

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA BOHEMISTIKY

DRAMATA JOSEFA TOPOLA MEZI REALITOU A SNEM

Josef Topol's Dramatic Plays between Reality and Dream

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Vypracovala: Bc. Anna Malimánková

Obor: Česká filologie

Olomouc 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně pod vedením prof. PhDr. Lubomíra Machaly, CSc., s použitím uvedených zdrojů a literatury.

V Olomouci dne

Podpis

Poděkování

Děkuji vedoucímu této diplomové práce prof. PhDr. Lubomíru Machalovi, CSc., za odborné vedení, možnost konzultace, cenné rady a vstřícnost. Dále děkuji svému milému souputníkovi Radkovi Cimprichovi, který se mnou prošel celým vysokoškolským studiem a byl mi oporou i v úplném závěru.

Obsah

ÚVOD	6
1 ŽIVOT DRAMATIKA, DRAMATIKA ŽIVOTA	9
1.1 E. F. Burian a D 34	10
1.2 Národní divadlo	11
1.3 Divadlo za branou	13
1.3.1 Konec Divadla za branou, konec nadějí	16
1.4 Normalizační šed'	18
1.5 Porevoluční objevení básníka Josefa Topola	20
2 KONEC MASOPUSTU	22
2.1 Pod maskou sebe samého	22
2.2 Střet všednosti a iracionálna	23
2.3 (Bez)moc slova	26
2.4 Dialogy neporozumění	27
2.5 Až na hraně smrti	29
3 HODINA LÁSKY (SEN VE HŘE)	31
3.1 Hra o lásku	31
3.2 Sen ve hře	35
3.3 Memento smrti	37
3.4 Sen mimo hru	39
4 STĚHOVÁNÍ DUŠÍ (MEDITACE PRO HEREČKU)	40
4.1 Monologická touha po dialogu	40
4.2 Neporozumění	42
4.3 Bubnování smrti	44
4.4 Vystřízlivění	45
5 MOTIVICKOU ANALÝZOU K VÝVOJI DRAMAT JOSEFA TOPOLA	48
5.1 LÁSKA	48
5.1.1 Láska jako jistota a bezpečí	48
5.1.2 Nemožnost absolutní lásky	49
5.1.3 Degradace lásky	51
5.2 SMRT	54
5.2.1 Smrt jako katalyzátor	54
5.2.2 Jenom smrt je tu černá na bílém	55
5.2.3 Od smrti k cestě ke smrti	57
5.3 SEBEREALIZACE	59
5.3.1 Hledání sebe samého	60
5.3.2 Seberealizací k neporozumění	60
5.3.3 Rezignace na seberealizaci	61
5.4 (Bez)mocí slova k neporozumění	63
ZÁVĚR	66

Anotace	68
Resumé	69
Seznam literatury	70

ÚVOD

„Přímá řeč – to je nejpřímější projev duše.“¹

Naši magisterskou práci uvozujeme výrokem Josefa Topola, svébytného českého dramatika a básníka, jehož dramatická tvorba je hlavním předmětem našeho zkoumání. Jako tematické pojítko jsme vybrali oscilaci mezi realitou a snem, jež se v různé formě i intenzitě objevuje v každém Topolově dramatu. Zároveň symbolicky pojmenovává úděl tvůrce determinovaného dobovým politickým a společenským děním – jeho pohyb mezi tíživou realitou a svobodou snu. I Josef Topol nesl tento úděl a ovlivněn komunistickou diktaturou v Československu, vpisoval se do dialogů, které pro něj znamenaly nejryzejší možnost jak vyjádřit duši člověka.

Autor napsal deset dramát, v jejichž vývoji lze spatřit určité směřování. Začíná ve skrytu mytologie hrdinnou oslavou lásky, přechází do snahy realisticky uchopit soudobý život, jehož všednost se vzápětí rozproudí masopustním rejmem a metaforickou mnohoznačností. Dále se dostává k velice intimnímu existenciálně sevřenému boji o porozumění na pomezí snu a reality a následnému loučení spojenému se sebereflexí a zhodnocováním uplynulého života. Když následně přihlídneme, v jakém období jednotlivá dramata vznikala a přiblíží se nám jejich geneze a kontext, dojdeme k závěru, že ačkoliv jeho tvorba nepůsobí revoltujícím dojmem, neskryvá v sobě přímý politický jinotaj, dobové ovzduší i životní zkušenosti se v jeho hrách zrcadlí. Potvrzují to dramatikova slova: „Já spíš tak přijít, dívat se, pozorovat, co se kde v lidech děje, než někde vystupovat jako táborový řečník.“²

V naší práci nám nejde primárně o komplexní analýzu všech autorových dramatických děl, ale o zachycení jejich velice zajímavého vývoje. V první části naší práce se pokusíme nastínit chronologický vývoj Topolovy dramatické tvorby v kontextu jeho života i dobového dění. Budeme sledovat jeho vstup na divadelní scénu, kdy došlo na důležité setkání s E. F. Burianem, Otomarem Krejčou, Karlem Krausem a následně k úzké spolupráci s Divadlem za branou, která jeho tvorbu silně ovlivnila. Dále se přesuneme do období normalizace, kdy se stal zakázaným autorem a jeho tvorba tím byla značně determinována. Skončíme porevolučním obdobím, kdy se jako dramatik odmlčuje, ale vrací se jako básník.

¹ TOPOL, Josef a Karel HVÍŽĎALA. *Sezóny srdce: collage in adagio*. Praha: Torst, 2018, s. 13.

² TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 343.

V další části budeme sledovat vývoj jeho tvorby z jiného hlediska, vycházet budeme čistě z textů deseti autorových dramát, které jsme si pracovníčně rozdělili do tří etap se záměrem přehledněji postihnout vývojové tendence a snadněji propojit obě hlediska zkoumání. Do první etapy spadají dramata *Půlnoční vítr* (1955), *Jejich den* (1959) a *Konec masopustu* (1963), do druhé aktovky *Kočka na kolejích* (1965), *Slavík k večeři* (1967) a *Hodina lásky* (1968) a do třetí *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (1970), *Sbohem Sokrate*³ (1976), *Stěhování duší* (1986) a *Hlasy ptáků* (1988).

Nejprve provedeme interpretační analýzu třech jeho her, *Konce masopustu* (1963), *Hodiny lásky* (1968) a *Stěhování duší* (1986). Každá z těchto her byla psána v jiné etapě, liší se od sebe tvarem i tématem, ale objevují se v nich stále stejné motivy, které se postupně proměňují. V poslední části naše zkoumání stvrdíme vytyčením oněch nalezených klíčových motivů (láska, smrt, seberealizace, (bez)moc slova), které se v analyzovaných hrách objevovaly a postihneme jejich vývoj i v kontextu autorových ostatních dramát.

Za tematické pojítko všech jeho her jsme považovali oscilaci mezi realitou a snem. Ať už šlo o útěk protagonistů před realitou, snahu své sny naplnit a seberealizovat se, o sen jako noční můru, ze kterého se protagonisté chtějí probudit, či závěrečnou rezignaci na snění a prozření. V průběhu bádání nad dramatickou tvorbou Josefa Topola jsme však zjistili, že tato oscilace je jen důsledkem neustálé snahy protagonistů dobrat se pravdy a porozumět si. Taková cesta se neobejde bez neustálých vnitřních rozporů, jejichž hranice se často stírá. A tak i přesto, že je naše práce nazvaná „*Mezi realitou a snem*“, poslouží nám tento střet spíše jen jako tematická osnova, ale nebude hlavním předmětem našeho zkoumání.

K interpretační analýze dramát Josefa Topola a postižení motivů, které odkrývají vývoj autorovy dramatické tvorby, nám budou nápomocny dřívější práce zabývající se touto personou (*Poetika dramát a básní Josefa Topola* od Davida Kroči či *Metaforické hry Josefa Topola* od Aleny Štěřbové), dále také pozoruhodné analýzy Karla Krause. Pro nastínění autorova životního příběhu využijeme zejména rozhovory s Josefem Topolem vydané souborně v publikaci *O čem básník ví* v ediční přípravě Mileny Vojtkové, či rozhovor s Karlem Hvižďalou vznikající v období od

³V samizdatových vydáních byla v titulu dodržena interpunkční norma a název zněl *Sbohem, Sokrate!* V posledním vydání (Torst, 2001) však autor prosadil změnu a název byl ponechán bez interpunkce. Budeme jej používat tedy nadále v této formě.

roku 2003 do roku 2005 a později vydaný pod názvem *Sezóny srdce: collage in adagio*. Pro obě části využijeme také souborné vydání her spojených s Divadlem za branou *Josef Topol a Divadlo za branou* v ediční přípravě Barbory Mazáčové, které obsahuje zároveň i některé dobové ohlasy, režijní poznámky, či výseky z Topolovy korespondence.

