anonymní autor, jehož pseudonym sieur de Rochemont se dodnes nepodařilo dešifrovat, v něm upozorňuje, že hra „způsobila tak obecné pohoršení... že by znamenalo zjevně se zpronevěřit věci Boží, kdybychom zachovali mlčení ve chvíli, kdy Jeho sláva je veřejně napadána, kdy vlára je vystavena urážkám šaška... kdy bezbožník zdánlivě sražený bleskem ve skutečnosti pustoší a vyvrací všechny základy náboženství...“

Nevelký spis, plný strašných obvinění a skrytých a zjevných hrozeb, obsahuje dosti pronikavou charakteristiku hlavních postav kusu. Prozrazuje spíš fanatickou zášť světonázorového zápalu, který se pokouší „postavit hráz rostoucí zuřivostí rouhačů“ než hloupé svatouškovství. V době, kdy rouhání se ještě třestá odstupňovaně od pokuty, mučení, vytržení jazyka až po trest smrti, píše se o Molièrovi, že „jeho fraška je, po dobré úvaze, vskutku ďábelská a vskutku ďábelský je jeho mozek“. Navíc se insinuuje, že Au-

gustus poslal na smrt šaška, který si tropil posměch z Jupitera – stěží bylo lze najít návodnější a výmluvnější argument. Rochemontův spisek nebyl ostatně, jak autor sám uvádí, projev ojedinelého rozhořčení, byl součástí soustavného boje. Molière tedy pochopil. Ještě v roce 1705 jeho první životopisec Grimarest ve svém Životě pana Molièra (významném spíš tím, jak zrcadlí dobové názory, ohlasy i některá osobní svědectví než faktografií) přechází Dona Juana příznačně těmito řádky: „Molière, který uvykl publikum na časté uvádění novinek, riskoval 15. února 1665 svou Kamennou hostinu. Tehdy se o ní soudilo tak, jak se o ní soudí dodnes. A Molière byl tak rozumný, že nedal vůbec vytisknout tuto hru, která byla tehdy zle kritizována.“

Vlastní Molièrův text byl vydán až v sebraných spisech 1682, ale v seškrtané a ještě dále cenzurované „kartonované“ podobě. Na jeviště se hra vrátila roku 1677 v přislazené veršované adaptaci Thomase Corneille, k níž dala Molièrova vdova svolení a v níž bylo dílo „zcela očištěno“ od věcí, které „zraňovaly příliš úzkostlivý jemnocit“, jak konstatoval Mercure galant. Jak je možné, že tedy máme vůbec k dispozici původní text autora, po němž nezbyl žádný rukopis? Teprve v roce 1813 objevil M. Simon vypuštěné pasáže v amsterodamské edici díla z roku 1683 a podle ní rekonstruuje hru. Uvedení se dočká tento text až o třicet let později (Odéon 1841, Comédie Française

1847). Minulé století však neprojeví o komedii výraznější zájem: možná, že důvod je právě už v žánru. Molièrův Juan nezajímá ani romantiky, kteří mají své vlastní představy juanovského mytu (podobně je tomu během minulého století ostatně i s Mozartovým Donem Giovannim, s nímž si inscenační praxe nevěděla příliš rady), ani pozitivisty.

Jeden z nejlivnějších kritiků minulého věku, Francisque Sarcey, o něm v roce 1868 napíše: „Viděli jste hrát Dona Juana: buďte k sobě upřímní. Necítili jste – asi tak ve čtvrtém jednání – jakousi únavu ducha a jako by na vás šlo spaní?... Don Juan mě rozcíljuje, jeho představení je k nevydržení. Včera jsem z orchestru pozoroval, jak se tvářili v lóžích; na všech tvářích jsem nacházel ten výraz uctivé a decentní nudy, který mě tak zarazil před týdnem v Odéonu, když hráli Krále Leara“.

