

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ondřej Horník

KONFLIKTY SVĚTŮ V DRAMATICE JOSEFA TOPOLA
(Proměny poetiky literární tvorby Josefa Topola)

CONFLICTS OF THE WORLDS IN JOSEF TOPOL'S DRAMATIC WORKS
(Changes of poetics of Josef Topol's literary works)

Praha, 2015

Vedoucí práce: PhDr. Michael Špirit, Ph.D.

Poděkování

Chci na tomto místě poděkovat především PhDr. Michaelu Špiritovi, Ph.D. za trpělivost a cenné rady. Také ostatním vyučujícím děkuji za vše nové a inspirativní, s čím jsem se díky nim mohl při svém studiu setkat.

Velké díky patří i rodině, která mě v mém studiu podporovala, všem mým blízkým a v neposlední řadě přítelkyni Michaele, která byla a je velkou oporou v časech největšího studijního vypětí.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 13. 5. 2015

Ondřej Horník

Abstrakt

Práce analyzuje několik velkých témat napříč celou dramatickou tvorbou Josefa Topola. Zabývá se především konflikty světonázorů ústředních postav jednotlivých děl, jejich styčnými body i protichůdnými tendencemi mezi jednotlivými hrami. Prozkoumává koherenci slov a jednání postav ve vztahu k jejich postojům. Ukazuje dramatikův postupný odklon od konfliktů jedince se společností, zmenšování a omezování zorného úhlu na konkrétní postavy a jejich vztahy. Chce tak dokázat, že dramatik svá témata s postupujícím časem čím dál více prozkoumává jako všelidská a ne jako konflikty konkrétních sociálně a časově determinovaných osob. Zároveň ukazuje, že pesimismus, přítomný v autorových pozdních dílech, můžeme jen z části přičítat vynucenému pohybu v kulturním ústraní; kořeny že má již v jeho rané tvorbě.

Klíčová slova

Josef Topol, drama, konflikt, světonázor

Abstract

This bachelor thesis analyses several major topics across the dramatic works of Josef Topol. It mainly deals with conflicts of worldviews of main characters of each play and explores similarities in these worldviews across Topol's plays. It examines the consistency of words and deeds of the characters in relation their attitudes. It shows gradual shift of Topol's focus from conflicts of the individual with society to relationships between characters themselves. The thesis hereby aims to prove that the playwright is exploring his topics increasingly, as time passes, as universal human themes and not as specific conflicts of particular persons determined by their place in society. It also shows that the pessimism present in the artist's late works may be only partially attributed to his forced displacement from active cultural life; roots of this pessimism are present even in his early works.

Keywords

Josef Topol, drama, conflict, worldview

Obsah

Úvodem o Topolově dramatické tvorbě	6
Podoba dramatického světa a jeho (ne)uzavřenost	11
Vztah k aktuálnímu světu	16
Konflikty názorů.....	19
Vpády zvenčí.....	21
Touha po návratu domů, vzpomínky na staré časy.....	25
Muž a žena, muž versus žena	28
Deformace času	34
Postupné zobecňování témat.....	37
Závěr	38
Seznam použité literatury	40
Prameny:.....	40
Literatura předmětu:	40

Úvodem o Topolově dramatické tvorbě

Společenská situace po roce 1948 požadovala od divadla především ideologickou, výchovnou náplň. Tento stav nebyl v českých zemích bez tradice: především za národního obrození byly divadlo a literatura vůbec jak výchovnou institucí, tak politickým nástrojem. Tentokrát ale požadavek na ideologickou roli divadla nevycházel zevnitř, od tvůrců samotných, ale byl diktován shora. Soustava pokynů a pravidel v duchu socialistického realismu záhy po konci válečné cenzury znemožnila divadlu navázat na bohatou tradici první republiky. Vznikaly hry podle jednotného mustru, podle hotových receptů, zákonitě tedy neoriginální, nezajímavé. Jednoduché návody na výrobu „dobrého dramatu“ lákaly k tvorbě mnoho nových autorů zručných sice v řemesle, ale bez básnické originality. Vznikala tak přehršel nových her, z nichž valná většina byla záhy zapomenuta.¹

Od poloviny padesátých let můžeme pozorovat náznaky změn, které přinášely do divadel osobnosti v jejich vedení: František Pavlíček v Divadle na Vinohradech, Ota Ornest v čele Městských divadel pražských, Otomar Krejča v Národním divadle. Jan Werich se r. 1956 stal ředitelem Divadla satiry – pozdějšího ABC. I některá nová dramata se začínala odklánět od dosavadních zvyklostí.² Nejvýraznějším narušením dramaturgických zvyklostí se stalo uvedení Hrubínovy *Srpnové neděle* v režii Otomara Krejči v roce 1958 – dramatu podstatně odlišného od dobového úzu co se uměleckých norem i vlastního tvaru literárního díla týče. I díky úspěchu *Srpnové neděle* postupně přestalo být únosné psát hry podle zaběhnutých schémat, opět se hledala originalita a básnický talent, osobní prožitek a přiznaná, odpovědná subjektivita. „Podařilo se, pravda, uskutečnit jistý obrat v poválečném vývoji české dramatiky; proto se později bude hovořit o historickém večeru. Tezi nahradila subjektivní výpověď, popisnost ustoupila evokativní básnické náladě, oficiální optimismus rozřadlo přiznání nejistot, jemuž všichni tak dobře rozuměli.“³ Mnoho „výrobců“ dramát se odmlčelo, dramaturgické plány se otevřely novým autorům. Otomar Krejča, režisér *Srpnové*

¹ Nechceme tu zeširoka vypisovat podoby českého dramatu konce čtyřicátých a první poloviny padesátých let, to ani není cílem této práce; spokojujeme se tedy s takto zkratkovitým shrnutím. Stav českého divadla v prvním poválečném desetiletí popisuje vydatně Jindřich Černý v monografii *Osudy českého divadla po druhé světové válce*. Obsáhlá práce, založená na celoživotním zájmu o divadlo a především na důkladné práci archivnické, podává výstižný obraz divadelní tvorby, poplatné dobovému schematismu. Širší tematicky i časově, ale stručnější dějiny českého divadla s přihlédnutím k dobovým okolnostem můžeme nalézt v knize Vladimíra Justa *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*.

² Miloslav Stehlík: *Nositelé řádu*, 1953; Milan Jariš: *Inteligenti*, přepracovaná verze z roku 1957, Kohoutova Taková láska, 1957

³ Kraus 2001: 257

neděle, tento nový proud pojmenoval jako „drama životního pocitu“. V jeho rámci pak uváděl nejen nová domácí dramata, ale i klasické hry,⁴ jejichž modelová stavba umožňovala nově je přečíst a zdůraznit aktuální témata.

V této situaci napsal Josef Topol, teprve dvacetiletý, svou prvotinu *Půlnoční vítr*, posléze *Jejich den* a *Konec masopustu* – hry vzhledem k řečenému důležité především svým nečernobílým viděním světa. Postavy už nejsou jednoznačně rozděleny na dobré a zlé podle třídních kritérií. Dramata modelují a objasňují jednání postav psychologicky, kladou otázky a pokoušejí se nalézt odpovědi, které ale nemusí být vždy jen optimistické.

Půlnoční vítr (premiéra 1955) se ze zbylé Topolovy tvorby poněkud vymyká – je to jediná autorova hra s historickým námětem. Příběh vychází především ze dvou Kosmových pověstí *Lucká válka* a *O Durynkovi*. O půl století později se autor přiznává, že ho k této volbě donutila bezradnost: „Už tehdy bych se byl samozřejmě nejraději chopil současnosti [...] Nevěděl jsem, jak na tu současnost jít. [...] Realismus té doby, který jsem znal, mě odpuzoval a já jsem přesto najednou měl potřebu něco vyslovit. Tak jsem se uchýlil do mytologie.“⁵ Už v této hře můžeme najít některé z motivů, které se budou v Topolových hrách v různých obměnách objevovat i nadále: láska mezi mužem a ženou, strach ze stáří a smrti, konflikt starého a nového světa.

Jejich den, poprvé uvedený na podzim 1959 v Národním divadle, počíná dlouhé období spolupráce dramatika Topola a režiséra Krejčí. Je to hra z malého města, jejímiž hlavními tématy jsou především láska a odpovědnost za vlastní život, vztah k práci a tvorbě. Hudebně nadaný maturant Vladimír chce jít studovat konzervatoř, ale nevlastní otec, dobově typický kariérista, „materialista“ a milovník jednoduchých řešení a frází, by ho mnohem raději viděl coby inženýra, zaměstnaného v továrně. Diskuse o smyslu umění pro člověka a obecně o vztahu k vlastní životní tvorbě jsou jedním z opakujících se motivů Topolových her. Příběh Pavla, vojáka na dovolené, a jeho přítelkyně, učitelky Milady, pak počíná linku úvah nad smysluplností partnerského vztahu, nad možností porozumění mezi mužem a ženou a smyslem sebeobětování se pro štěstí toho druhého.

Konec masopustu (premiéra Olomouc 1963, Praha 1964) je příběhem Josefa Krále, posledního soukromníka na kolektivizované vesnici. Zbytek společnosti, která již združstevnění podlehla, není schopen pochopit Královy důvody, proč se svého majetku nechce vzdát. Královo odolávání opět nastoluje otázky po odpovědnosti člověka za odkaz

⁴ Čechov: Racek, Tyl: Strakonický dudák a další.

⁵ Topol 1991: 108

předků, své vlastní životní dílo a za to, co odkáže příštím generacím; vidět hru jen jako kritiku násilné kolektivizace by ale bylo přílišné zjednodušení. Spolu s tímto konfliktem dramatik opět v linii vztahu Rafaela a Marie rozvíjí motiv partnerského vztahu a touhy po záchraně od nevlídného světa, po návratu do časů dětství. Velkou devizou dramatu je jeho jazyk – básnická řeč plná metafor, vycházející z venkovské obraznosti. Krejča Karlu Krausovi r. 1964 napsal: „Podle navyklých regulí je to vystavěné dost nesmyslně, a přitom to tak musí být, jako v Rackovi. Ale jak to Josef napsal domácky a vybásnil vesnici! Táhlo mne to do Skrejšova, do ticha, tam, co má život neladná husí křídla a kde semtam ještě platí nejpůvodnější lidské věci.“⁶

Konec masopustu byla druhá a poslední Topolova hra, inscenovaná v Krejčově režii v Národním divadle.⁷ Lze ho pokládat za vyvrcholení, ale také za definitivní tečku za obdobím, kterému se později začne říkat „Krejčova éra“. V roce 1965 si Krejča „po letech trpělivé a zcela vyčerpávající námahy ověřil jednou provždy, že Národní divadlo jeho koncepci divadla a jeho způsob režijní a herecké práce prostě nestrpí a neunes“.⁸ Odchází proto definitivně a zakládá vlastní Divadlo za branou. Z první scény si s sebou jako spoluzakládající členy bere dramaturga Karla Krause, herce Jana Třísku a Marii Tomášovou a především dramatika Josefa Topola.

Krejčova motivace k založení vlastního divadla nebyla reformátorská ani polemická. Jako šéf činohry Národního divadla zažil, co s divadlem udělá jeho institucionalizace, a chtěl se vymanit ze ztuhlosti a průměrnosti, které tato s sebou přinášela. Divadlo za branou „chtělo především vrátit své vlastní divadelní činnosti její přirozený, tedy umělecký smysl.“⁹ V r. 1990 Karel Kraus v proslovu k souboru obnoveného Divadla za branou pojmenoval, o co divadlu celou tu dobu šlo, totiž ukázat „celého“ člověka, člověka na hranici lidských možností. Postavit ho proti většinovému zobrazení „neúplných“, „okleštěných“ lidí, zmrzačených „do karikatury či pouhé atrapy člověka“.¹⁰

V tomto prostředí vznikají následující čtyři Topolovy hry. Tři z nich jsou inscenovány, premiéra *Dvou nocí s dívkou* je r. 1972 zakázána a divadlo záhy zavřeno. Dramatik oproti svým dřívějším hrám již nehledí na člověka v konkrétní dějinné situaci, oprošťuje ho od

⁶ Mazáčová 1993: 10

⁷ V té době Krejča již tři roky vedoucím činohry Národního divadla nebyl, *Konec masopustu* musel nejprve nastudovat v Olomouci, než mu bylo povolen v Praze.