Cílem naší práce je, jak už je výše naznačeno, zachytit vývoj autorovy dramatické tvorby, a to jak v kontextu jeho života a doby, tak na základě interpretační analýzy klíčových motivů v jeho dramatech.

1 ŽIVOT DRAMATIKA, DRAMATIKA ŽIVOTA

Josef Topol se narodil 1. dubna 1935 v Poříčí nad Sázavou jako syn strojního topiče u státních drah a lesní dělnice. Rodiště a dětství prožité v Posázaví se mu stalo nedílnou inspirací v jeho pozdějším díle. Oceňoval nejen krásu okolní krajiny a skrytých zákoutí. Ale také ryze venkovského života a venkovanů, opravdovost jejich exprese: „Myslí metaforicky, jejich slova jsou plná obsahu, lidé stojí za těmi slovy celým svým vnitřním životem.“⁴ Konkrétně tematiku venkova využil ve své třetí hře *Konec masopustu* (1963), ale ona metaforičnost monologů i dialogů se stala důležitým znakem jeho poetiky po celou dobu.

Během studia na benešovském gymnáziu se budoucí dramatik věnoval ochotnickému divadlu a byl součástí Divadla mladých v Benešově. Právě s tímto souborem „tak trochu natruc“⁵ nastudovali Seifertovu *Píseň o Viktorce*, která v 50. letech vyvolala vlnu kontroverze a byla napadána dobovou stranickou kritikou. K tomu neutěšenému období se Topol vrací v jednom z rozhovorů: „Dostal jsem roli černého myslivce a dodneška tuto skladbu miluji. Opravdu miluji. Ale skončil jsem v blázinci u Myslivečka v Praze, v Kateřinkách. To už nebylo k unesení, co se v padesátých letech dělo na gymnáziu.“⁶ Tehdy tam panoval téměř vojenský režim, v němž prospíval hlavně ten, kdo uměl sám sebe pokřivit a lhát.

I přesto bylo benešovské gymnázium důležité pro další dramatikův vývoj. Mimo hodiny češtiny, kde byli studenti nuceni předčítat Stalinovu práci, zde působil také historik Jan Hertl, původně ředitel nakladatelství Vyšehrad, který byl po roce 1948 donucen své dosavadní pracovní místo opustit a stát se učitelem dějepisu a latiny. V mladém Topolovi vzbudil zájem o historii, jež ho ovlivnil k rozepsání jeho první hry, historické tragédie o lucké válce, nazvané *Půlnoční vítr* (1955). Později autor přiznal, že už tehdy by se raději chopil současnosti, ale nevěděl, jak na ni („Realismus té doby, který jsem znal, mě odpuzoval a já jsem přesto najednou měl potřebu něco vyslovit. Tak jsem se uchýlil do mytologie. Byla to moje vášeň – četl jsem pořád národní obrození, středověk a legendy. Miloval jsem Kosmu, kde jsem také našel téma a přes ně jsem se chtěl k současnosti vyjádřit sám za sebe.“⁷).

⁴ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 277.

⁵ TOPOL, Josef a Karel HVÍŽDALA. *Sezóny srdce: collage in adagio*. Praha: Torst, 2018, s. 22.

⁶ Tamtéž, s. 22.

⁷ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 317.

1.1 E. F. Burian a D 34

Po maturitě se Topol rozhodl studovat dramaturgii na Akademii múzických umění v Praze, ale nový ročník otevírali jen jednou za dva roky. Čekala ho tedy roční proluka, kterou využil k navázání důležitého kontaktu s Emilem Františkem Burianem. Ten mu poskytl v letech 1953–1956 nejen místo knihovníka a posléze pomocného lektora v Armádním uměleckém divadle, ale také podporu a motivaci k psaní. Právě zde coby archivář dopsal svou prvotinu *Půlnoční vítr*, která byla v roce 1955 díky Burianovi nakonec i uvedena ve zmiňovaném divadle. Jan Grossman, který byl tehdy dramaturgem u Buriana a textu se ujal, vyzdvihoval dramatikův blankvers, což byl pro Topola do té doby neznámý pojem: „Když jsem s Grossmanem seděl poprvé: ‚A hlavně se mi líbí váš blankvers.‘ Jakmile jsem přišel domů, hned jsem začal hledat ve slovníku, co to tam mám tak pěknýho.“⁸

Topolův básnický jazyk v éře vrcholícího socialistického realismu vzbudil velký ohlas a pozornost také mezi mladými pražskými intelektuály jako byli dramatik Václav Havel, Jan Zábřana nebo básník Jiří Paukerta-Kuběna: „Jan Zábřana nás s Vaškem Havlem někdy zjara zavlekl na představení Topolovy první hry, *Půlnočního větru*, k E. F. Burianovi do D 34 v Praze na Poříčí. Pokud člověk odhlídl od romanticko-vlasteneckého děje, byl kromě autora (teprv dvacetiletého!) největším zázrakem neuvěřitelně čarující jazyk té hry (jakýsi inovovaný shakespearovský blankvers) – byl to jazyk básníka. My tři, tehdy posměváčci všeho, co se zrovna neudálo v akčním radiu režimem v té době značně rdoušené moderny, konkrétně dnes slavného Kolářova stolu ve Slavii – jsme tehdy po představení místo všech odsudků významně zmlkli.“⁹ Josef Topol tak nezískal jen uznání, ale také celoživotní přátelství tohoto okruhu tzv. „Šestatřicátníků“.

Ačkoliv byla premiéra *Půlnočního větru* nařknuta z defétismu, Burian se mladého Topola zastal a dále ho prosazoval, přizval ho například na seminář dramatiků do Dobříše. I dobová kritika (například František Černý nebo Otomar Krejča) reagovala na autorovu prvotinu kladně a považovala ji za slibný prolog k další dramatikově tvorbě.¹⁰ Sám autor se ke svému vstupu do světa dramatiky ale vrací s rozporupnými pocity: „Začal jsem vnímat pozadí, chápat souvislosti. A začal jsem se stydět, že já mohu... a tady okolo chodí dost talentovaných lidí, kteří živoří

⁸ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 318.

⁹ KUBĚNA, Jiří. *Paměť básníka: z mého orloje*. Brno: Host, 2006, s. 236.

¹⁰ ČERNÝ, František. *Topolův Půlnoční vítr*. In: TOPOL, Josef. *Půlnoční vítr*. Praha: Orbis, 1956, s. 142.

nebo jsou umlčeni, často pro nic za nic...Vysvětloval jsem si to tím, že nejsem popsáný, že jsem byl tabula rasa. To snad umožnilo vystoupit mnohým z mé generace. Že jsme jako v příznivém stínu, z milosti chvíle mohli po nějakou dobu psát, žít, projevovat se, i když se to neobešlo bez kolizí, bez potíží...“¹¹

Během spolupráce s Emilem Františkem Burianem a Armádním divadlem byl Topol také přijat na divadelní fakultu AMU a stal se studentem divadelní vědy a dramaturgie. Zpětně svůj výběr vysoké školy hodnotí spíše skepticky a nepokládá jej jako důležitý krok pro to stát se dobrým dramatikem. Jak sám v rozhovorech dokládá, v tvorbě čerpal z něčeho jiného: „Jediné empirie, kterou jsem se vážně zabýval, byly hovory lidí, to rád poslouchám.“¹² Studium mu ale každopádně přineslo některá další důležitá setkání a příležitosti. Účastnil se kupříkladu semináře o práci s textem, který vedl dramaturg a překladatel Karel Kraus. Ten mladého a plachého Josefa Topola vedl k dalšímu psaní, přiměl jej i přes počáteční stagnaci pokračovat v divadelní tvorbě a přivedl ho také k Otomaru Krejčovi, režisérovi a v té době šéfovi činohry Národního divadla.

1.2 Národní divadlo

Záslouhou Otomara Krejči a Karla Krause „nastal možná nečekaný, avšak neústupný, vytrvalý a zacílený boj o obrodu „zlaté kapličky“.¹³ Vzhledem k tomu, že v českých divadlech se v polovině 50. let ještě stále uplatňovala dramatická tvorba pod vlivem socialistického realismu, soustředila se výše uvedená dvojice na prosazení původní české hry ze současnosti, na tematiku všedních problémů lidí. Karel Kraus v ohlédnutí za divadelním posláním Otomara Krejči uvedl: „Jenom to, co budeme z vlastních sil schopni vyslovit, jenom to, co pojmenuje nezaměnitelnou zkušenost této chvíle a této země, může být platnou součástí národní kultury a konkrétním projevem poslání Národního divadla, živým neformálním pochopením jeho tradice.“¹⁴

Krejča a Kraus společnými silami vytvořili tzv. dramaturgickou tvůrčí dílnu, v níž iniciovali spolupráci s básníky a dramatiky v jednom. Šlo jim o to, aby našli

¹¹ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 301.

¹² Tamtéž, s. 279.