Dílo je zařazeno mezi uznávaná, ale spíš mrtvá veledíla. Ještě celých sto let bude patřit k nejméně hraným dílům svého autora. V roce 1922, kdy se slaví třiceté výročí jeho narození, nedosahuje počet repríz v jeho „domě“ (Comédie Française) ještě první stovky repríz (nepočítáme-li adaptaci Thomase Corneille), což je cifra, která vynikne ve srovnání s četností repríz ostatních jeho her. Skutečně vzkříšení čekalo komedii až po této válce. V roce 1947 vycházejí přinejmenším dvě práce, věnované „veledílu, které se nehraje“: komentované vydání hry (které

připravil Jacques Arnavon) a brožura A. Villierse „Molièrův Don Juan – Inscenační problém“. Obě práce resumují historii, která se k dílu váže a podávají výklad jeho divadelních možností. Je to jen náhoda, že nezávisle na nich přichází v témže roce slavná Jouvetova inscenace, která dosáhne dvou set repríz a po níž přestane teze o nehraném veledle platit? Po ní a po Vilarově inscenaci v TNP 1953 už komedie nesejde natrvalo z francouzského repertoáru a rozšíří se i jinam.

Villiersova práce interpretuje Molièrovu komedii v duchu filosofie existence (sbližuje ji tak mj. s dílem Sartrovým a Camusovým, které v té chvíli ovládá francouzské jeviště) jako hru, v jejímž středu se ocitá otázka lidské svobody, jak ji kladlo 17. století ve chvíli „krize evropského vědomí“. Civilizaci, založenou na myšlence povinnosti (k Bohu, k panovníkovi atd.) se pokouší nahradit myšlenkou civilizace, založenou na ideji práva (na individuálním svědomí, na kritiku, a konečně práv lidských a občan-

ských). Kde budou napříště meze svobodného individua, které nečeká spásu shůry? Znamená to, že člověk může být nadále zbaven všeho etického základu, a že se zároveň zbaví hrůzy své smrtelnosti a touhy po absolutnu?

Po duchu bylo takové poválečné interpretaci blízké první významné provedení Dona Juana v činohře ND (1958, režie Jaromír Pleskot, s O. Krejčovou v titulní roli).

Paradoxně tedy ožilo dílo, pokládané kdysi za „školu ateismu“ (jak je nazval jeho současník kníže de Conti), právě v době, kdy už neskandalizuje a kdy metafyzická starost je ponejvíc indifferентně odsouvána. V libertinských postojích pána a směšných sluhových obhajobách vřy však Molière reflektoval postoje a otázky, které s jeho dobou nepominuly. Dnes se ozývají tím častěji, čím zřejměji se projevují meze, k nimž dospívá neomylný lidský rozum. Konečná odpověď zřejmě není v Molièrovi, třebaže se jeho vykladači pokoušejí jeho jednoznačné stanovisko z textu vydedukovat. Místo

transparence nám text nabídne nakonec jen neprůhlednost ambivalentního řešení. Jsou vykladači, kteří soudí, že je to dílo náhody a spěchu autora, který „nevěděl, co napsal. Po několika dnech, když hru uviděl, vyděsil se, stáhl ji z repertoáru a nikdy ji nevydal tiskem“ (J. Anouilh).

Na Molièrově divadle se, v tradici osvícenství i minulého století, donedávna oceňovala především jasnost (clarté) a střízlivý zdravý rozum, stavěný do protikladu k přehnaným charakterovým vadám, jako by představovalo jakousi propagaci prostředních měšťanských ctností. Ukazuje se, že právě v tom je dnes pro nás příliš lineární a málo živé: ožívá tam, kde se tyto jistoty problematizují. Proto se na přední místo divadelního zájmu dostává Don Juan, hra, která si přes jasné výklady vždycky ponechává kus tajemství. Jako si je ponechává přes všechnu pevnost obrysu a ostré osvětlení i Juan Na zábradlí.

(převzato z revue *O divadle* č.5/1989)