⁸ Kraus 2001: 258

⁹ Kraus 2001: 47

¹⁰ Kraus 2001: 133

sociálních vazeb a determinací a soustředí se jen na něho samého, na intimní vztahy mezi svými hrdiny.

Kočka na kolejích (premiéra 1965) je jedním ze dvou dramát (druhým je *Hodina lásky*), v nichž dramatika zajímá především vztah mezi mužem a ženou, možnosti jejich vzájemného porozumění, snaha najít společné štěstí, komplikovaná neochotou ustoupit ze svých pozic a také pohodlností a alibismem. Věna a Évi se ocitají na opuštěné železniční zastávce, sami dva daleko od civilizace, a jsou nuceni při čekání na vlak ohledávat možnosti svého vztahu, který je po osmi letech soužití v krizi. Évi by ráda jejich vztah zpečetila oficiální cestou, Věna ale nemá pocit, že se tím cokoliv vyřeší, a touží po návratu na začátek vztahu, kdy láska byla intenzivní a ke štěstí jim stačilo málo. Nakonec nachází jisté porozumění v kompromisu, který pro oba znamená především pohodlí, ale ne řešení.

Na začátku vztahu jsou El a Ela z *Hodiny lásky* (premiéra 1968). Znají se teprve týden, ale jejich soužití nemá mít dlouhého trvání – El přichází se zprávou, že přesně za hodinu odjíždí a už se s Elou nikdy nevidí. Vzpomínají na své první setkání, snaží se představit si vzájemnou „komunikaci na dálku“, ale každý z nich přistupuje k poslední společné hodině jinak, a proto jejich loučení nezapadá do představ ani jednoho z nich. Když je potom v závěru hry Elův odjezd odvolán, vidina dalšího společného pokračování na oba dolehne jako balvan. Drama vyznívá „do ztracena“, ale naděje jeho konec příliš neposkytuje.

Mezi *Kočkou na kolejích* a *Hodinou lásky* napsal Topol *Slavíka k večeři* (premiéra 1967), hru, která na první pohled svádí k označení absurdní drama; její absurdita je ale spíše absurditou, kterou nacházíme v próze, je to kafkovská bezvýchodnost. Formální postupy absurdního dramatu, jak je využíval Beckett či Havel, jsou ve *Slavíku k večeři* jen minimální. Slavík se ocitá na návštěvě v rodině, která se uzavřela sama do sebe, izolovala se od vnějšího světa, popřela čas. Jejím jediným definujícím prvkem jsou právě hosté, které po skončení večeře pohřbívají na zahradě. Slavík je, podobně jako Josef K. v *Procesu*, předem odsouzen k smrti a nic, co udělá, ji nedokáže odvrátit. Protože je ale Slavík posledním hostem – na zahradě je místo už jen na jeden hrob –, jeho smrtí rodina ztrácí vše, čím se definovala, a upadá do strnulosti.

Po předpremiérách zakázaná hra *Dvě noci s dívkou anebo Jak okrást zloděje* nese podtitul „Veselá hra s árií Figara“. Je to jediná hra, kterou autor programově napsal jako veselohru, přesto se ani tady neztrácí závažné otázky, které dramatik pokládá napříč celým svým dílem. *Dvě noci s dívkou* jsou příběhem rodiny, která právě pohřbila svého otce, jenž pro ni byl vším; těsně po pohřbu přibývá do domácnosti Doktor se svými dvěma pomocníky

Davidem a Dívkou – jsou to podvodníci, kteří se chtějí zmocnit bohatství z nebožtíkovy pozůstalosti. Se šperky, jedinou cenností v domě, nakonec Dívka uteče i svým dvěma kumpánům. Není to ale krádež v pravém slova smyslu – Rudolf, právoplatný dědic, Dívce šperky daroval, protože pro něj nebyly důležité. Nejdůležitějším motivem hry je tedy rozdíl mezi fyzickým a duchovním bohatstvím.

Poslední tři Topolovy hry se dočkaly uvedení na jeviště až po roce 1989, dramatik byl za normalizace nucen psát pouze „do šuplíku“. *Sbohem Sokrate* (samizdat 1977) je příběh oslavy padesátin sochaře Žaka. V jeho ateliéru se schází různorodá společnost, dramatik znovu využívá dialogy k vyslovení debat o smyslu umění a práce. Zároveň se vrací k tématu partnerského soužití – Malva pro Žaka obětovala celý život, zůstává s ním, přestože ten ji trápí. Nakonec svůj život obětuje doslova, aby ho osvobodila od tíže své lásky. Její oběť je ale zbytečná, Žakova touha po volnosti je jen maskou z pohodlnosti.

Stěhování duší (psáno 1985) a *Hlasy ptáků* (psáno 1988) jsou jakýmsi dramatickým účtováním se životem a dílem. Hrdinkou *Stěhování duší* je stárnoucí tanečnice Alžběta, ústřední postavou *Hlasů ptáků* vysloužilý divadelní herec. Oba bilancují, čeho v životě dosáhli, jaký to mělo smysl a jestli nepropásli něco důležitého.

Kromě vlastních divadelních her Topol během svého života přeložil mnoho dramát, například Shakespeara, Čechova, Ostrovského či Euripida, přebásnil tři Klicperova dramata. Občasně psal také poezii; jsou to meditativní básně plné vnitřního napětí a bohaté obraznosti.¹¹ Podobně jako Topolovi hrdinové i lyrický subjekt jeho básní touží po návratu do krajiny dětství, k tomu, co bylo ztraceno v nenávratnu. Uvažuje o plynoucím čase, o smysluplnosti života, o lásce a její trýznivosti, o stárnutí a úzkosti z něj. Všechna hlavní témata, která Topol ohledává ve svých dramatech, nalezneme i v jeho poezii.

¹¹ Básně vznikající od poloviny 50. let publikoval sám autor pouze sporadicky. Souhrnné vydání vyšlo jako bibliofilie v r. 1995, na pulty knihkupectví se pak dostalo r. 1997.

Podoba dramatického světa a jeho (ne)uzavřenost

Jejich den se odehrává v městečku ve středních Čechách. Je to uzavřená společnost. Vazby mezi postavami jsou spleť, všichni se ale znají skrze maximálně jednoho společného známého. Příjezd někoho zvenčí je vždy nějakým způsobem zásadní. V případě Pavla jde o návrat – návštěvu u milé a ne-návštěvu u matky. Příjezd Inspektora je velkou událostí pro školu a především pro Dohnalovy, stejně jako návrat strýce Karla – ten je ovšem neočekávaný a nevítaný. Dramatik dokresluje prostředí drobnými postavami a jejich epizodami – paní se psem, žena výpravčího s dítětem, výpravčí a vrátná, mladík Josef, který celý den očekává narození syna.

Čas děje je vymezen již názvem: první dějství začíná ve dvě hodiny po půlnoci, s hrdiny prožijeme celý den, který se končí loučením u vlaku za východu prvních hvězd.

Světlem *Konce masopustu* je vesnice se vším, co k ní patří: lidově metaforickým jazykem, intenzivním vztahem k přírodě, intenzivnějšími mezilidskými vztahy. Dramatik přesně stupňuje míru venkovanství jednotlivých postav: Královi, Cihlář, maškary ze světa vesnice ve všem, co říkají a dělají, vychází mnohem silněji než Tajemník. Básnivý jazyk dobře ilustruje rozhovor Maškar s Marií:

Marie: (ukáže na špalír) Tady stávaly topoly.

Husar: Teď tu stojíme my. Počkej, až bude léto. Uděláme ti chládek, přijdeš?

Marie: Já nemám čas. A v létě teprve, kdepak!

Husar: Tak přijď na jaře. Ukážeme ti, jak se dělají listy.

Marie: A vy to víte?

Maškary: My to nevíme, my to děláme.

(Zvednou paže se zaťatými pěstmi, kolébají se v bocích, pohybují pažemi a předloktím, otvírají dlaně, vlní chvějivě prsty, bubny duní.)

(...)

Marie: (přiblíží se k nim) Tady je to smutný. Ani pták tady nepípne.

Husar: Chceš slyšet vrány? (Tleskne do dlaní) Kšá!

(Maškary začnou mávat pažemi, zaplní celé jeviště, ozve se mohutné krákorání vran.)

Marie (se dívá vzhůru) Panebože, těch je! Úplně zakryjou nebe. Kde se tu vzaly?

Husar: Letí na funus. Dodejchává zima!

V *Konci masopustu* se potkávají dvě hlavní dvojice světů. Střetává se tu svět reálný se světem maškarního reje a nové se starými společenské pořádky. V magický průvod maškar se proměnila velká část obyvatel vsi. Dnes – a pouze dnes – je jim vše dovoleno. Vmísí se do života vesnice, těžší z něj svou tematiku a zároveň ho ovlivňují. Jen Král se jim postaví na

odpor, když jim zakáže jít přes své pole; v dotyčném dialogu maškary jasně naráží na Královu neochotu vzdát se vlastního a přispět do družstva. Jejich vrcholný šprým, „pohřbívání posledního krále lánů“, je výsměchem nejen maškar, ale i civilních obyvatel vesnice poslednímu vzdorujícímu. Prolnutí obou světů se odráží i v básničce, kterou pronáší maškary na Králově dvorku:

Jenom ty se masa pust',
Země pust',
Půdy pust'.
Teď je půst,
Žádný just,
Ani ty nás neopust'!

Kočka na kolejích je Topolova první jednoaktovka. S tímto žánrem souvisí i relativně malý, uzavřený svět. Z toho plyne i zúžení zorného pole: zatímco v předchozích hrách dramatik propojoval společenské s osobním a konflikty byly z velké části mezi konkrétním člověkem a celým vnějším světem, ve třech aktovkách, psaných pro Divadlo za branou, už se autor věnuje pouze několika málo postavám a především vztahům mezi nimi navzájem.

Svět *Kočky na kolejích* je jen bouda železniční zastávky, lavička a koleje, vedoucí odnikud nikam. Oproti tomu čas mají hrdinové prakticky neomezený: čekají sice na příjezd vlaku, ale dramatik jej nechává přijet teprve, když je již všechno řečeno. Dialog milenců tedy nekončí, protože přijel vlak – vlak přijíždí, protože dialog je u konce.¹²

Malý svět, který mají hrdinové dramatu jen pro sebe, v němž jsou civilizace a všechny její rušivé vlivy daleko, je vytvořený jako příhodné místo, kde jedině může vzniknout dialog, nebo chcete-li spor podobné závažnosti, jako je ten Évi a Vény.