¹³ MAZÁČOVÁ, Barbara. *Básník a theatrum mundi*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 418.

¹⁴ KRAUS, Karel. *Divadelní poslání Otomara Krejči*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 253.

autory, jejichž slova mají váhu, jejichž jazyk je živý, a kteří by tak nahradili autory v tu dobu pokládané za etablované, ale pro zájmy tvůrčí dílny nepřijatelné. Postupně oslovili Františka Hrubína, Milana Kunderu, Františka Pavlíčka či Josefa Heyduka. S Hrubínovou *Srpnovou nedělí* (1958) započala dle Karla Krause nová etapa ve vývoji české dramatické produkce. Básník přinesl divadlu živou, jadrnou, básnickou řeč, která se jasně vymykala převažující šedi a beztvorosti dosavadních původních her, a naplnil tak Krejčovu představu o divadle „současného životního pocitu“.¹⁵

Nedlouho po Hrubínovi přišel požadavek na napsání současné české hry právě na mladého Josefa Topola. Ten nabídku přijal a z bezpečí mytologie *Půlnočního větru* (1955) se začal věnovat realistickému dramatu *Jejich den* (1959) sledujícímu jeden den života několika obyčejných lidí. Dle Otomara Krejči autor splnil jejich očekávání: „Topol přinesl do činohry Národního divadla náčrt své hry v době, kdy se podařilo zrušit její historizující, mrtvě oficiální charakter a donutit ji, aby se stávala živým divadlem; aby hledala aktivní postoj ke společenským problémům, aby učinila osou svého usilování čínorodý vztah k současnému životu.“¹⁶

Hra v režii Otomara Krejči měla v roce 1959 premiéru v Národním divadle, přičemž stejně jako u *Srpnové neděle* (1958) byl i v tomto případě text dramatu částečně podřízen inscenačním záměrům režiséra a původní verze byla upravena, aby byla přijatelná pro ředitele divadla, a především jemu nadřízené orgány. Mimo to si chtěl Krejča na této inscenaci spolu se scénografem Josefem Svobodou vyzkoušet metodu polyekránu a i to vyžadovalo jistou modifikaci původní verze textu. I přesto, že Topol s touto formou cenzury přirozeně nesouhlasil, nechal se nakonec přesvědčit k přepsání. „Bylo těžké jim nepodlehnout,“¹⁷ řekl Topol při zpětném ohlédnutí za prvním kontaktem s Krausem a Krejčou, a pokračoval: „Cesta, kterou divadlo směřovali, mě přitahovala a byl jsem taky polichocen, že o mě jako o autora stojí. Zvlášť když jsem mermomocí chtěl opravdu už psát současnost. Přitáhli mne, i když to byl pro mne hrozný skok, já jsem svým způsobem opustil svou generaci.“¹⁸

S *Jejich dnem* (1959) tedy započala tvůrčí spolupráce Krejča-Kraus-Topol, která trvala bezmála dalších třináct let. Nejen, že se stal mladý dramatik kmenovým

¹⁵ KRAUS, Karel. *Divadelní poslání Otomara Krejči*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 252.

¹⁶ KREJČA, Otomar. *Režijní poznámka*. In: TOPOL, Josef. *Jejich den*. Praha: Orbis, 1962, s. 4.

¹⁷ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 269.

¹⁸ Tamtéž, s. 326.

autorem zmiňované tvůrčí dílny, ale přispíval také svými překlady (např. *Romeo a Julie* Williama Shakespeara či *Racek* Antona Pavloviče Čechova). Počátkem 60. let zároveň psal svou třetí hru *Konec masopustu* (1963), tragédii, v níž se realistické uchopení vesnického prostředí střetává s metaforickou rovinou. Pokud jsme v úvodu naznačili, že se Josef Topol vyznačuje svébytnou autorskou poetikou, kterou propojuje neustálý střet reality a snu, právě toto drama se stalo jakýmsi mezníkem ve vývoji jeho tvorby.

Národní divadlo většinou konformní s režimem postupně přestalo tolerovat poněkud vyhraněné a svobodomyšlné představy o dramaturgii i herecké práci.¹⁹ Vedlo to nakonec až k tomu, že Karel Kraus byl zbaven místa dramaturga a Otomar Krejča na to reagoval demisí z funkce šéfa činohry. Zůstali ale v kontaktu a v roce 1963 se jim společnými silami podařilo dostat Topolův *Konec masopustu* do olomouckého Divadla Oldřicha Stibora. Kladné ohlasy nakonec v roce 1964 dovolily hru inscenovat i v Národním divadle, ale její příprava se stala spíše prologem a konkretizací myšlenky vzniku vlastního divadla, Divadla za branou.

1.3 Divadlo za branou

Divadlo za branou založili roku 1965 Otomar Krejča, Karel Kraus, Josef Topol a herci Marie Tomášová a Jan Tříska s jasným záměrem, „vrátit své vlastní divadelní činnosti její přirozený, tedy umělecký smysl.“²⁰ Divadelníci měli potřebu mít pro sebe divadlo, „v němž si budou ti, kdo jej vytvářejí, sami určovat (vázání jenom svým nadáním a svou důsledností), co a jak hrát, koho chtějí oslovit svými představeními a jak si upraví podmínky své činnosti.“²¹ Divadlo pokládali za organismus, ne za stroj, jehož chod by jim byl lhostejný. Chtěli se vymanit zejména z administrativních povinností a celkové byrokracie, která ovládala Národní divadlo a vzhledem k tomu, že politická situace byla v době 60. let uvolněná, svébytný umělecký projekt se známé „tvůrčí dílně“ podařilo prosadit.

Tvůrci chtěli mít divadlo, za jehož „branou“ bude vládnout názorová otevřenost, upřímnost, týmová spolupráce a podpora. A také to tak ve své nejlepší éře dle Josefa Topola fungovalo: „Měli jsme se tam rádi, důvěřovali jsme si a něco

¹⁹ MAZÁČOVÁ, Barbara. *Básník a theatrum mundi*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 418.

²⁰ KRAUS, Karel. *Představuje se Divadlo za branou*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 47.

²¹ Tamtéž, s. 47.

jsme od sebe čekali.“²² Krejča s Krausem však zároveň měli vysoké nároky, oba dva svou profesí žili a požadovali to i po ostatních. Kladli důraz na pečlivé nastudování „textu inscenace“, po němž následovaly několikaměsíční zkušební doby a přísná týmová práce. To ale paradoxně spoustu herců od režiséra odradilo. Často i šestiměsíční zkoušení si nemohli finančně dovolit, přestože Krejčovu profesionalitu a odhodlání obdivovali. Topol se k tomu v rozhovoru z roku 1990 zpětně vyjádřil slovy: „Já občas nesdílel pocit, že divadlo, ani naše konkrétní divadlo, by mělo být můj jediný životní program. Ale z odstupu mi to imponuje, když vidím tady všude ten bordel a jak nikdo za ničím nestojí. U nás se opravdu makalo. Možná jsme tehdy byli fanatici, ale ono se bez jisté dávky fanatismu v umění pracovat nedá.“²³

David Kroča ve své monografii o Josefu Topolovi zdůrazňuje, že v dramaturgii Divadla za branou na prvním místě zůstalo lyrické (básnické) drama: „Hry bez výraznějšího děje, ale zato s ambicí pronikat přímo do pohnutek a myšlení lidí, hry, které by umožňovaly rozvíjet niterné, hluboce prožité, zároveň však spíše náznakové herectví.“²⁴ Takovým směrem se ve své tvorbě ubíral právě Josef Topol, který byl již při zakládání divadla předurčen stát se jeho dvorním dramatikem. Jak řekl Otomar Krejča v dopise adresovaném Karlu Krausovi: „Když nikdo jiný, on by si to divadýlko zasloužil.“²⁵ Mimo pozice dvorního dramatika a lektora v Divadle za branou působil také jako překladatel a režisér. K překladatelské činnosti měl Topol jiný vztah než ke své původní tvorbě: „Překládání je něco naprosto jiného než vlastní psaní, člověk nemusí mít hrůzu z nepopsané stránky.“²⁶ V tomto období pokračoval s překlady Antona Pavloviče Čechova a Williama Shakespeara, na kterých pracoval i společně s Karlem Krausem.

Jako režisér se ujal své hry *Slavík k večeři* (1967), *Ptáčníka* (1967) Václava Klimenta Klicpery a v závěru také své poslední hry spojené s Divadlem za branou *Dvou noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (1972). Jeho přístup k režirování je patrný z Topolova projevu pronášeného hercům před první čtenou zkouškou *Dvou noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* z roku 1971: „V této dílně by se naší surovinou mělo stát všecko, co je v nás živé, abychom jako dávní komedianti i z bolehlavu, nezdaru nebo smutku, i z efemerity nejbanálnější každodennosti byli schopni

²² TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 328.

²³ Tamtéž, s. 327.

²⁴ KROČA, David. *Poetika dramatu a básně Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005, s. 33.

²⁵ TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 9.

²⁶ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 338.

zapřádat dialog, jako dobří přátelé, kteří se netváří a nepředstírají, kteří se nenutí (aniž nutí někoho jiného) do toho, co se tak otevírá jenom milostí – a milostí je i talent sám, vlohy talentovaného umělce. Nebem takové zkušebny by nemělo být posvátné pošmourné – ale radost. Ze setkání, z pronikání, prostupování, nalézání...²⁷

Činnost divadla byla zahájena 23. listopadu 1965 *Maškarami z Ostende* belgického dramatika Michela de Ghelderodeho a Topolovou aktovkou *Kočka na kolejích*, která již rok čekala na své uvedení. Zatímco v předešlých hrách Josef Topol sondoval mezilidské vztahy na pozadí velkého příběhu, s *Kočkou na kolejích* se autor ubíral více do intimní sféry. Tato hra je výsekem dialogu dvou milenců čekajících na vlak, který možná nikdy nepřijede. Jsou nuceni čekat a vrženi do času, který nejsou schopni poměřit. Topol okolnosti geneze tohoto dramatu popisuje následovně: „Děsilo mne, že se začalo mluvit o ‚topolovském jazyce‘, ‚topolovském vidění‘ – já bych se v tom cítil jako zakletej. Potřeboval jsem zažitý tvar rozložit a zkusit jiné postupy. A chtělo se mi napsat něco velice komorního, co by se neopíralo o žádný velký příběh. Když jsem začal, nevěděl jsem nic, jenom to, že nějací milenci čekají na vlak na nějaké zastávce. Snad to způsobilo i to, co se dalo kolem nás, protože tahle hra už nějak oslovuje jakousi prázdnotu, která se všude rozhostila. Lidi se stahovali do sebe.“²⁸

V tomto komorním, intimním duchu, vznikaly i další hry, které Josef Topol pro Divadlo za branou psal. *Kočka na kolejích* byla první z trojice etud, jak je sám autor nazýval, o jednom dějství. Následoval *Slavík k večeři* (1967) a *Hodina lásky* (1968). Výstižně jeho aktovky charakterizoval David Kroča: „Jsou drobnými, ale důkladnými sondami do života, jsou to momentky, v nichž se jakoby na chvíli zastavuje čas, abychom jako tiší pozorovatelé pohlédli do osudů jen několika postav.“²⁹ *Slavík k večeři* s podtitulem „hra ve snu“ vznikl již od roku 1965, kdy autor pobýval přes Fordovu nadaci ve Spojených státech amerických. Tato nadace mu během pobytu zprostředkovávala velmi hutný program včetně pozvánek na mnohé večírky, na nichž byli hosté zahlceni průpovídkami a prázdnými frázemi vlezlých hostitelek. Tento nepříjemný zážitek přešel až v hrůzné sny o tom, že

²⁷ TOPOL, Josef a Karel HVÍŽĎALA. *Sezóny srdce: collage in adagio*. Praha: Torst, 2018, s. 91.

²⁸ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 336.

²⁹ KROČA, David. *Poetika dramatu a básně Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005, s. 33.

hostitel chce své hosty sníst, což se autorovi stalo inspirací a rozhodl se nový zážitek zpracovat jako divadelní hru.³⁰

Hodina lásky je pak jakýmsi propojením *Kočky na kolejích* i *Slavíka k večeři* a završením specifické intimní poetiky, k níž se během působení v Divadle za branou Topol dopracoval. Zatímco tematicky navazuje na *Kočku na kolejích* a věnuje se opět dialogu dvou milenců determinovanými časem a pomíjivostí, po formální stránce navazuje na *Slavíka k večeři* a z formy „hry ve snu“ se dostává ke „snu ve hře“. Motiv lásky a smrti je zde značně abstraktní.

Divadlo za branou mělo od počátku velký úspěch doma i v zahraničí a Josef Topol tento úspěch ještě umocnil. *Kočka na kolejích* se stala populární v mnoha evropských divadlech a dokonce i v Japonsku a USA, kde ji přeložil a režíroval Jiří Voskovec (později režíroval i *Slavíka k večeři*).³¹ Autorovy hry se taktéž dočkaly velkého množství překladů. *Konec masopustu* byl přeložen do němčiny, angličtiny, francouzštiny a ruštiny, *Kočka na kolejích* dokonce do holandštiny a s *Hodinou lásky* se výběr rozšířil také o italštinu.

1.3.1 Konec Divadla za branou, konec nadějí

Po roce 1968 demokratizační procesy a společenské uvolnění skončilo nečekaným a tvrdým zásahem pro každého, kdo zastával byť jen základní lidské hodnoty. Československo bylo v obležení vojsk Varšavské smlouvy, a přestože se v divadelním kontextu začala změna jasně projevovat až s nástupem normalizace roku 1970, dobová atmosféra byla plná strachu a beznaděje. Divadlo za branou ale i přesto dál razilo svou svobodomyslnost a například jako jedno z mála nestáhlo z repertoáru Antona Pavloviče Čechova. Otomar Krejča pokládal za nesmyslné a neetické dramatika spojovat s ruskými okupanty jen proto, že pocházel ze stejné země. V Divadle za branou si zakládali na tom, že jde o divadlo apolitické a všemi silami se snažili zabránit stát se pouhou loutkou režimu.

Situace se vyhrotila zejména v roce 1970, kdy byl Otomar Krejča vyloučen ze strany, a bylo zřejmé, že nebude ponechán ve funkci ředitele.³² Jeho pozici nahradil roku 1971 Ladislav Boháč, který se sice snažil divadlo zachránit, ale marně. Útoky

³⁰ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 336.

³¹ KÖNIGSMARK, Václav. *Bloudění a východiska dramatiky 60.–80. let*. Praha: Úst. pro kult. výchovnou činnost, 1990, s. 12.

³² PATOČKOVÁ, Jana. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 4.

na divadlo probíhaly důsledně a trvaly několik let,³³ i přesto se ale divadlo pokoušelo dále fungovat dle svých zásad.

Josef Topol již roku 1968 začal psát své další drama *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*, v němž se z aktovek posunul zpět k velké hře. Autor se ke genezi této hry zpětně vrací se slovy: „Něco jsem v osmašedesátém nosil v hlavě, a když se mě Karel pořád ptal, co to bude, tak jsem si říkal: „Opereta“. Chtěl jsem se dostat přes téma ze současnosti k jakési komedii dell'arte, ale pak do toho přišly všechny události, tanky, Palach, a mně se ta hra pořád nějak pootáčela, takže dodneška nevím, co to vlastně je.“³⁴ Hra je v závěru tedy spíše určitou experimentální groteskou, v níž autor propojuje již osvědčené postupy například z *Konce masopustu* s motivy a způsoby dobírání se pravdy z aktovek Divadla za branou. Tentokrát k tomu ale přidal ještě komické prvky absurdna. I zde se však orientoval na vztahy mezi lidmi a jejich vzájemné neporozumění. František Černý pokládá tuto hru za počátek nového období autorovy tvorby,³⁵ kde se prolíná skutečnost s básnickou fikcí. Toto prolínání je v různých intenzitách patrné ve všech Topolových hrách. Novum je tedy spíše způsob Topolova sdělení.

Premiéra hry byla připravována na duben roku 1972, ale nakonec se dostala před diváky jen v předpremiéře pro Klub mladých diváků a v několika představeních mimo Prahu. Byl v ní spatřován politický jinotaj, čemuž nepomohl ani fakt, že byl Josef Topol jedním ze signatářů *Dvou tisíců slov*³⁶. Ministerstvo kultury dalo doporučení tehdejšímu řediteli divadla Ladislavu Boháčovi, aby premiéru Topolovy hry neuváděli, ale že rozhodnutí ponechají na něm. Tehdy se ještě věřilo, že když bude požadavek splněn, divadlo se zachrání. V červnu ale přišel třířádkový dopis z ministerstva kultury, kterým se divadlo zrušilo bez jakéhokoliv vysvětlení.³⁷ Od té doby dostal Josef Topol nálepku „nežádoucího dramatika“, které se zbavil až s revolučním rokem 1989.

³³ KROČA, David. *Poetika dramatu a básně Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005, s. 55.

³⁴ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 338.

³⁵ ČERNÝ, František. *Hry Josefa Topola*. In: ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. s. 363.

³⁶ Je nutné dodat, že podepsání dokumentu proběhlo bez vědomí Josefa Topola. V rozhovorech s Karlem Hvizďalou zpětně odhaluje, že své jméno našel náhodou v Literárních novinách, kde bylo *Dva tisíce slov* otištěno. Otomar Krejča pokládal za samozřejmost, že se jako svobodné divadlo k prohlášení připojí společně. Když ale v tu dobu zrovna nebyl Topol zastižen, jeho podpis zfalšovala sekretářka.

³⁷ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 296.