Již v roce 1964 napsal Topol v eseji o Shakespearovi: „Záludnost technické civilizace a jejích vymožeností je v tom, jak mnoha lidem dopřává iluzi života a životnosti už tím, že je dovede zaměstnávat, zabavit, zaneprázdnit [...] Dává tak člověku pocit naplnění, pocit uspokojení a převahy nad světem [...] Je zřejmé, že technická civilizace nestačí naplnit lidský život: pokud se jí to přesto daří, pak většinou za cenu toho, že dělá člověka pasivním, trpným, že ho umrtvuje [...] Něco v něm zakrnělo.“¹³ Jinde Topol píše o našem světě jako o místě, které „věří na bezbolestný porod, na umírání v narkóze, na zapíjení rmutu, na celou tu civilizační hygienu duše. Nejde už o potírání zla, ale o neustálé přizpůsobování se zlému,

¹² Srov. Suchařípa 1966: 12

¹³ Topol 1964: 22 – 23

nejde o následování pravdy, ale o neustálé adaptování pravdy, život s klapkami na očích a s vatou v uších, opět podle zásad té nové hygieny: abychom nebyli oslněni a ohlušeni, aby se o život hrálo v té nejpřístupnější oktávě, jejíž rozsah se prozíravě vyhne přílišným hloubkám a přílišným výškám.“¹⁴ Alena Štěrbová píše v souvislosti s *Kočkou na kolejích* o světě, v němž „se vedle starých jistot zhroutily jedna za druhou i jistoty nové“.¹⁵ I sám Věna vnímá svůj svět jako místo, kde člověk, „když mu den skončí, zabouchne dveře, opře se hned o ty zavřené dveře, a ,teď mi může každé vlézt na záda‘ a ,mám já tohle zapotřebí?“ Je to svět, v němž „člověk je stejně sám.“ Pro Věnu a jeho tragické vnímání světa neexistuje naděje, že by bylo líp:

Évi: Tak mám strach – co z nás nakonec bude.

Věna: Co z nás bude, to už dávno jsme, kotě moje.

Évi: Jak to myslíš?

Věna: Všecko bude jednou takový, jaký to teď už je.

Évi: Celej svět?

Věna: Celej svět.

Évi: I my?

Věna: I my. Teprv nad hrobem uvidíš, jak jsi ve dvacíti byl mrtvej.

Až opuštění falešně uklidňujícího klína civilizace, jejich malé „vyhnání z ráje“, je pro Évi a Věnu impulzem pro upřímný a pravdivý sebezpyt a dialog.

Podobně uzavřený je svět *Slavíka k večeři*: jídelna, či snad obývací pokoj, „v popředí vysoká lenoška, vlevo stůl, na kterém se večeřelo, na stole mezi nádobím kufříkový gramofon a desky.“ Kromě těchto movitostí je scéna vymezena už jen oknem do zahrady-hřbitova a schody do prvního patra, tedy bránami do významuplných míst, souvisejících se Slavíkovým údělem. Vnější svět pro rodinu neexistuje: nikdy se nedozvíme, odkud Slavík přišel či jaký je rok, historie rodiny se také vztahuje jen a pouze k jejich domu. Dcera chce po Slavíkovi, aby jí povídal o nebi, nezná ho totiž, nevidí ho ani z domu, ani ze zahrady, protože tam kopává ohnutá k zemi pod hustými stromy. Od vnějšího světa se ale odtrhli sami, z vlastní vůle: z domu sundali číslo, změnili si příjmení. Dopisy jim nechodí, protože nemají od koho.

Odpovídá tomu i přístup k času jako ke konstrukt, který je tady uvnitř nedůležitý. V domě nejsou jediné funkční hodiny, čas dne pro ně dělí soumrak a svítání, noc a den, probuzení a únava a hlad. Díky tomu existují pouze v přítomnosti. Nemají paměť,

¹⁴ Topol 2014: 166

¹⁵ Štěrbová 2003: 40

vzpomínky. „Byli jsme odjakživa stejní,“ říká Otec a následně se s matkou bez výsledku hádají, jestli byli lepší, nebo horší. Jediné vzpomínky a zároveň chronometr pro ně reprezentují hroby na zahradě a fotoalbum – jediné, které rodina má. V něm jsou jako v miniaturní verzi hřbitova zvěčnění všichni jejich hosté. Slavíka do tohoto svého bezčasí ponoří: seberou mu hodinky, aby zapomněl, co je čas, protože „přijít k nám, to je jako odebrat se na věčnost.“ Slavíkův čas už odměřuje jenom pivo ve džbánu: jakmile to dojde, jeho čas se naplnil.

Ve *Dvou nocích s dívkou* dramatik na jevišti konstruuje dva prostory: interiér a zahradu. Přestože scénicky jsou odděleny jen náznakem – „interiér [...] ohraničen je imaginárně: skoro neznatelně přechází ve vzrostlou zahradu“, uvnitř díla jsou to dvě přísně oddělená místa a jako taková se chovají: z jednoho do druhého je vidět pouze oknem, na prahu interiéru leží rohož, o níž si vstupující čistí boty.

Oproti místnosti v *Hodině lásky* je interiér *Dvou nocí s dívkou* charakterizační; na těžkém lustru visí věnec nahých žárovek, na trámech hudební nástroje a kolem stojí notové pulty, celá místnost je plná haraburdí, takže vypadá spíše jako skladiště.

Velice podobně fungují dva prostory v jednom ve hře *Sbohem Sokrate*: v bytě-atelieru sochaře Žaka a jeho partnerky Malvy je dramatikem načrtnuto jen to nejdůležitější vybavení: socha mladičké dívky, palanda se závěsem a žebříkem, okno, pár židlí, stolek. V úvodní poznámce autor zdůrazňuje, že by scéna neměla být výtvarně přehnaná, stejně tak by zrovna nehovořící postavy měly být co nejvíce upozaděny.

Jako druhý prostor, jehož uzavřenost je v dramatickém světě mnohem větší, než je ve skutečnosti možné, tu funguje palanda se žebříkem, na níž se za závěsy značnou část hry skrývá Žak a v druhém obraze si tam odvede mladou Kláru. Palanda je symbolem Žakovy uzavřenosti. Hra začíná Malvinými slovy: „Žaku, je večer. Donesla jsem ti snídani.“ Žakův čas je pokroucený jeho depresi, misantropií a alkoholismem. Také jeho prostor je uzavřený; Malva mu referuje dokonce i o počasí venku. Žak žije skrytý na své palandě a Malva mu nosí jídlo. „Říká, že se nabažil viditelného světa. Že ve spánku modeluje své nejryzejší objekty. Odmítá o nich informovat. Šaman tomu říká: Žakův zvnitřnělý svět.“

I ve *Stěhování duší* se dramatický prostor omezuje jen na jednu místnost: „bytné křeslo, křehký stolek, několik kufrů a krabic, všelijak poskládaných“. Svět dramatu ale mírně přesahuje hranice viditelného: někde za zdí dlí Alžběta, která se projevuje rány na buben symbolizujícími tlučení do zdi, někde štěká pes – skřípání houslí. A kdesi žije Robert. Je daleko v prostoru i v čase, zpřítomňují ho pouze Magdaleniny vzpomínky a oslovování.

Alžběta vyplňuje značnou část Magdalenina světa, ač ta se brání, že kromě záchodu na chodbě nemají nic společného. Celá hra je ale dialogem právě s Alžbětou, Magdalena se k ní nedokáže nevztahovat ve všem, co dělá. Sama říká: „Nepovídat si s tebou nebo s Robertem, ani nevím, že jsem.“ Místy dokonce mluví v množném čísle o sobě a Alžbětě v kontextech, kdy je jejich spolupráce neočekávaná: „Třeba jsme ji [jehlu] vymetly z podlahy. I když jsme naposledy zametaly o svatém dyndy. [...] Nadávaly jsme kurvy lidí, málem jsme z toho udělaly dráma.“ Alžběta tak působí jako Magdalenino alter ego, skrz nějž se vyrovnává sama se sebou. Aby si nemusela uvědomit bídu svého světa, popisuje ji jako bídu světa Alžbětina: „Musíš něco ty? Leda jít k volbám. Protože musíš? Protože máš strach. Jsi dávno odepsaná, všem na obtíž, nikdo už po tobě nic nechce a tobě to nedá, kvůli synovi se budeš plazit o berlích.“ Sebe samu tak zbavuje odpovědnosti za tíži svého života a připisuje to břemeno Alžbětě, svádí vinu na ni a sebe samu ve vlastních očích dělá lepší tím, že se o Alžbětu nezištně stará. Sobě nechává jen bezprostřední problémy („To je den! Všecko posraným navrch. Koleno jsem si narazila, kafe rozlila, mýdlo mi uklouzlo, hřeben nikde, knoflík od pyžama mi ulít –“), které jsou v zásadě malicherné. Ty velké jsou Alžbětinou vinou – největší z nich je Alžbětin vlastní syn, který podle Magdaleny Roberta udal, když se ten chystal emigrovat.

Podobně jako si Magdalena ve svých představách vytváří Alžbětu a Roberta, domýšlí si i zbytek vnějšího světa: o poštačce uvažuje, že je zamilovaná a že zrovna asi po sobotě vyspává. A okno, přes které už není vidět, neumývá, protože „Komu vadí mé špinavé okno? Mně ne. Venku vidím, co chci. A zvenku jsem neprůhledná. Není to ideální?“

V *Hlasech ptáků* je starý Mistr uzavřený do své vily. O své přirozené prostředí – divadlo – přišel. Podle svých slov bez něj už nemá na světě nic. Už nemá ani paměť, nepamatuje si jedinou roli. Divadlo bylo jeho výsostné království a neměl rád, když se mu do jeho slávy někdo míchal – na osudné oslavě chtěl zářit on sám, ne aby se o něm něco předčítalo, odmítl dětský sbor i violoncello.

Vztah k aktuálnímu světu

Topolova prvotina *Půlnoční vítr* je jediná dramatikova hra s historickým námětem. *Jejich den* a *Konec masopustu* pak jsou svou dějovou linkou zřetelně zasazeny do doby svého vzniku. Následující hry jsou již více či méně oproštěny od společenské situace aktuálního světa.

Jejich den je dobových motivů plný: tři vojáci, kteří přijeli do města na tzv. dovolenku – signifikantní postavy v době „bojů o mír“, si připíjejí „na bratrství“. Host spílá hostinskému, když mu nechce kvůli zavírací hodině nalít: „Dokud šlo do vlastní kapsy, tos nalil, komunále! – Hrubne ti duše!“ Dohnalův odtažitý vztah k bratru Karlovi je motivován především strachem o vlastní kariéru. Ze stejného soudku jsou i Dohnalovy argumenty, proč má jít Vladimír do fabriky a ne na konzervatoř: „Jiné o tom přesvědčuju a vlastního nenamočím? – Však mu neuškodí, poznat pořádnou práci! – Já jsem pro rovnost.“ Když se Vladimír snaží Dohnalovi vysvětlit, že umění je tu, aby člověka naučilo milovat svět, protože to věda nedokáže, vyčte mu Dohnal nedostatek třídního pohledu.

Že je Dohnalův postoj v lecčem falešný, prozradí v rozhovoru s Miladou: zrazuje ji od cesty na školu v pohraničí. „Na té schůzi jste mluvil jinak,“ vyčte mu Milada.

Podobně dějová linka *Konce masopustu* těží z dobové společenské situace: násilná kolektivizace je tu příběhovým podkladem hry. Vidět v příběhu Josefa Krále jen toto by ale bylo chybou – je pozadím pro mnohem složitější sdělení.

Hra začíná v úřadovně venkovského národního výboru – sešli se tu předseda místního národního výboru, další vesničtí „aktivní občané“, přijel nový tajemník, který se chce ve vsi usadit. Tyto postavy jsou pečlivě odstupňované. Tajemník mluví úsečně a frázovitě, je spisovný, až upjatě slušný, kdežto Předseda je lidovější a upřímnější ani pro něj není nové společenské uspořádání bez vady:

Cihlář: (podává Předsedovi masku) Vem si taky, nebud' srab. Škarohlíde.

Předseda: (nasadí si masku) Není se do čeho podívat. I to zrcadlo mi zabrali.