1.4 Normalizační šed'

S ohledem na vývoj událostí a autorovo propuštění z Divadla za branou bylo pro Josefa Topola téměř nemožné najít práci. Po nesčetných pokusech se mu nakonec podařilo dostat do nakladatelství Vyšehrad jako korektor. Po dvou měsících mu ale bylo sděleno, že na základě zásahu Národní fronty nemůže dělat ani to, a tak se nakonec na poloviční úvazek stal administrativním pracovníkem Lyry Pragensis. To mu k obživě nestačilo, pod cizím jménem tedy překládal. V tomto ohledu však bylo problematické nalézt tzv. „pokrývače“, jak se říkalo těm, kteří se za autora podepisovali. Topolovi většinou pomohli Ota Roubínek, Honza Kačer, Evald Schorm. Jejich podpis však musel vypadat pravděpodobně, museli minimálně ovládat jazyk, ze kterého byla hra přeložena.³⁸

V roce 1976 se v samizdatovém rozhovoru s Jiřím Ledererem se Josef Topol vrátil k pocitům, které ho provázely v období zavření Divadla za branou, kdy se ocitl bez prostředků a možnosti seberealizace: „Byla to jakási milost, že jsme pár let prostě mohli, že se tady už i rozumně mluvilo a relativně svobodně uvažovalo. Aspoň ochutnat svobody. Kdo to zažil, už se té chuti nezbaví... Spíš mě mrzí někdy, že jsem – dokud to šlo – byl tak pomalý, plachý, roztěkaný, že jsem neudělal víc...“³⁹ Když v roce 1977 podepsal Chartu, uzavřely se mu cesty k jakémukoliv zaměstnání či tvůrčímu projevu finálně. Pracoval dva roky jako kameník na Karlově mostě, kde ale utrpěl těžký úraz a šel posléze do invalidního důchodu. „Právě na tom, jak komunistický režim zacházel s básnickou duší člověka doslova nepolitického, nerevolucionářského, včetně zákeřného mstění na jeho synech, si člověk uvědomoval hnus normalizace,“⁴⁰ jak podotýká Břetislav Rychlík v Topolově nekrologu.

Tato „normalizační šed'“⁴¹ byla logicky tvrdým zásahem do vývoje autorovy tvorby. Topol byl plně zaměstnán materiálními starostmi, a co se týče tvorby, věnoval se spíše překladům či poezii. I přesto ale roku 1976 dopsal takzvaně do šuplíku svou v pořadí osmou hru *Sbohem Sokrate*. V roce 1977 kolovalo toto drama jako strojepis Edice Petlice, Edice Expedice a byla dokonce vydána samizdatovou Krameriovou expedicí (1979) a Popelnicí (1979, 1980). Oficiálního vydání se

³⁸ TOPOL, Josef a Karel HVÍŽDALA. *Sezóny srdce: collage in adagio*. Praha: Torst, 2018, s. 75.

³⁹ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 302.

⁴⁰ RYCHLÍK, Břetislav. *Jazyk jako stav duše*. Respekt [online]. [cit. 2022-08-06]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2015/26/jazyk-jako-stav-duse>

⁴¹ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 341.

dočkala až roku 1990 v nakladatelství Dilia a premiéry o rok později ve Stavovském divadle.

Tato hra s podtitulem *Hovory o dvou větách* je dle Davida Kroči „hlubokým a strhujícím obrazem pokřivených mezilidských vztahů v době osobní a společenské nesvobody.“⁴² Dobový marasť se ve hře s určitostí promítl, deziluze, skepse a beznaděj determinuje všechny postavy i jejich vzájemnou interakci a vytváří v nich pocit odlidštění. Autor klade otázky a ne vždy dává odpovědi. I přesto je v dramatu ale patrná autorova celoživotní tvůrčí snaha o svobodné vyjádření, kterou neovlivnily ani dobové okolnosti: „Nechci vlastně nic jiného než svobodně vypovídat o lidské existenci, jak to poznávám na sobě i na jiných, a utěšuju se přitom, že to má cenu, a ne snad jen pro mne.“⁴³

Po *Sokratovi* došlo u dramatika k desetileté tvůrčí pauze, kterou ukončila roku 1986 monologická výpověď *Stěhování duší* s podtitulem *Meditace pro herečku*. Drama bylo otištěno samizdatově v Revolver Revue (1987) a premiéry se dočkalo roku 1990 v pražském divadle Rokoko. Jde o žánr monodramatu, což byl pro autora nový tvar, nová zkouška tvůrčích schopností. Z drobných mozaikovitých útržků je nám představena hrdinka, stará žena, která zpětně reflektuje svůj dosavadní život a stále čeká na lepší zítřky, které ale nepřicházejí. Alena Štěrbová pokládá tuto hru za nejpesimističtější dílo z celé autorovy dramatické tvorby, v němž „se projevilo zcela zřetelně autorovo zoufalství, osamělost a ztráta všech nadějí.“⁴⁴

Poslední hru *Hlasy ptáků* autor dopsal roku 1988, přičemž k její premiéře došlo v červnu roku 1989 v Divadle na Vinohradech zásluhou Topolových přátel, především režiséra Jana Kačera.⁴⁵ Pokud bychom měli shrnout, co spojuje dramatikovy hry z období normalizace, je to motiv loučení. V *Hlasech ptáků* jde stejně jako ve *Stěhování duší* o bilancování tentokrát stárnoucího herce, který se zotavuje z mozkové příhody a učí se znovu chodit, myslet a fungovat. Zažívá životní restart, který s sebou nese přehodnocování svých vztahů a hledání zákonitostí lidského života. K tomu patří právě i zmiňované loučení, protože některé věci v životě už nejdou změnit.

⁴² KROČA, David. *Poetika dramát a básní Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005, s. 67.

⁴³ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 283.

⁴⁴ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 93.

⁴⁵ KROČA, David. *Poetika dramát a básní Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005, s. 69.

1.5 Porevoluční objevení básníka Josefa Topola

Po roce 1989 se normalizační šed', jak toto období Topol nazývá,⁴⁶ rozestoupila a byla možnost se navrátit ke svobodné tvůrčí činnosti. Otomar Krejča se vrátil z emigrace rozhodnut obnovit Divadlo za branou, Josef Topol se ale této obnovy již neúčastnil. Odmlčel se zároveň i jako tvůrce. Ačkoliv v rozhovoru z poloviny 90. let zmínil, že pracuje na dvou hrách, současně přiznal, že ho divadlo už nebaví a že neví, komu by hru svěřil.⁴⁷ I tak se ale v odborných periodikách začaly objevovat články, které upozorňovaly na dramatikovu výjimečnost a specifičnost.⁴⁸ V roce 2000 se stal laureátem Ceny Karla Čapka za celoživotní dílo a zvláštní ceny Kolegia pro udělování Cen Thálie za mimořádný přínos českému divadelnímu umění a v roce 1998 mu prezident Václav Havel udělil medaili Za zásluhy.

Ačkoliv jsme implicitně naznačili Topolův básnický talent, sklon k metaforičnosti a symbolice, jednoznačně jsme nedeklarovali, že Josef Topol není pouze dramatikem, ale také básníkem. Svou básnickou tvorbu totiž publikoval až zpětně v polovině 90. let, do té doby se jeho verše „objevovaly jen sporadicky v časopisech nebo divadelních programech, kde plnily úlohu pouze doprovodných marginálií.“⁴⁹ Až v roce 1997 vydalo nakladatelství Torst autorský výběr *Básně*, jenž obsahuje autorovu poezii psanou již od 50. let, a v roce 2015 byla publikována sbírka juvenilních veršů z první poloviny padesátých let pod názvem *Jitřní flétna*. Ve Slovníku české literatury po roce 1945 je Topolova poezie charakterizována jako: „Stylisticky obřadné, meditativní básně plné vnitřního napětí, v nichž se volný verš prolíná s tradičními strofickými útvary.“⁵⁰ Ve verších se básník vrací do krajiny svého dětství, do minulosti, která je ztracena v nenávratnu. Zaobírá se úvahami nad časem a vinou, nad láskou i smrtí. Básně zároveň zachycují pocity marnosti a prázdnoty komunistického bezčasí sedmdesátých let a autorovo složité hledání víry

⁴⁶ TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014, s. 341.

⁴⁷ Tamtéž, s. 415.

⁴⁸ KROČA, David. *Poetika dramatu a básně Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005, s. 7.

⁴⁹ Tamtéž s. 79.

⁵⁰ ČERNÁ, Kamila. Josef Topol. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2015 [cit. 2022-08-06]. Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1186&hl=josef+topol+>

v sebe či strach z fyzického stárnutí.⁵¹ Po tematické i motivické stránce byla tedy jeho dramatická tvorba s básnickou zcela jistě propojena.