Obranou jejich lidového naturelu proti strohosti, upjatosti nového řádu je humor:

Předseda: (k Cihlářovi) Ty vypadáš!

Cihlář: A ty! Že neuděláš projev! Udělej projev! (Předseda „dělá projev“)

Cihlář je aktivní více z nutnosti a vypočítavosti, než z přesvědčení – kde může ten stát ožulit, jak říká Smrták, udělá to rád, třeba na doma pálené slivovici. K Tajemníkovi mluví na účet Krále líbivou frází: „Byl by dobřej, kdyby to pochopil, ale jak to má pochopit, když není komunista?“

Opačný přístup než Král má paní Pražka: „Dneska je nejlepší nic nemít. Nic. Já měla dva domy, a nebudu mít nic. Pražskej jsem darovala státu – a ještě že jsem to udělala [...] Nechci nic, mám dva pokoje na Jiřího náměstí, platím si činži a je mi docela fajn, to vám řeknu [...]“ Věci z vesnického domu rozdává sice z nutnosti, ale bez zvláštní nostalgie – jsou to pro ni jen věci, ne symboly tak, jako pro Krále.

Na Rafaelem – vrahem pak Tajemník vynáší soud, patřičný ke své pozici: „Vemte si holá fakta: dědeček – zámožný stavitel, matka – utekla za hranice, a kdo ho vychoval? Milostpaní! Soudruzi, nevím, jestli je vám známo – tento chlapec byl minulý týden pro vážný mravní delikt vyloučen ze školy.“

Počínaje *Kočkou na kolejích* Topolova dramata ztrácí usazení do aktuálního světa a dobových souvislostí. Dramatik se tak přibližuje obdivovanému Shakespearovi, o němž v roce 1964 napsal: „Jistě i On žil svou dobou, jistě i do jeho vědomí zasáhly výboje, které ji předcházely nebo doprovázely. [...] a přece neslaví ‚zámořské objevy‘, jako by dnes neslavil ‚kosmické lety‘: tyto nové souvislosti, tato nová poznání vstupují jaksí jemněji do jeho díla [...] jistě to všechno přebudovalo svět jistot [...], ale všimněte si jak přes to všechno jsou tématem jeho her vlastně ‚ty nejprostší lidské věci‘, ty ustavičné, ty ‚banálně věčné‘! [...] Pak pochopíme, proč je tak málo pýchy v jeho pocitu lidství, třebaže jako nikdo ví o důstojnosti člověka: *míra člověka zůstává v člověku samém* (zvýraznění J. T.).“¹⁶

I ve *Dvou nocích s dívkou* dobová situace probleskne jen zřídka, nevýrazněji, když se rodina bojí, aby David a jeho Šéf nebyli fízlové. Když tato teze padne, povzdychne si Dolf: „Jestli jim vadí, že mám šicí stroj, to se na ten svět už rovnou vysrat.“

„V textu hry [*Stěhování duší*] se projevilo zcela zřetelně autorovo zoufalství, osamělost a ztráta téměř všech nadějí,“ píše Alena Štěrbová.¹⁷ Dává tyto pocity do souvislosti s dobovou společenskou atmosférou, odkazuje se na Topolův odsun mimo jakékoliv umělecké aktivity. Nechceme popírat, že autorovo jméno „na indexu“ a pocity jistě plynoucí z této ostrakizace mohly mít vliv na dramatikovu tvorbu. Při důkladnějším

¹⁶ Topol 2014: 22

¹⁷ Štěrbová 2003: 93

pohledu na kontext všech Topolových her ale musíme konstatovat, že smutná podoba Magdalenina světa má obdoby a kořeny i v mnohem dřívějších hrách.

Dobová situace sem prosakuje v osudu Roberta. Ten emigroval mimo jiné proto, že byl sledován. Připodobníme-li Roberta k Elovi z *Hodiny lásky*, můžeme Alžbětinu situaci interpretovat jako opačný konec situace mezi Elem a Elou; přestože El nakonec neodjel, *Hodina lásky* naznačuje nepříliš povedené pokračování vztahu. Jsou-li pak Évi s Vénou z *Kočky na kolejích* obrazem Ela a Ely po osmi letech (a případně jsou-li Malva s Žakem ze *Sokrata* vykreslením stejného vztahu s ještě větším časovým odstupem), vyvstává nám značně skeptický postoj dramatika k možnosti šťastného celoživotního soužití muže a ženy.

Podobně zřídka jako v dřívějších hrách zableskne jen občas dobová situace v *Hlasech ptáků*: Melánie dělala v divadle sekretářku – a Mistrovi donašečku. „Věděl jsi všechno, co se chystá, dramaturgický plán, režiséři, data, přání seshora, kádrové změny. A už jsi moh manévrovat.“ Když přijde za Mistrem na návštěvu šéf, stěžuje si na situaci v divadle: „Neumíš si představit, co patálií je s tou novou premiérou. Nic jako vždycky nefunguje. Zase jsme překročili rozpočet. A ta koza, víš která. Patero převleků. Co ta si naporoučela! Jenomže vyhovět jí musíš. Kdyby nebylo jejího – toho – však víš.“ Nejmenovaného člověka jistě můžeme interpretovat jako muže, který má stranický vliv a může díky němu v lecčems ovlivnit chod divadla.

Jak vidíme, odraz vnějšího světa ve světě dramatickém je značný v prvních Topolových hrách, postupně ale ztrácí na důležitosti. To souvisí se zobecňováním témat, s odklonem od ohledávání konfliktů jedinců se společností a s větším důrazem na mezilidské vztahy postav.

Konflikty názorů

Konflikt Vladimíra a Dohnalových v *Jejich dnu* se může na první pohled jevit jako generační, ale to by bylo zjednodušení; je to setkání světa, toužícího po životní pravdivosti a naplnění, se světem, který se spokojí s bezobsažnou frází, životní pohodlností. Ten první kromě mladých zastává i Stará paní, Vladimírova babička, která prožila nejdůležitější část života v meziválečných časech. Vladimír je ale v nelehké situaci, není pro něj snadné postavit se rodičům, proto vzdoruje jen chabě a brzo rezignuje. Volbu vzdát se konzervatoře a jít studovat chemii ale nepřijímá za vlastní: když se se svou kapitulací svěřuje Ireně, argumentuje skoro doslova stejně, jako Dohnal před Inspektorem: „No proč má být ze mne muzikant, a proč ne inženýr, proč? – Mají nakonec pravdu. Člověk musí mít něco jistého – zahrát, zahrát si můžu vždycky!“ Že výběr mezi hudební kariérou a titulem inženýra pro něj znamená víc, než jen volbu povolání, dokládá dialog s Pavlem:

Vladimír: Štěstí nemusí být.

Pavel: Mělo by bejt!

Vladimír: Tak to s ním zkus. Třeba ti vyjde.

To ale Dohnal jako zapřisáhlý materialista – projevuje se tak především v hádce s Vladimírem u slavnostního oběda s Inspektorem, kdy se mu Vladimír a Stará paní marně snaží vysvětlit, že nejenom věda, ale i umění má pro člověka svůj význam – nedokáže pochopit.

Dohnalovi jsou až figurkově vykreslení maloměšťáci, dramatik to ukazuje třeba na dějové lince se svátečními servisy. Typický postoj „co tomu řeknou lidi?“ charakterizuje Dohnalův vztah k bratrovi: „I do koncentráku se dostal z hlouposti, z klukoviny! [...] Odmítne hrát německou hymnu – za Heydrichiády! – Co z toho měl? – Tři roky v lágru. Tak to zahraju a myslím si svoje. – To je hrdinství? To je póza! – Anarchista a pozér! Nic víc!“ A zatím oni sami jsou ti „lidi“, co mluví o ostatních. Třeba o Pavlově matce, že se sblížila – vdova s dospělým synem! – s novým primářem. A s primářovou dcerou že by měl chodit zrovna jejich Vladimír? „Nakonec se ještě naschvál zamiloval,“ glosuje jejich nepochopení Stará paní.

Střet nové a staré společnosti v *Konci masopustu* je příběhem Josefa Krále, posledního soukromníka ve združstevněné vesnici. Pro Krále je jeho statek symbolem celého života, nejen jeho vlastního, ale i předků a dětí: „Pane, můj otec byl kameník, když

se oženil, dostal padesát zlatejch a kousek pole, s tím začínal, tenhle barák vystavěl svejma rukama, utrhoval si od huby, aby se zmož, k ničemu zadarmo nepřišel, tašku ze střechy nikomu nevzal – a já to mám přes noc vyhodit oknem? - To já nemůžu. Dělam poctivou práci.“ Združstevnění odolává, protože chce všechno odevzdat svým dětem. Přijít o majetek a nemoci ho odkázat dětem by pro něj znamenalo především přijít o duši:

Husar: Jenže to je všeho všudy jenom půlka. Někdo to musí slyšet. My si jdeme pro vaše uši.

Král: Pro moje uši?

Husar: A pro vaše oči.

Král: Pro moje oči?

Husar: A pro vaši duši.

Král: Co máte na můj duši?

Husar: Chceme z ní něco mít!

Král: To věřím! Ale já se budu dělit jen se svými dětma: těma slyším, těma se koukám, ty leží na mém srdci, do nich si usteluju, do nich se obrátím, ony budou živý z můj duše –

Na této představě lpí natolik, že dceři zakáže odejít do města na zahradnickou školu – i to by ho stálo duši. Pro zbytek společnosti je ale tak intenzivní vztah nepochopitelný, vidí v něm jiné motivace:

Předseda: (vzdychne) Pěknej prevít.

Tajemník: Má tu psané dva koně.

Mladík: Dneska dali kobyly na jatka.

Tajemník: A jak to přijde, chalupník –

Předseda: (zvedl si masku do čela a balí si cigaretu z plechové tabatěrky)

Chrapoun má v hlavě počítadlo, má rozum, pane, je mazanej, a chalupník má v hlavě ty svoje kousky, má je tam zadřený, tak se jich drží všema desíti. To by dřív pustil duši.

Královi ale ani v nejmenším nejde o peníze: ačkoliv na tom není finančně nejlépe, neústupně chce Cihlářovi zaplatit za šaty, které ten dal Marii jako dárek. Opakuje se tu tak situace z *Jejich dne*, kdy Dohnal neuměl pochopit, že Vladimírovy motivace jsou jiné než materiální.

Vpády zvenčí

Vpádem rozumíme příchod někoho zvnějšku do relativně uzavřeného světa postav. Takový příchod často působí jako narušení ekosystému a roznětka událostí.

V *Konci masopustu* je takovým nově příchozím Tajemník. Vesnice se svými pravidly a zvyky je pro něj neobvyklý svět. Protože není schopný proniknout do tradice a symboliky maškar, chce svět vsi přizpůsobit představám:

Tajemník: A kdo to vlastně pořádá?

Smrták: No –

Předseda: To se jen tak pořádá –

Smrták: To my –

Předseda: To je – osvětová beseda.

Předseda: Nojo, vlastně.

Tajemník: Ona i taková věc, jako je loučení s masopustem, by se dala nějak využít.

Předseda: A maškara bude pořád jen maškara, na tom se nedá nic měnit.

Tajemník: Já bych neřek. Například: proč má dneska chodit v průvodu žid s nůží? To by se mělo něčím nahradit.

[...]

Tajemník: Nebo ten husar, to už dnešku taky nic neříká, kde jsou husaři!

Tento proces ale vlastně již započal, když Maškary do svého veselí začlenily pohřeb „posledního krále lánů“, cynickou výtku Královi, odolávajícímu kolektivizaci. Smrták, hlavní architekt průvodu, to pojmenovává Tajemníkovým jazykem: „budem pohřbívat soukromej sektor, jestli chcete –“.

Když je Jindřich zabit, Tajemník je jediný, kdo připomene, že by měli zavolat Bezpečnost. Ostatní, včetně Předsedy, chtějí, aby Rafael svůj čin vysvětlil přede všemi – protože se to týká jich všech, vesnice jako semknutého kolektivu. Sám Předseda se pak ujme předsednictví lidového soudu.

Malý svět, který v *Kočce na kolejích* patří jen Évi a Vénovi, je narušen zvnějšku hned třikrát: na železniční zastávku přibíhá Chlapec a posléze jeho dva pronásledovatelé a trhají tak nit dialogu mezi Évi a Vénou. Z diváckého pohledu mohou tyto vpády působit jako cézury, místa oddechu, bez nichž by byl dialog neúnosně dlouhý a těžký. „Dramatický puls těchto tří výstupů klesá [...] spolu s počtem účastníků. [...] Jak roste napětí z odhalovaného rozporu mezi Évi a Vénou, [...] klesá potřeba 'falešného' dějového živlu – divákův zájem už je poután tím, co je podstatnější, co je hlavní.“ Především příchod Chlapce na počátku hry působí jako roznětka událostí. Drama začíná takto:

Pěšinou přibíhá Chlapec v rozhalené bílé košili, sako má pod paždím, je zadýchaný. Zarazí se na okamžik a vběhne do boudy. Ozve se odtud podrážděný mužský hlas: Au! Chlapec vycouvá z boudy, sako si hodí přes rameno. Z boudy vyjde Věna, mne si čelo.

Věna: Jsi šílenej, vole? (*Zasouvá si košili za opasek*)

Chlapec: To já nemoh -

Chlapec narušuje intimní chvílky milenců, kteří později neodkáží navázat a jsou nuceni započít rozhovor. Nebýt tohoto vpádu, možná by se nic, co následuje, nestalo a vlak by přijel mnohem dříve.

Poslední z těchto tří vyrušení, kdy se Chlapec vrací hledat ztracenou peněženku s fotografií své milé, pak nastavuje zrcadlo současnému vztahu Évi a Vény. Chlapcova láska k vyvolené jako by byla mladší variantou lásky hlavních hrdinů. Rozdíl v přístupu Évi a Vény k chlapcově pobláznění je jen součástí rozdílnosti v přístupu k jejich vlastnímu vztahu:

Věna: A pak se řekne bejt plnej života! Kvůli čemu?

Évi: Kvůli holce. To ty bys nedokázal.

Věna: To bych musel bejt jelen v říjnu.

Évi: Podle tebe bude za chvíli schopný lásky už jen hovado.

Věna: Na mou duši. Tak bych se něčeho napil.

Členové rodiny ve *Slavíku k večeři* prakticky pozbývají jakékoliv charakteristiky. Jsou označeni jen svými rolami a i ty jsou v zásadě nedůležité: argumentace se vedou jen pro ně samé, jejich účastníci mění postoje a hádky k ničemu nevedou. Osoby splývají v jednu, jsou Rodina:

Slavík: A vy sama?

Dcera: Jak to „sama“?

Slavík: Já sám, ty sama –

Dcera: Nejsem sama, jsme čtyři.

Mají Otcovy názor a Matčina gesta, pijí z jednoho džbánu, ačkoliv ví, že když si někdo užene nemoc, odstůňou to všichni. Akceptují, že se to Slavíkovi protiví: on přece do jejich uzavřené skupiny nepatří.

Zároveň rodina samu sebe definuje právě skrze své hosty, bez nich je jejich svět pustý a beze smyslu. Když nemají nikoho na návštěvě, pouští si alespoň gramofon: „Bez gramofonu je tu děsivě prázdná,“ stěžuje si Dcera. Hosté jsou pro ně zrcadlo, do kterého se mohou podívat. Přestože je Slavík jen jedním z mnoha hostů, je zároveň výjimečný tím, že je poslední. Po něm už nebude na zahradě-hřbitově žádné volné místo. Proto se Dcera snaží

Otci rozmluvit zabití Slavíka – jeho smrtí by přišli o sebedefinující prvek: „Ty to nechápeš? Jako to místo je poslední, taky on je poslední, kdo k ním přišel! Proč bys taky někoho zval, když pro něj nebude místo? [...] Přece nechceme vymřít!“ Když nakonec Slavík přece jen zemře, hra končí tím, že se všichni „zastavili na místě, beze slov, bez pohybu, a jako bez jediné myšlenky“.

Podobně uzavřený je i svět rodiny ve *Dvou nocích s dívkou*. Všichni sourozenci se silně definují vztahem k otci. Když se v zahradě poprvé objeví David, má na sobě přiléhavé kožené kalhoty a krátkou koženou bundu jako kontrast k odrbané vestě z králičí kůže a domácím šatům s trochu velkou zástěrou, ve kterých chodí domácí.

David do domácnosti vchází s neuvěřitelnou samozřejmostí: jakmile utichne pozdvižení kolem oběsnice, potřeše si rukou s Dolfem a vzápětí navazuje: „Co ty věci? Nanosím je sem.“ A odchází do zahrady pro svá zavazadla. Když se vrací, se samozřejmostí oznamuje:

David: Šéf se trochu zdrží.

Dolf: (pátravě) Nám nikdo nic neřek.

David: Taky se to rozhodlo na poslední chvíli.

Vůbec se neobtěžuje s vysvětlením, kdo je a proč přišel, po chvíli si začne z kufrů vybalovat oblečení a další věci a skládat je pod schody. Ale ani rodina se nezeptá, nechá Davida vpadnout do svého světa a omezí se na spekulace mezi sebou. A nejlepší řešení jeho přítomnosti? „Nejlepší dělat, že ho nevidíš.“ Až po nějaké době se Róza odhodlá zeptat, čemu vděčí rodina za návštěvu. Příliš se ale nedozví: „Rozhod se zkrátka pro vás. Nevím proč,“ odpoví jí David.

Na rozdíl od Davida se Doktor jako zkušený snaží do prostředí zapadnout; nejenže se ukázal již na pohřbu, ale přichází v šedém svrchníku s šedou páskou na rukávě. První, co pronese, jsou slova omluvy za Davidovy činy. Róza na to hned reaguje jinak, než na Davida: „Dolfe, podej pánovi židli!“ Doktor ale brzo také zdomácní, bez vyzvání začne Dolfovi tykat, snaží se sblížit skrze společnou zálibu v kouření.

Nejsuverénněji se ale zachovala Dívka – Doktorova sekretářka. „Lezla přes plot – utrhla si šaty – roztrhla – marně tloukla na dveře – tak si pomohla – vlásenkou!“

V tom, co je důležité, se návštěvníci a rodina rozcházejí:

Róza: (se zadívá zamyšleně na Doktora) Z nás jediný [Rudolf] má něco po otci.

Doktor: Tedy generální dědic?

Róza: (přikyvuje) Má jeho ducha, jeho nadání –

Nebo jinde:

Doktor: (si mne čelo) Tatínek vás zřejmě choval jako oko v hlavě.

Rudolf: Trochu bezhlavě.

Doktor: Hlavně že se staral. Odkázal vám to nejskvělejší, co měl...

Rudolf: Své stinné stránky.

Doktor: Myslím šperky. Dáte je skutečně své milé?

Rudolf: Když o ně bude stát...

Nikomu z rodiny šperky nepřijdou důležité, pro Doktora je to naopak jediná motivace, proč zůstat. Rudolf nakonec šperky Dívce dá, i když ji prokouk, i když ví, že on tím o ně pravděpodobně navždy přijde.

Ve hře *Sbohem Sokrate* jsou Joglasovi – domovníkovi – těmi, kdo do společnosti nepatří. Všichni ostatní hosté jsou přáteli Žaka a Malvy, Joglasovi jako domovníkovi jsou pozváni z povinnosti. Přesně podle Šamanovy teorie „dát jim chléb a hry a máš od nich pokoj. A do všeho je namočit. Pak drží hubu.“ Jejich maloměšťácký svět se světem umělců a filosofů koliduje:

Joglas: Ani štamprle nenabídnou. Chcípáci.

Joglasová: (si jde opět po svém) Oni to tak nemyslej.

Joglas: Žijou jako v bordelu. Zval bych já lidi do takovýho bordelu?

Joglasová: Bohéma. To doma nemáš. (jde k Andělovi)

Joglas: Jen si ušoupej nohy. Ještě něco přineseš. Od vlasatce.

Přesto oba prostým gestem naznačí, že jim v něčem závidí a chtěla by být jako oni: když filozof Šaman mluví, přesune se z pohovky na zem, „aby napodobila Malvu s Erteplí“. Podobně Joglas při svém příchodu do ateliéru políbí Malvě ruku na pozdrav – to je i pro ni nečekané a nezvyklé. Jejich pokryteckost se projevuje především poté, co se zúčastnili mísení párů i ničení anděla; Joglasová k muži pronáší: „Tady to vedou. To je domácnost. Ten muchlá holku, ta se chce mermomocí koupat – sodomakomora!“

I jejich vnímání světa je velice omezené, chybí mu pochopení pro poetično a filosofii. Když Ludvík vypráví, jak byl na rodičův hrobě a lidi se tomu divili, je v tom melancholie, stesk po rodném příjmení a po mládí. Joglasová poetiku vzápětí sráží dolů: „Já jsem za svobodna byla Hladká.“

Touha po návratu domů, vzpomínky na staré časy

Vzpomínky na rodnou krajinu, idealizace dětství a mládí jako času bez starostí jsou častým námětem básníků. Nejinak u Josefa Topola; některý z jeho hrdinů ke vzpomínkám na mládí utíká skoro v každé hře.

Už v *Půlnočním větru* si kníže Neklan stýská, že už je starý a nemocný a nemůže se proto zúčastnit boje proti Lučanům. Vyčítá bohům, proč na jeho zemi neposlali válku, když byl ještě v plné síle. Vzhledem ke kontextu Neklanových slov a činů ale můžeme ale za těmito povzdechy cítit spíše Neklanovu zbabělost a strach ze smrti.

V *Jejich dnu* se vrací především Pavel. Dostal jednodenní dovolenku a přijíždí do rodného města. Má tady kromě matky, s níž ale už tři roky nemluví, svou dívku Miladu. Vzpomíná s ní na dětství, na oslavu v pětačtyřicátém roce, kdy mu otec koupil balónek: „Myslel jsem, že je celý svět takhle modrý... a že si ho nesu na šňůře a že to nikdy nebude jiný... (pauza) Tak se mi chce říct něco sprostýho.“ Pavel se chce v ojedinelém dni volna utvrdit v lásce k Miladě. Ta v něm totiž kvůli odloučení odumírá. Myslel, že když ji zas uvidí, něco to s ním udělá – „ale buď je to všechno jiné, nebo jsem byl dlouho pryč,“ posteskuje si. Podobně jako Věna v *Kočce na kolejích* marně touží po návratu intenzivních začátků zamilovanosti.

Podobně v dívce hledá záchranu Rafael z *Konce masopustu*. Přijíždí za Marií, protože v ní vidí naději začít znova. Marie pro něj reprezentuje vesnici jeho idealizovaného dětství:

Rafael: Jestli to tenkrát nebylo fajn. Teď už nic takovýho není.

Marie: Ale je.

Rafael: Ba ne. Tráva byla hustší, stromy byly vyšší než teď, byly obrovský, každá louže po bouři byla jako moře, každá stodola byla tajemná-

Marie: Ty jsi hloupej, když myslíš, že už to není.