Životní pout' Josefa Topola, která skončila 15. 6. 2015, je prostoupena jeho dramatickou i básnickou tvorbou a dohromady tvoří různé variace „na téma hledání pravdy o světě, přičemž autor nezakrytě přiznal, že s přibývajícím věkem se tato pravda hledá stále hůř“⁵² a že k ní občas člověk možná nikdy nedojde.

⁵¹ ČERNÁ, Kamila. Josef Topol. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2015 [cit. 2022-08-06]. Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1186&hl=josef+topol+>

⁵² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 112.

2 KONEC MASOPUSTU

2.1 Pod maskou sebe samého

„Co je rosa na trávě, to je člověk na světě,“⁵³ říká postava Cihláře, a vystihuje tak nejen obecně platnou pomíjivost života, ale také naladění celé hry. Roztříštěné kapky rosy se na trávě objeví stejně tak rychle, jako zmizí. Narodíme se a smrt na nás od té doby lačně číhá. V mezičase máme čas se zorientovat, zachytit ten správný moment, kdy se kapky rosy objeví na stéblech trávy a naložit s tím, jak nejlépe umíme, pátrat po pravdě a dorozumění, pátrat po sobě samém. Ne vždy se to ale povede.

Josef Topol se v *Konci masopustu* dobírá pravdy s velkou intenzitou a často své postavy vrhá do mezních situací. Způsobu hledání se chopil ale rafinovaně. Zvolil si prostor vesnice, která tvoří jakýsi organický propletenec napjatých vztahů mezi jednotlivými obyvateli. Jejich osudy a charaktery nám autor odkrývá postupně, a zároveň ne tak docela. Nacházíme se totiž na samém „konci masopustu“, kdy se vesničané převléknou za maškary a vybíhají do ulic slavit odchod zimy. Schování pod maskou vystupují ze svých běžných životních rolí a hrají konečně tu roli pravou, sebe samé až na dřev. Otázkou je, která jejich tvář je ta pravá, když ani ony samy si tím nejsou jisti.

Nejen maškary pod svými maskami ukrývají další podobu. I jaro a zima jsou jen poetickým zosobněním dvou zásadních elementů, života a smrti:

„Dva dny se tudy hnál vítr,
odemk ledu a spolykal sníh,
načechral nebožku trávu,
v patách za ním jde teplo,
zase tu umírá smrt!“⁵⁴

Loučení se zimou se tedy stává metaforou loučení se smrtí, ačkoliv smrt paradoxně rámcuje příběhy všech, s nimiž se v masopustním reji i mimo rej setkáme. Samotný ceremoniál je tedy spíše jakousi hrou ve hře, oddalováním neodvratného. Smrt zde působí jako jediná všudypřítomná jistota všeho živého udávající tempo i směr.

⁵³ TOPOL, Josef. *Konec masopustu*. Praha: Orbis, 1963, s. 65

⁵⁴ Tamtéž, s. 15.

2.2 Střet všednosti a iracionálna

Jak již naznačují předchozí odstavce, ve hře se neustále střetávají dvě roviny: „všední, konvenční, střízlivá, přístupná nejkonkrétnějšímu výkladu, a imaginativní, odpoutaná, vyšinutá do iracionality, předpokládající zvláštní nastrojení.“⁵⁵ Na první pohled se zdá, že půjde o realistické drama se strohostí zpracovávající téma jedince, jenž se nechce podvolit společenským změnám a stát se součástí procesů kolektivizace. Tento konflikt je ale pouhou záminkou ke konfliktu hlavnímu, k existenciálnímu hledání místa ve světě, k trvalému napětí mezi individuem a společenstvím všech.⁵⁶ A to celé probíhá za neustálé oscilace mezi reálným světem a snovým, mezi exaktním vyjádřením a metaforickou nejednoznačností, mezi světy lidí bez masek a s maskami, jejichž hranice jsou často stírány. Tento hlavní konflikt je představován střetem dvou protagonistů, Františka Krále a Smrťáka.

František Král je reprezentant individuality, vždy je mlčenlivě stranou všeho dění a s jasnou vizí, že svého se nevzdá, „neumí znárodnit sám sebe.“⁵⁷ Jako jediný je ztotožněn sám se sebou a jako jediný si nenasazuje žádnou masku, zachovat si svou tvář je jeho „královská“ povinnost. Je to pán svých polností, které chce přenechat svým dětem a udržet tak tradici, na níž lpí. Jakákoliv snaha a tlak okolí, zejména ze strany předsedy a tajemníka, přesvědčit Krále, aby se stal součástí jednoty, aby se vzdal své osobitosti, je marná. Jak píše Alena Štěrbová, je to trochu boj Král a „ti druzí“.⁵⁸ Tato problematika je nejlépe vystižena replikami ze hry, které jsou citovány ve většině analýz *Konce masopustu* a ani my se bez ní neobejdeme. Maškarní průvod přechází přes Královo pole a tropí si z něj žerty. Z rádoby zertovného dialogu nám ale vzejde ústřední téma celé hry.

„MAŠKARY: Proto si chceme nadějit.

KRÁL: Přes moje pole?

HUSAR: Nám se líbí to vaše. Kamení máte vybraný, pejra na něm neroste. Po takovém by se šlo jedna radost?

⁵⁵ KRAUS, Karel. *Masopustní tragédie*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 334.

⁵⁶ Tamtéž, s. 322.

⁵⁷ GLANCOVÁ, Helena. *Dokumentace ke Krejčově inscenaci Konce masopustu v Národním divadle*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 105.

⁵⁸ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 27.

KRÁL: To se samo neudělá.

HUSAR: To vy a vaše děti, my víme! Sem by mohly jít jiriny nebo konvalinky. KRÁL: Sem pudou brambory.

MAŠKARY: Tak si můžeme nadejít?

KRÁL: Ani šlápnout! Všude jinde si můžete nadejít, patří vám všecko.

HUSAR: Nám patří jenom bubínek a trubka. To je náš majetek, naše pejcha! Ozvou se bubny a trubka, velmi honosně.

HUSAR: Jenže to je všeho všudy jen 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?

MAŠKARY: Chceme z ní něco mít!

KRÁL: To věřím! Ale já se budu dělit jen se svými dětmi: těma slyším, těma se koukám, ty leží na mém srdci, do nich si ustelu, do nich se obrátím, oni budou živí z mé duše.“

Střet dvou světů je ještě zvýrazněn samotným způsobem komunikace. Maškary, zejména Husar, mluví s Králem záměrně nejednoznačně, metaforicky. Schovávají se za slova, hrají si s nimi, kdežto Král přemýšlí i hovoří přímo a ve vši „královské“ vážnosti. Nedojde tak k porozumění, což Krále utvrdí ještě více v jeho morálním boji o zachování tradičních hodnot, v jeho patriarchální snaze přenést toto smýšlení i na své děti a udržet si je na svém „políčku“.

„Ty druhé“ zde zastupuje zejména zmiňovaný Smrt'ák, který co se odosobnění a beztvárnosti týče, došel nejdál a Maškary fungují v jeho režii. Jeho postava je už svým jménem předurčena k jistému archetypálnímu vnímání, má na sobě cejch nositele smrti, temna a strachu. Alena Štěrbová si všímá zřetelné biblické souvislosti mezi smrtí a hříchem, kde „smrt je personifikována jako nenasytná bytost požírající neustále své oběti.“⁵⁹ Postava ale paradoxně působí zprvu sympaticky. Má ve vesnici holičství, kde každého vyslechne. Každému dá dobře míněnou radu

⁵⁹ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 29.

a každého dostane na svou stranu. Z dobře míněných rad se ale postupně stává snaha o manipulaci všech a všeho okolo něj. Jak říká Karel Kraus: „Smrt'ák bude čachrovat s lidmi, dokud si celou vesnici neomotá kolem prstu, sám se konečně nestane středem alespoň toho malého světa a neucpe svou nenasytnou prázdnotu.“⁶⁰ K podmanění celé vesnice mu navíc pomůže i jeho role organizátora všeho dění v rámci masopustního průvodu. Jak sám říká: „Já když obsazuju hru, hned mám pro každého roli. A sedí mu jako ušitá!“⁶¹

Důležitou a pozoruhodnou postavou je Husar. Aby dostal svému jménu, opásán šavlí vede svůj pluk maškar do boje, v tomto případě se zimou a smrtí, s Králem a jeho lány a také do boje se sebou samými. Ve scénické poznámce v druhém obraze stojí: „Poslední přibíhá Smrt'ák s Husarem, naráží mu ve spěchu husarskou čapku a přepásá ho šavlí.“⁶² Ačkoliv Husar dává najevo svou nezávislost a je jediným z maškar, který se neschovává v davu, ale vyčnívá a udává směr (třeba jen tím, že je to Husar a ne Maškara), jeho role je stejně jen jedním z konstruktů Smrt'áka. Už předáním šavle ho předurčuje k neštěstí, protože právě šavle se stane předmětem závěrečné tragédie. Husar však na hru sám přistoupí a přijme šavli s povděkem:

„Ještě před půlhodinou
jsem neměl do čeho píchnout,
zíval jsem na plnou hubu
v černý hodince nudy,
tupým klackem jsem drnkal
o holý venkovský ploty –
pane, ty hrajou jak harfa:
teď si mávám šavlí a vejskám!“⁶³

Stát se Maškarou je pro všechny zúčastněné jakési vytržení z životního stereotypu. Pod maskou se mohou realizovat tak, jak je jim blízké a bez toho, aniž by je někdo hodnotil. Nicméně „jejich všemohoucnost je pro okolí až nebezpečná. Lidé

⁶⁰ KRAUS, Karel. *Topolův pokus o dorozumění*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 318.