Nejvýrazněji pak motiv hledání ztraceného ráje skrze partnera v lásce vystupuje v *Kočce na kolejích*. „Évi a Věna si v každé Topolově situaci připomínají začátek svého vztahu, jeho zrod nebo stvoření. Připomínají si minulost, v níž růže byly pravé, člověk nebyl sám a v duši ani v těle nebyla poušť. Chtěli by najít tu ztracenou harmonii, chtěli by svůj vztah znovu stvořit. V té touze je i jejich srozumění [...]“.¹⁸ V okamžiku, kdy je jejich vztah v krizi a oni se musí rozhodnout, zda ho zachránit, nebo zatratit, vzpomínají na počátky

¹⁸Suchařípa 1966: 9

vztahu, kdy jim stačilo ke štěstí málo, třeba jen výlet. Velice podobně pak na počátek vztahu vzpomínají El a Ela v *Hodině lásky*, přestože jejich známost netrvá osm let, ale teprve týden.

Véna chce z beznaděje uniknout pokusem o nové stvoření sebe samého. Alibisticky ale odpovědnost za to, čím se ta tabula rasa naplní, nechává na Évi – vyzývá ji, aby ho oslovila a tím ho znovu stvořila, jako když první člověk pojmenoval strom nebo skálu. Évi ho ale osloví „ty můj anděli“ – nestvoří v něm nic nového, udělá z něj opět prvek starého světa. Když si Véna později posteskuje, že právě kvůli Évi je vyhnáný z ráje, ta jeho alibismus pojmenovává: „Proto nedovedeš bejt sám, neuměl bys tu svou nemohoucnost na koho svést.“

Podobně Pavel v *Jejich dnu* touží po tom, aby se nemusel sám zapříčinit o změnu, aby se *něco* stalo – něco, co by mu vzalo dech, praštilo ho přes hlavu.

Po minulých časech si stýská Stará paní, v ní ještě žije předválečná noblesa a tak se s nechutí dívá, jaký život vedou Dohnalovi a jaké mají názory na svět. Proto také podporuje Vladimíra v jeho touze vzepřít se otci a jít studovat hudbu místo chemie. V tom si rozumí s Inspektorem, který v mládí učil na housle a dodnes si sám občas zahraje – ten se snaží Dohnalovi jeho úmysl nepodporovat ve Vladimírovi hudební talent rozmluvit. Inspektor mnohem citlivěji než Dohnal, milovník jednoduchých frází, vnímá opravdový význam slov. Když mluví o své nemocné dceři, říká: „[...] Když za ní jedu, říkám si celou cestu, co hezkého jí říct, aby to nebyla fráze, protože jak se díváte do těch očí, tak vás přejde chuť žvanit, musíte zatraceně vážít slova a musíte mít moc rád, abyste dokázal říct něco opravdu hezkého [...]“ Na postavě Inspektora se nejviditelněji projevuje odlišnost Topolova dramatu od dobového úzu černobílých postav, hrdinských úderníků a padoušských buržoustů.

Na časy mládí v jiném společenském zřízení vzpomíná i Cihlář v *Konci masopustu* – se steskem a se vztekem, že už je to pryč. Svatební fotografii rozdupal: „Ten mladej proti starýmu – to nejsem já! A co se budu dívat na cizího chlapa v mý sednici?“ Krále přes všechny neshody přemlouvá, aby s ním šel k muzice, jako za mlada, z nostalgie.

Když na mládí vzpomíná Joglas ve hře *Sbohem Sokrate*, působí to v kontextu jeho osobnosti spíše jako povinnost. Navíc z jeho slov více než stesk čteme závist mladým a jejich možnostem: „Tak já ti, mladej, taky něco řeknu. – Tobě jsem pro smích. Ale jo. Já nebyl jinej. Taky jsem poletoval. Jenže co my jsme tenkrát měli za život. Nic ve zlým.“ Podobně Josef Král upozorňuje Marii, že když on za mlada chodil k muzice, ani boty neměl a jen výjimečně mu otec půjčil svoje svatební. U Krále jsou to ale slova pýchy na to, že všechno,

co má, vydobyl ze země vlastníma rukama. Irena v *Jejich dnu* tuto závist starších nadcházejícím generacím glosuje:

Paní: V tvých letech jsem se už musela živit. Doma nás bylo pět.

Irena: Měli jste aspoň bídu, ale my nemáme nic, z čeho se dá udělat něco. [...]

Chtěli jste udělat, aby se vedlo všem dobře a když se vede všem dobře – tak už není co dělat.

Véna z *Kočky na kolejích* reflektoval své dosavadní bytí jako sled promarněných šancí a proto toužil po novém začátku. Alžběta, hrdinka *Stěhování duší*, vidí svůj život podobně jako Véna. Vzpomíná sice na časy, kdy byla tanečnicí, dostávala náruče květin, byla krásná a čistotná a všecko na ní jen hrálo, kdy mohla „nic nebrat vážně, neohlížet se, blbnout a blbout“. Zároveň ale cítí, že svých darů nevyužila náležitě: „Byla jsi někdy originální? Udělala jsi v životě něco, aby to zavonělo novotou? Tančila jsi, jako se tančilo. Šlapat chodník, šlapalas ho, jako ho někdo šlapal před tebou.“

Rodina ve *Dvou nocích s dívkou* se ocitá na prahu nové podoby světa: právě pohřbili otce, který jim byl vším, skrze něho se definovali, ale cítí, že tomu je teď konec. „Dokud byl otec, nikdo si na nás netrouf. Ale teď...“ uvažuje Róza. Symbolem lepších časů je pro rodinu otcova sakura v zahradě. Když z ní Emilka při příchodu utrhne větev, protože překážela v cestě, Róza si povzdychne: „Tak to bude za chvíli se vším.“ Když se David zeptá, jak starý otec byl, dokáže to skoro na den spočítat. I vůči Davidovi se pak Dolf ohrazuje argumentem ad otec: „Mladý muži, my jsme slušní lidi, otec byl známej kapelník, jaký už nejsou!“ A když druhé noci myslivci střílejí čestnou salvu, vzdychne si Róza: „Přece ještě něco znamenáme.“

Když se potom Rudolf vrátí z hospody s tím, že mu lidi řekli, kdo byl skutečně jeho otec, na Rózu to působí skoro jako svatokrádež. Podobně šokovaná je, když potom Rudolf doktorovi vypráví, co se dozvěděl o otci: nejen že pil, ale „byl samá ženská“, „karbaník, že mu nebylo rovno“, „nesvětil svátky, sprostáčil a klel“.

Muž a žena, muž versus žena

Z historického námětu *Půlnočního větru* plynou poněkud odlišné zákonitosti světa, než je tomu v následujících Topolových hrách. Jednodušší povaha vztahů plyne také z toho, že děj tu má mnohem důležitější roli, než v jakékoliv další hře.

Tyr si jede do Prahy pro nevěstu, kterou miluje, přestože ji nikdy nespatriil – zasnoubili je jejich otcové. Miluje Bělu tak, že neváhá vést vojsko do války, aby ji zachránil. Naplňuje tak slova Otce z prologu hry: „Aby byl život, musí láska být, a proto za láskou je nutno jít a třeba oběť přinést jí a život dát.“ Podobně silná byla láska Durynkova: dokázal dlouhá léta čekat a sloužit svému nepříteli, než se mu mohl náležitě pomstít za únos té, kterou miloval.

Muži jsou tu, co se vztahu k ženám týče, rozděleni na dvě skupiny. „Lůza“, vojáci, jejichž vztah k ženám je velice hrubý, je spíše jen chtíčem. Na druhé straně prokreslenější hrdinové, většinou lidé z „vyšších“ kruhů, prožívají i lásku. Obě tyto polohy jsou přísně odděleny, jak vidíme na příkladu Tyrově: večer před bitvou svádí Zaru, když ta mu namítá, že přece miluje jinou, argumentuje slovy: „Vždyť tebou možná naposledy ženu objímám.“

Velice podobně se zachová Rafael v *Konci masopustu*: přestože miluje Marii, týden před návštěvou u ní svedl na školním výletě mladší spolužačku. Byl to ale jen pouhý tělesný chtíč, který na vztahu k Marii nic nezměnil. Marie se svým vesnickým naturelem a panenskostí pro něj symbolizuje právě ten ztracený ráj: „Pak už tě ani holka nedovede pořádně zblbnout, je to všechno hnusně na puntík vypočítaný, víš předem, kam šáhnout, a víš předem, co se ti ozve. Jako hra na piáno. [...] A je to možná šílená škoda! Protože ono by, Smrtáne, mělo existovat něco, při čem jsi úplně, ale úplně vedle, co tě celého sežere, že ani nemůžeš polknout vlastní slinu! – Smůla je, že tě tohle nepotká často. Víš třeba o jedný jediný ženský, a ta je pro tebe tabu.“

Vypočítavé ve vztahu jsou i Neklanovy ženy: když je kníže nabádá, aby, padne-li, úkladně zabily vítězné muže, odmítají slovy: „Lépe je být živou nevěrnici než mrtvou milenkou.“

Nejvýrazněji Topol řeší vztahy mezi mužem a ženou v *Kočce na kolejích*. Vztah Évi a Vény je v krizi, protože už je dlouho ustrnulý na jednom místě. Jsou „až moc kamarádi“, dlouho k sobě navzájem chodili pro útěchu, až jim to zevšednělo. Oba hledají východisko, každý ale jiným směrem: zatímco Évi chce svatbou posunout vztah dál, Věna by se rád vrátil na začátek, do chvíle intenzivní zamilovanosti. Sňatek pro něj nic nevyřeší. Podobně Pavel

v rozhovoru s Vladimírem na otázku, zda si Miladu vezme, aby ji už přestal trápit, odpovídá: „Copak tím se to vyřeší?“

Ani jeden z dvojice Évi – Véna nechce ustoupit z vlastní pozice, protože by to znamenalo námahu; setrvávat v současné pozici mezi psem a vlkem je pohodlnější. Proto jsou, přes všechno volání po změně, schopni smířit se s tím, že se nic nestane:

Évi: Ale až já se utrhnu a řeknu jednoduše sbohem, pane!

Véna: To by od tebe bylo milý, kočko. Jenže to ty neuděláš.

[...]

Évi: Koho bych ještě hledala. Ty mi stačíš.

Velice podobně končí dialog mezi Pavlem a Miladou v *Jejich dnu* těsně před Pavlovým odjezdem. Milada Pavlovi vyčítá, že je všechno jinak především proto, že všechno zahodil, včetně domova a vztahu s matkou. Přestože by chtěla Pavla zachránit, není to v jejích silách – potřebuje, aby Pavel sám přestal být „potvora“, přestal ji trápit; ví, že takový není, že to dělá jen z pohodlnosti. „Nejsme my dva – nejsme zbabělci?“ shodnou se.

Ve hře *Sbohem Sokrate* je v kontextu řečeného nejvýraznější postava Malvy, Žakovy partnerky. Ta s Žakem zůstala, přestože ji trápí (podobně jako Pavel Miladu) a jejich vztah není z nejrůzovějších (jako Vény a Évi). Malva se o Žaka stará, přestože ani jeden z nich není šťastný. Malva ale vzpomíná na doby, kdy šťastni byli, a zatvrzele si namlouvá, že „je to pořád on“. Pokouší se tedy Žaka, podobně jako předchozí ženy, „zachránit“. Žak má pocit, že Malva jedná z vychytralosti, že si chce jeho lásku vyvzdorovat. Jako Pavel v *Jejich dnu* si Žak uvědomuje, že Malvu trápí, že by s tím mohl něco dělat, ale znamenalo by to námahu: „Nemiluj. Odnauč se to. Nechci, aby ses trápila. [...] Je to na umření, ale musíme přežít. Já musím, protože jsem zbabělec. Ale pak musím zapomenout. Jsou chvíle, kdy se mi to daří... A ty chodíš okolo. Nespíš a připomínáš. To je k nesnesení, Malvo! Nech mě žít!“ Malva si to ale vykládá jinak – že Žakovi překáží, protože ji miluje. Kdyby tomu tak nebylo, kdyby mu byla lhostejná, byl by volný. A tak se nakonec pro Žaka obětuje, aby ho osvobodila. Je to ale oběť marná, Žakova touha po volnosti od Malvy byla falešná – když se dostane do postele s mladičkou Klárou, jen ji políbí, zaskuhrá Malvino jméno a usne.

Motiv celoživotní oběti pro milovaného muže použil Topol ještě jednou v *Hlasech ptáků*. Anna zůstala Mistrovi ze všech žen nejvěrnější, až k ní byl nejkrutější. Pomiloval se s ní, udělal jí dítě a pak ji „strčil za dveře“. Ona se přesto k němu vrátila – jako hospodyně. Ví, co mu vždycky dělalo dobře. Opět je to částečně i obava z neznámého, touha po jistotě: „S vámi jsem věděla, na čem jsem. U jiného abych se bála, co mi vyvede.“

Zdánlivé dorozumění, kterým *Kočka na kolejích* končí, je tak pouze návratem na začátek. Namísto řešení zvolili kompromis: Évi přestane naléhat, aby založili rodinu, a odloží to „napotom“, Věna svolí ze svého cynismu.

Na první pohled se zdá jasné rozložení pozic na Věnu jako toho prozaičtějšího z dvojice, Évi jako poetičtější povahu. Vidíme to například v závěru prvního jednání, kdy Évi vyleze na střechu železniční zastávky. Zatímco ona si užívá zážitek pobytu ve výšce, rukama podpírá nebe a i její pohled směřuje vzhůru, Věna situaci uzemní: odplivne si na koleje. Évi mu vytýká: „Proto se radši potloukáš dole. Žádný nebezpečí ti nehrozí, žádná závrať, odnikud se nedá spadnout –“ Když Évi mluví o dětech a štěstí rodinného krbu, Věna naváže historkou ze stěhování báby na Kampu, kterou vypointuje: „Od těch časů je krb už jen prázdný pojem jako spousta jiných hřejivejších slov. Časem k nim přibude i láska, až ji někdo důkladně potře.“ Shazuje tak poetiku podobně jako Joglasová v *Sokratovi* – zatímco u ní je to ale ignorance a neschopnost poetického myšlení, u Věny je to obava z toho, kam by ho rozhovor mohl dovést.

Jak drama postupuje, zjišťujeme ale, že rozdělení na ženský – poetický a mužský – prozaický svět neplatí. V přístupu ke vztahu je pragmatická především Évi:

Věna: Cos tím myslela, že jsi moje nezákonná žena?

Évi: Barbare. Copak nejsem?

Věna: Jsi moje.

Évi: A jakým právem?

Věna: Právem silnějšího.

Évi: Když něco dobudu, tak si to nechám legalizovat, abych o to zas nepřišel, ne?

Věna: To se u barbarů nedělá.

Chce k sobě Věnu oficiálně připoutat, zatímco on by se radši vrátil na začátek vztahu, hledá „ztracený ráj“. Když Évi Věnovi vyčítá, že je prozaická duše, on kontruje, že za to může stáří. Évi ho odbývá: „Pozoruješ něco takovýho na mně?“ Věna ji ale usvědčuje z vypočítavosti: „A kdo mi teď pořád říká, abych si ho vzal?“

Občas oba mezi přístupy oscilují jen proto, aby mohli jeden s druhým nesouhlasit, jako v následující hádce:

Věna: Tam nešlo o žádnou svatbu.

Évi: A o co tam šlo?

Věna: Že je akrobat, a ne že by si ji chtěl vzít a takový hlouposti.

Évi: To nejsou hlouposti.

Věna: To bylo jasný už jemu, tomu Lojdovi. Proto si dělal srandu. Jsou to hlouposti.

Évi: Nejsou.
Véna: Jsou
Évi: Nejsou.
Véna: Nejsou.
Évi: Jsou.
[...]
Véna: To máš z toho, že mi prostě chceš jenom odporovat. Ty už mechanicky tvrdíš opak toho, co já.

V *Hodině lásky* je protiklad mezi pragmatickým a prozaickým přístupem viditelnější. Jedním z velkých rozdílů mezi Elem a Elou je přístup k času. Oba jsou postaveni před stejnou skutečností: mají přesně hodinu času a pak se již nikdy neuvidí. Zpočátku oba chápou vyměřený čas jako možnost, kterou je třeba využít. Během hodiny se může ještě stát ledacos. Pro Elu ale ten čas znamená naději, je to pro ni *ještě* hodina, spousta jednotlivých okamžiků, z nichž každý je součástí té hodiny: „Jednou řek hodinu, a to platí. To bude platit i tu poslední minutu. Do poslední chvíle to bude hodina s tebou.“ Pro Ela je to ale *už jen* hodina.

Když El Ele poprvé oznámí, že odjíždí, ona si to nechce připustit: hraje si, jako by to byla jen vina jejího kanadského žertu s umyvadlem. Celou dobu se pak snaží, aby všechno bylo „jako vždycky“, nejlépe aby vůbec nemysleli na to, že je to jejich poslední setkání. El si je ale neustále vědom plynoucího času, upozorňuje, kolik z něj už promrhali. Není schopný se oprostít od myšlenky na něj a ví, že Elina bezstarostnost je jen přetvářka. Ela se prozrazuje – když nalévá griotku do sklenice, třesou se jí ruce, a dramatik sám její jednání doprovází poznámkou „těžko se nutí ke klidu“. Nakonec sama na sebe prozradí, že nemá „hroší kůži“:

El: Spal jsem dlouho.
Ela: Jsi šťastná povaha!
El: Já!
Ela: Řekni mi, jaks moh spát, když jsi věděl –
[...]
Ela: Ale stejně, tos ani netušil, tos to necítil? Bylo to přece na spadnutí, už to kolem nás obcházelo. Jakou já měla neklidnou noc.
El: Kvůli tomu?
Ela: Vždyť to říkám, tobě se všechno vyhne. Máš anděla, který tě na noc přikrejevá hroší kůží.

Úporná snaha popřít uplývající čas se nakonec projeví kontraproduktivně – jeho tematizací, odpočítáváním maří ten zbývající.

V Elině hrané bezstarostnosti pramení základní konflikt: El chce být vážný, důkladně se rozloučit, zatímco pro Elu by to znamenalo jen trápení, kterému se nechce poddat. Nedokáží si navzájem ustoupit, podobně jako Évi a Věna jeden druhému nutí svůj přístup k věci:

El: Už si nehraj. A pojď trochu uvažovat.

Ela: Uvažovat! O čem?

El: O nás dvou, o nás dvou, a vůbec –

Ela: O čem uvažovat? Vždyť je to jasné.

[...]

Ela: Nemůžu přemýšlet! Mě to skličuje. Že tě nevidím, na to bych přišla. Byl bys jako ten kbelík v tmavý chodbě – začnu přemýšlet, a hned do něho vrazím.

„Je příznačné, že v *Hodině* se láska jeví především jako konflikt, respektive jako společná, leč v samé podstatě rozporná touha dvou jedinců různého pohlaví po naplnění přirozeného cíle, který má ovšem pro každého z obou jedinců odlišné atributy, bytostně rozdílnou životní funkci.“¹⁹

Ela chce namísto dlouhého loučení rychlou změnu („Když se má ten balvan utrhnout, ať se utrhne celej.“). Bojí se pomalého odumírání citu – takového, jaké dramatik načrtnul v *Kočce na kolejích*. Závěr hry – když se El dozví, že jeho cesta byla zrušena – pak napovídá, že právě tím směrem se bude vztah Ely a Ela vyvíjet, že již nikdy nebude tak intenzivní, jako v prvním týdnu.

Jako předobraz Évi a Věny z *Kočky* můžeme chápat dvojici Pavla a Milady v *Jejich dnu*. Milada chce být Pavlovým andělem strážným, napovídat mu, co má dělat – chce ho přivést za matkou, aby se s ní usmířil. Cítí, že Pavlův nevyřešený vztah k matce je pro něj břemenem a tudíž tíží i ji.

Pavel u Milady hledá útočiště, podobně jako Évi s Věnou chodili často k sobě pro útěchu. Ti dva se na konci *Kočky na kolejích* shodnou, že si nemůžou pomoci jinak, než že se prostě budou mít rádi. Rafael v *Konci masopustu* přijíždí za Marií, aby ho zachránila, pomohla mu začít znovu. Milada má se vztahem k Pavlovi potíží především kvůli svému okolí – jako učitelka si nemůže dovolit „chodit za město“ s vojákem. Marie Rafaela odmítá především kvůli vlastnímu svědomí – tíží ji, že kdyby odešla od otce, celý jeho svět by se zhroutil. Král je tak upnutý na svou představu dědictví, které dětem předá, že nedokáže pochopit jejich touhu po rozletu: „Kam by chodily? U mě se jim nevede zle.“ Nepustil Marii

¹⁹ Kraus 2001: 410

ani na vytouženou školu. Ta se cítí jako svázaná, Rafaelovi ale říká smířeně: „Nemůžeš mít pořád všecko.“

Marie tuší, co pro Rafaela znamená – že u ní touží po záchraně:

Marie: Tobě se stejská po tobě samým, protože už jsi jinej.

Rafael: A kam to přišlo?

Marie: Máš to u mě, schovaný.

Rafael: A co z toho mám?

Marie: Kdo ví, čím budeš a co potkáš lidí, a lepších než já. Tak mě nech bejt.

Rafael: Když já nechci, aby to přestalo –

Marie: Bude to lepší. I pro mě. Prosím tě, už mě netrap.

Deformace času

V *Hodině lásky* se dramatický čas shoduje s časem reálným – vše se odehrává během jedné hodiny. Je tu ale několik okamžiků, které různým způsobem dramatický čas deformují.

Když El s Elou vzpomínají na své první setkání, mluvnický čas jejich dialogu se změní v přítomný, jako by znovu byli na tom místě u řeky, kde se seznámili. Není to pro ně pouhá vzpomínka: přehrávání je způsob, jak vzpomínku zintenzivnit, upevnit tak, aby zůstala co nejdéle živá, až to bude jediné, co jim ze vztahu zbylo. Stejně tak se ze svého času vytrhnou, když se pokouší představit si své budoucí „rozhovory“ na dálku – přehrávají si je, jako by to bylo „ted“.

Druhou deformací je postava Teti. Její zásahy do dialogu Ely a Ela mají obecně časovou, ne aktuální platnost:

Ela: [...] V troubě mám omeletu.

El: Zas jen jednu.

Ela: To tetinka.

El: Ta mě úplně ignoruje!

Ela: Říká –

Teti: (za závěsem) Když ho tady chceš mít, tak se s ním děl!

El: Kdyby, kdyby. Dělá, jako by mě nebylo. Když jí donesu kytku –

Teti: Kdes to natrhala, děvenko? Postav mi ji tam do nohou.

El: Když jí přistrčím židli –

Teti: Tos nemusela, nejsem na tom tak zle, abys mi přistrkovala židli.

El: Když jí nepřistrčím židli –

Teti: Co takhle podat mi židli? Nevidíš, jak na tom jsem?

Plenta, za kterou Teti tráví většinu času hry, má kromě fyzického i metaforický význam. Teti je budoucí verze Ely, která už ví, jak její vztah s Elem dopadne. *Hodina lásky* je „sen ve hře“, skrze nějž se Teti vrací do nejlepších a nejintenzivnějších okamžiků vztahu. Protože už ví, jak Ela s Elou dopadne, je vůči Elovi nenávidná a zahořklá. Ela se k ní místy připodobňuje, její chování je předzvěstí toho Tetina:

Teti: Nenech si to od něho líbit, Elo. Proč si s tebou začínal? To by se mu hodilo, vodit moji holčičku za nos.