⁶¹ TOPOL, Josef. *Konec masopustu*. Praha: Orbis, 1963, s. 85.

⁶² Tamtéž, s. 15.

⁶³ Tamtéž, s. 15.

v maskách se vymykají kontrole, stávají se součástí živelné a nevyzpytatelné síly.“⁶⁴ Navíc se řídí tím, co jim řekne Smrt'ák, masopustní průvod je v jeho režii, a tak odhánění smrti probíhá paradoxně dle pokynů představitele smrti. Pomyslná cesta od zániku k životu a novým začátkům vede tedy okruhem zpět ke smrti, předzvěst tragédie je stále přítomna.

2.3 (Bez)moc slova

Husarova seberealizace funguje skrze dokonalé ovládnutí slova, což trefně vystihl Karel Kraus ve své analýze: „Jednou se kryje slovo se svým významem, jindy ho přenáší nebo ztahuje, často těží z možnosti záměn různých významů, nebo zas magicky splývá s představou, kterou označuje, a pak se s ní opět rozchází a záměrně klesá k frázi.“⁶⁵ Husar využívá i zneužívá moc slov až „přes mrtvolu“. Jsou jeho šavli, se kterou bodá do živého, přičemž v tomto případě se obětí stává Jindřich, Králův syn. Jindřich je ve většině interpretací pokládán za slabomyslného. My bychom ho spíše charakterizovali jako člověka, který nikdy úplně neopustil svůj snový dětský svět, v němž vládne harmonie, přímost, bezelstná pravda. Jeho střet se světem maškar, kde každý schován pod maskou před pravdou prchá, provází tedy pokaždé nedorozumění. Jindřich nechápe, když si z něj dělají legraci, nechápe cynismus, nadsázku ani metaforu. Touží po jasné komunikaci bez lží:

„Jindřich obklopený maškarami kreslí hrotem šavle na zemi:

JINDŘICH (odstrčí maškaru): To jsem já. Nešlapej po mně.

HUSAR: Na mou duši, tvůj rubáš, tvý dlouhý ruce, tvoje štrapatá hlava – a že ležíš bradou vzhůru?

JINDŘICH: Tak jsem se viděl.

HUSAR: A kde?

JINDŘICH: V holičovym zrcadle. Proto jsem křivej. Jsem jako živej, ale něco mi schází.

HUSAR (zabodne šavli do kresby): Tohle!

JINDŘICH (chytí ho za ruku): Co děláš?

HUSAR: Jsi mrtvej.“⁶⁶

⁶⁴ KROČA, David. *Poetika dramatu a básně Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005, s. 28.

⁶⁵ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 320.

⁶⁶ TOPOL, Josef. *Konec masopustu*. Praha: Orbis, 1963, s. 55.

Šavle jako memento mori je s ním od počátku hry, kdy dochází k prvním interakcím mezi Husarem a Jindřichem. Konflikt postupně graduje, když se Husar se svou maškarní skupinou snaží mladého Krále škodolibě utěšit tím, že ho nechají hrát hlavní roli v průvodu. Až později se dozvíme, že jde o roli mrtvého. Tento nápad, který původně přišel od Smrtáka, pokládají za ohromně směšný vzhledem k aktuální situaci Jindřichova otce, který se nechce vzdát svého pole a celý průvod pojmu jako vynesení „posledního krále lánů“ v rakvi. Tento žert se ale vymkne a dojde k náhlému otřesu Jindřichova světa.

JINDŘICH: Lžeš. Proto se nebojíš slov.

HUSAR: Dobrou noc, králi náš. Ty to bereš moc doopravdy!

JINDŘICH: Nejradši bych tě zabil.

2.4 Dialogy neporozumění

Než dospějeme k závěru hry a také závěru naší interpretace, dotkneme se ještě jednoho konfliktu, dalšího střetu dvou světů. Jde o vztah Rafaela a Marie, jejichž způsob dorozumívání a interakce je určitým modelem vztahu dvou mladých lidí, jež se objevuje v průběhu celé autorovy dramatické tvorby. Na první pohled střet ženské a mužské mentality, pod povrchem spíše střet dvou osobností s různými životními zkušenostmi a ideály. Jejich snaha pochopit se, protnout své prožitky v jeden, prochází znovu a znovu zklamáním a skepsí. Míjí se. Rafael, který má již ve jméně skrytou symbolickou andělskou nedotknutelnost, se touží navrátit do dětského světa, do minulosti, v níž se cítil svobodný a radostný. Před ním se ale otevírá jen svět přetvářky a odcizení, kde každý dbá pouze na sebe a zbaběle utíká od jakékoliv zodpovědnosti. S takovým světem, který se zdá jako neosobní maškaráda, se nechce smířit a naději vidí v přimknutí se k Marii, k lásce k ní. Marie byla součástí té dětské snové harmonie, k níž se upínal. Byla jedním ze střípků minulosti, kterou chtěl přivolat zpět a uhnízdit se v ní. Rafaelův snový svět svým způsobem připomíná ten Jindřichův. Rozdíl je pak v jejich způsobu uchopení reality a ztotožnění se sebou. V obou případech však dochází k tragickému vystřízlivění z jejich snu.

Marie, Jindřichova sestra a Králova dcera, je determinována prostředím a rodinnými vazbami, které ji svazují a udávají směr. S pocitem, že se musí obětovat

pro svou rodinu a ctít otcův archaický řád a tradici, popře samu sebe a snaží se přijmout realitu v její celé šíři. Na rozdíl od Rafaela tedy neutíká do snového světa, protože by jí připomněl její pravé já, její touhy, které nelze naplnit. Místo toho sama sebe sebemrškačsky shazuje, jako by se snažila zapomenout, kým je („Nic nedovedu. Nic nejsem.“).⁶⁷ Sebezapření ale není udržitelné a doba masopustu, kdy každý bez ostychu hraje více rolí, jí přinese určité uvolnění a prozření. Snadno se přidá k divadlu maškar a k jejich hravému veselí. Pomíjivě spolu s nimi vytvoří novou realitu, takovou jako by si přála:

„MARIE: 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!“⁶⁸

Svým způsobem mají Marie a Rafael tedy společnou vizi. Přáli by si žít v souladu se sebou samými a propojit svět „měl bych“ se světem „chtěl bych“. Když se ale střetnou, nejsou schopni se navzájem pochopit. Každý má svou pravdu, o které si ani není jist, zda je pravdou. Oba se hledají a při tomto hledání se mýjejí. Rafael vnímá Marii jako ideál, který ho spasí, který mu přinese zpět dětství a svobodu, který mu ukáže jeho samotného. A Marie se všech ideálů straní, protože by jí přinesly bolest a frustraci z toho, že sebe musí popírat. Jejich rozhovor nápadně připomíná hovor Vény a Évi z autorovy následné hry *Kočka na kolejích* (1966).

„RAFAEL: Vzal bych tě někam, tam bysme tancovali, co bysme chtěli, a nikdo by nás nevyved. Samý charlestony a twist a ňáký to blues na uklidněnou, dali jsme se dohromady, kluci z mé třídy, válej to dobře!

MARIE: Já jsem tu jako svázaná.

⁶⁷ TOPOL, Josef. *Konec masopustu*. Praha: Orbis, 1963, s. 36.

⁶⁸ TOPOL, Josef. *Konec masopustu*. Praha: Orbis, 1963, s. 17.

RAFAEL: Tak nebud'. (*Vezme ji za ruku.*)

MARIE: Co ty, prosím tě, víš!

RAFAEL: Máš tvrdý ruce.

MARIE: Dneska jsem vstávala v pět, abych měla volnější odpoledne.

RAFAEL: Tak jsi věděla, že přijedu.

MARIE (*zavrtí hlavou*): Kvůli tobě bych nevstávala.

RAFAEL: Já kvůli tobě nespal celou noc.

MARIE (*vstane*): Ty jsi známej lhář a podvodník.

RAFAEL: To ti řek nákej podvodník. (*Vstane, podá jí hřebínek.*) Na, učesej se.

MARIE (*dívá se do zrcadla u „šézlonku“*): Já vypadám.

RAFAEL (*stoupne si za ni*): Marie.

MARIE: Tak se na mě nedívej.