El: Nepslouchej ji, Elo.

Ela: (na pohovce) Jsem taky jen z masa a kostí.

El: (plazí se kus po loktech k ní) Elo!

Ela: Nedolejzej!

A když pak Teti vyjde zpoza závěsu, přechází pokojem a tluče holí a spustí nenávistnou litanii: „Co to šustí? Co to vrže? Kdo to houká? Co je to za křik? Jak mám usnout? [...] Kde mám brýle? Cos pila? Kde máš tu láhev? Kams to přede mnou schovala? Proč sem za mnou nikoho nepouštíš? Proč nikomu neotevřeš? [...]“ A Ela to možné připodobnění vzápětí přímo přiznává:

El: Chudák Ela.

Ela: Zapadá tu pomalu prachem. Lidi ji zapomenou, pavouci opředou, oprýská tu a vyšisuje, co ví, zapomene, co neví, bude jí fuk, nebude si už vůbec podobná, ztratí přehled, kdo je ona a kdo tetinka, vynadá si jejím hlasem a rozpláče se vlastníma slzama [...]

Když jde v závěru hry El otevřít pošťákovi, Ela zajde za závěs, ve stejnou chvíli odtud vyjde Teti, sedne si k zrcadlu, sundá čepec, rozpustí si vlasy. Vrací se El, vypadá starší. Teti se ho ptá: „Bylo to tenkrát tak důležitý?“ El jí odpovídá: „Tenkrát jsem si to myslel.“ Chvíli se baví, jako kdyby spolu vzpomínali na něco minulého, jejich dialog končí Tetiným výkřikem: „Ty tu chceš zůstat!“ a El odpovídá: „Musím. Nevyženeš mne?“ Teti znovu zajde za závěs, odtud vyjde Ela s prázdnou lahví od griotky. Také vypadá starší.

Oba obrazy hry *Dvě noci s dívkou* jsou pojmenovány jako „noci“ – první a druhá. Začínají na prahu večera a končí se s ránem. Syžet ale tentokrát fabuli nesleduje přesně – nejvýrazněji ze všech her z jejího řádu vybočuje. Než se poprvé objeví Rudolf, „scénu ozáří denní světlo; má to lahodnou atmosféru jiskřivého podzimního rána“. V místnosti je v tu chvíli Dolf s Rózou, kteří se do „rána“ automaticky přenesou. Když Rudolf odejde, vrátí se noc, a Dolf s Rózou pokračují v přerušném rozhovoru, jako kdyby se právě nic nestalo: rozhovor s Rudolfem se odehrál v jiném čase.

Další Rudolfovy příchody jsou chronologicky umístěny během „dne“ – druhý v poledne, třetí odpoledne. Když přichází počtvrté, je to už do „aktuálního“ děje, v noci.

Ve druhé „noci“ jsou podobné okamžiky také, tentokrát už ale nejsou výlučně spojeny s Rudolfem. V prvním z nich se odehrává ranní rozhovor Davida s Doktorem a spálení figuríny, ve druhém navazující „probuzení“ figuríny – dívky, třetí je opět v pozdním odpoledni – rozhovor Rudolfa s Dívkou.

Alžběta ze *Stěhování duší* je stále zavřená u sebe doma a čas je tak pro ni relativní, protože nedůležitý (podobně jako čas rodiny ve *Slavíkovi*). Neví, kolikátého je, ale nezáleží jí na tom, „v přírodě to tak není. Ve skutečnosti to neexistuje.“ Alžbětiny dopisy Robertovi, dávné lásce, jsou pak zvláštní směsí přítomnosti a minulosti – působí, jako kdyby je psala

dávno, když byli mladí a plánovali společnou budoucnost, zároveň se v nich ale objevuje i soudobost:

Roberte!

Nelenoším tu, odpočívám. Chci se pro tebe uchovat svěží. Nepoznáš mě, až se začnu starat o náš společný domov. [...] S radostí se budu ometat kolem plotny. Ne jako doposavad. Přesolím něco nebo přepepřím a sežer si to! si spílám. Jez, co sis uklohnila.

To že jsem pořád myšlenkama jinde.

Postupné zobecňování témat

V prvních třech Topolových hrách hrál velkou roli příběh, největší v *Půlnočním větru*. V novějších dramatech, počínaje *Kočkou na kolejích*, se ale dramatikův pohled odvrací od konfliktů jedince se společností a zaměřuje se na intimnější vztahy hrdinů. Jak připomíná Jan Císař: Skrze vpády zvnějšku v *Kočce na kolejích* „vstupuje do hry další autentická realita, jimi se připomíná, že krizová chvíle dvou životů se odehrává v reálném světě. [...] Poměr mezi estetickou a mimoestetickou realitou se ovšem na rozdíl od konce masopustu obrátil.“²⁰ Zatímco v *Konci masopustu* ještě hrál příběh rolníka Krále podstatnou roli, hrdinové *Kočky na kolejích* se již ocitají v jakémsi bezčasném a nereprezentují tak konkrétní lidské osudy, ale obecně platné teze.

Odráží se to i ve volbě označení postav: zatímco v *Jejich dnu* byli hrdinové konkrétně pojmenováni nebo označeni svými rolemi ve společnosti, v *Kočce na kolejích* už se často objevují hypokoristika a z *Évi* se stává *Kočka*, *kočina*, ve *Slavíkovi* k večeri už jsou postavy pojmenovány jen skrze svou roli v rodině. V *Hodině lásky* pak dramatik volí variaci na osobní zájmena: on a ona se jmenují *El* a *Ela*, jsou označeni tak nekonkrétně, jak je to jen možné. Autor je nezbavuje lidství, jen z nich osekává všechno dobově a společensky podmíněné a nechává jen to, co je důležité pro téma jejich rozhovoru: jejich vztah. Každý člověk, bez ohledu na své vlastní časoprostorové předurčení, se tak může připodobnit jednomu z nich.

Stejnou funkci má i zmenšení a izolování světa samotného. Už sem nepronikají společenské změny a sváry zvenčí. Železniční zastávka, obývací pokoj *Slavíkových* i světnice, v níž se loučí *El* a *Ela*, jsou od vnějšího světa izolovány, nic nezasahuje do rozhovoru, který se týká jen protagonistů samých.

²⁰ Císař 1969: 34n

Závěr

Mnoho témat zůstalo pouze naznačených. Vztahům mezi mužem a ženou jsme se věnovali pouze v rámci úzce vymezeného zorného pole. Partneři ve vztahu hledají především záchranu před těžkostmi světa, před změnami vnucenými ať již společností, nebo stárnutím. Často jim ale sobeckost a pohodlnost zabraňuje změnit to, co je na vztahu špatné, a v nejlepším případě dospívají ke kompromisu. Ten ale znamená stagnaci a postupné zevšednění společného soužití. V postavách pak znovu vzniká touha vzít zpátky čas, vrátit se na začátek vztahu – to vidíme především u Vény v *Kočce na kolejích*. U některých tato touha vyústí v opuštění partnera a snaze začít znovu s někým jiným – příkladem takového jednání je Mistr v *Hlasech ptáků*. Jen výjimečně se dokáže jeden pro druhého obětovat a ustoupit ze svých pozic – na nejzazší mez tuto tendenci dovede Malva ve hře *Sbohem Sokrate*, která pro Žaka obětuje celý svůj život nejprve nesobeckou péčí o něj a posléze i doslovným sebeobětováním, kterým ho chce zbavit tíže své lásky.

Velkým tématem, kterého jsme se dotkli jen okrajově, je obava hrdinů ze stárnutí a smrti. Ta je reflektována především v posledních Topolových hrách, ale objevuje se v celé básnickově tvorbě – již Neklan v *Půlnočním větru* se obává stáří a slabosti, kterou s sebou přináší; i proto nechává úkladně zabít Tyra, v němž vidí svého potenciálního soupeře, jenž je na rozdíl od Neklana mladý a plný síly.

Větší pozornost by si zasloužil také rozbor filosofických úvah o smyslu umění a o životní pravdivosti, jak je dramatik vyslovuje především v *Jejich dnu* a později v postavě Šamana v *Sokratovi*. Toto téma by se dalo šířeji vztáhnout například k postavě rolníka *Krále* z konce masopustu a jeho vztahu k tomu, co celý život vlastníma rukama budoval, nebo k úvahám Alžběty ze *Stěhování duší* a Mistra z *Hlasů ptáků* nad celoživotním uměleckým dílem.

Také analýza dramatikova bohatého jazyka, plného metafor a obraznosti, těžící z lidových tradic a ze vztahu k přírodě, by si zasloužila svůj prostor, například v porovnání s ostatní dobovou dramatickou i obecně literární tvorbou.

Objektem našeho zkoumání byly výhradně texty dramát. Nezapomínáme přitom, že smysl divadelní hry se dotváří až jejím uvedením na jevišti v konkrétním dobovém a místním kontextu; analýza inscenací by jistě přinesla nové pohledy na sledovaná témata, v této práci na ni ale bohužel není prostor. Kromě analýz konkrétních uvedení Topolových dramát jsme

vědomě rezignovali také na zařazení Topolovy tvorby do žánrového a dobového kontextu; ty zůstaly pouze naznačeny.

Prozkoumali jsme výskyt několika témat, kterými se Josef Topol ve své dramatické tvorbě zabýval. Pokusili jsme se pojmenovat především konflikty světonázorů ústředních postav jednotlivých her, jejich styčné body i protichůdné tendence, koherenci jednání a slov. Ukázali jsme si, jaký vliv na vztahy mezi postavami a na pravdivost a upřímnost jejich dialogu má vytržení z umrtvujícího klína civilizace a uzavření do omezeného světa, v němž hrdinové zbyli sami sobě bez naděje na vyrušení. Napříč Topolovou tvorbou se tento motiv zvyznamňuje – zatímco v prvních hrách autor konstruuje konflikty mezi hrdiny a společnostmi, postupně se dramatické světy zmenšují a pohled se soustředí jen na hrdiny a vztahy mezi nimi. Tuto tendenci doprovází i postupující zobecňování témat: mnoha prostředky dramatik dospívá k tomu, že jeho hrdinové již nejsou konkrétní, sociálně a časově determinovaní lidé, ale z časoprostoru vytržené, „zobecněné“ osobnosti.

Seznam použité literatury

Prameny:

Topol, Josef

1955: Půlnoční vítr. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955.

1962: Jejich den. Praha: Orbis, 1962.

1991: Zbyla na mne slova in Revolver Revue 16, str. 105–142.

1993: Josef Topol a Divadlo za branou. Praha: Český spisovatel, 1993, ed. Barbora Mazáčová

2002: Sbohem Sokrate, Stěhování duší, Hlasy ptáků. Praha: Torst, 2002.

2014: O čem básník ví. Praha: Torst, 2014, ed. Milena Vojtková.

Literatura předmětu:

Císař, Jan

1969: Čas lásky a smrti in Divadlo 20, č. 2, str. 32–39.

Černý, František

2000: Kapitoly z dějin českého divadla. Praha: Academia, 2000.

Černý, Jindřich

2007: Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955. Praha: Academia, 2007.

Just, Vladimír: Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech. Praha: Divadelní ústav, 1995.

Kraus, Karel

2001: Divadlo ve službách dramatu. Praha: Divadelní ústav 2001, red. Jana Patočková.

Suchařípa, Leoš

1966: „člověk je stejně sám“ in Divadlo 17, č. 3, str. 6–14.

Štěřbová, Alena

2003: Metaforické hry Josefa Topola. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. 2., doplněné vydání.

Trenský, Pavel

1992: Topolův Sokrates in Svět a divadlo, 1992, č. 3