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

MARIE: Ale je.⁶⁹

2.5 Až na hraně smrti

Drama vrcholí na masopustní zábavě, kde se všechny postavy a konflikty mezi nimi i v nich samých protnou. Už tak malý prostor vesnice se ještě zmenší a uzavře všechny na taneční parket do shluku maškar i „obyčejných smrtelníků“. Čím plnější parket je, tím je ale také prázdnější. Nelidskost maškar, jež pod maskou ukrývají naprostou nezainteresovanost vůči okolnímu dění, zintenzivňuje a postavy mezi sebou ještě víc zcizuje. Lidé spolu mluví, ale nerozumí si. Nejsou ztotožnění ani se sebou, ani se světem, a tak pod maskou reálnou či uměle vytvořenou hrají jen divadlo.

V tomto dusném a těsném prostoru se proplétá zbytek těch, kteří mají snahu svou pravou tvář ukázat a mají zájem o svět. Rafael převléknut za Husara se na moment stane jednou z maškar a může tak vyzvat Marii přednostně k tanci. Snaží se jí přesvědčit o pravdivosti svých snů a o tom, že ona je jejich součástí. Nabádá ji k útěku, z posledních sil se jí snaží zachránit před tím tíživým odcizením, které na všechny padá. Mezitím však Jindřich, jehož dětský poeticky čistý svět byl pokořen, chystá mstu Husarovi, který zavinil i pohanu jeho otce a tradic, jež vyznává. Husara

⁶⁹ TOPOL, Josef. *Konec masopustu*. Praha: Orbis, 1963, s. 17.

si ale splete s Rafaelem, jenž v převleku překvapen útokem Jindřicha nešťastně nastaví šavli a Jindřich je po několika symbolických smrtích, které předcházely, usmrčen reálně.

Mrtvého Jindřicha, který nebyl odolný vůči životu a stal se obětí kolektivního vychýlení lidí ze svých rolí, symbolicky odnesou Králi staršímu. Jeho řád, morální síla osobnosti a pevné hodnoty jsou tak finálně rozbity, protože „je to řád archaický, řád mýtu, a historický už svou podstatou. Statická skutečnost mýtu vzdoruje dynamice dějin, a tedy i smyslu dějin, který je dán zákonitostí jejich vývoje. V takovém rozložení sil nabývají ovšem vztahy mezi jedincem a společností, mezi já a světovým řádem tragické povahy.“⁷⁰ Všichni protagonisté byli vystaveni po vzoru antického dramatu v rozhodující moment smrti. Ta však paradoxně ukázala směr těm, co hledali, a to i za cenu bolesti a viny, jež v sobě dále ponosou. Autor je nechal dojít až na úplnou hranu sebe samých, aby mohli začít znovu od znovu a s perspektivou svobody, která je v dosahu každého člověka. Masopustní masky v katarzi popadaly na zem.

⁷⁰ KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 344.

3 HODINA LÁSKY (SEN VE HŘE)

V *Konci masopustu* autor na pozadí pomíjivosti života, kdy na každém rohu číhá smrt, ukládal postavám nelehký úkol, dobrat se v mezičase pravdy skrze poznání sebe samého. Vedl své hrdiny do mezních situací, až na samou hranu života a smrti, kde čelili světu a snažili se s ním dorozumět. A právě na této hraně „vysvěčené“ z masek a iluzí je analyzoval. Jejich činy a osudy, byť často tragické, ale byly vždy něčím motivovány, opodstatněny. Topol jim dal možnost výběru a v tom byla skrytá naděje. V případě *Hodiny lásky* svobodné seburčení od počátku chybí, respektive svoboda je dohnaná do úplně jiných měřítek („Není to vlastně svoboda? Když už nemůžem jinak?“).⁷¹ Postavy tentokrát nemají možnost výběru, jsou vrženi do krajní situace bez racionálního vysvětlení a dramatik nám zprostředkovává zevrubnou analýzu toho, jak si s ní a v ní poradí.

3.1 Hra o lásku

Svět se v *Hodině lásky* zúžil na jednu malou sterilní místnost se dvěma židlemi, stolkem a pohovkou, jak napovídá scénická poznámka hned v úvodu. Do tohoto neosobního prostředí vkládá dramatik dva milence, Ela a Elu, kteří jsou svými jmény, připomínajícími zájmena třetí osoby, zaměnitelní stejně jako jedna z oněch neutrálních židlí tvořící dějiště. Toto odosobnění ale není snaha o jejich odlidštění, naopak „Topol nachází, připravuje situace, kdy z postav opadáva všechno společensky a dobově podmíněné, všechno akcidentální, kdy se lidé obnažují takříkajíc na kost a jsou si v té holé člověckosti podobní až k zaměnitelnosti (která tu může být jiným výrazem pro obecnost).“⁷²

Prostor tvoří ještě jedna důležitá součást, která ho jako jediná také blíže určuje, „v pozadí natažený závěs, na kterém je namalován zvířetník.“⁷³ Za ním v průběhu hry odpočívá postava Teti, jejíž funkce ve hře je s obrazem zvířetníku, tedy v zobecněné rovině obrazem vesmírného, časového cyklu, těsně spojena. Tato stará nemocná zatrpklá dáma, o níž se Ela stará, je na konci života a z této pozice má roli

⁷¹ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 277.

⁷² KRAUS, Karel. *Hodina lásky*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 407.

⁷³ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 249.

jakési cynické věštkyně, která už nemá co ztratit.⁷⁴ Otrle glosuje a komentuje hovory milenců, zároveň je ale vyzývá k zamyšlení a interpretuje jejich myšlenky i smyšlenky. Je jejich ozvěnou, jejich svědomím, jejich nechtěnou budoucností.

Do tohoto obnaženého potemnělého pokoje, do něhož za zástěnou napůl živoucí, napůl alegorická⁷⁵ Teti vnáší ještě více tísně a napětí, vstupuje El a nese Ele vážné sdělení. Než k tomu však dojde, musí se prodrat Elinými snahami jakoukoliv tíhu a strach z ní odehnat a smazat. Jejimi hravými nástrahami, jimiž se snaží probudit sebe, jeho i jejich vztah a oddálit neodvratné:

„EL: Elo? –

ELA (*radostně*): Ele!

EL: Elo!

ELA: Ele! Ty má lásko! Jen pojd'!

EL (*stojí na místě*): Zase nějaká nástraha?

ELA (*něžně*): Pojd' za hlasem, pojd'!

EL: Proč jsi tu potmě?

ELA: Protože to nesvítí.

EL: Proč si nerozsvítíš?

ELA: Nemůžu najít vypínač.

EL: Nehnu se, dokud nerozsvítíš.

ELA: Nerozsvítím, dokud ho nenajdu.

EL: Elo –!

ELA: Jak ho můžu najít v té tmě?

EL: Já mám pro tebe něco vážného, něco vážného!

ELA: Něco vážného?

EL: Ano! Já ti přišel říci –

ELA: Nechci. – Jenom proboha nic vážného.

EL: Proto jsem nepřišel.⁷⁶

⁷⁴ Cyničnost podporuje mimo jiné i ono familiární i na konci „Teti“. Ela ani El ji nikdy neosloví „Teto“, vždycky „Teti“ a s ironií v zádech.

⁷⁵ MARTINKOVÁ, Jitka. *Časovost v dramatické tvorbě Josefa Topola*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 160.

⁷⁶ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 249.

Z ukázky je patrné, že El přichází obezřetně, tuší „zradu“, tuší past, která ho již tolikrát sevřela („Zase nějaká nástraha?“).⁷⁷ Dopředu s ní počítá jako s daností, již musí uvyknout. I přesto do ní ale znovu a znovu padá a znovu a znovu se s ní vypořádává („Naletěl jí, naletěl!“).⁷⁸ Komu ale vlastně naletěl? Opravdu Ele? Nebo lásce? Sám sobě? Nebo životu ve své chaotické podobě plné paradoxů a střetů? Možná všemu dohromady, sám neví, ale tentokrát s sebou přináší, aniž by to sám tušil, rozřešení. Oznamí své milé s poněkud suchou nezúčastněností, že navždy odjíždí a do odjezdu zbývá pouhá hodina. Poslední hodina, v níž mohou pospolu bojovat o lásku, poslední možnost, jak protnout jejich světy:

„EL: Už je to tak. Už se nevidíme.

ELA: Ne!

EL: Odjíždím.

ELA: Kam?

EL: Daleko. Navždycky.

ELA: Už?

EL (*pozoruje ji*): Už.“⁷⁹

Situace je jasně daná. Ela, která je svou hravou a velice živou náturou v neustálém střetu se sebou, na jednu stranu situaci rezignovaně přijímá a počítá s ní stejně jako El v její nevyhnutelnosti („Už?“).⁸⁰ Na stranu druhou ji odhání, aby necítila tíhu jejího dopadu.

„EL: To nevymažeš, že se vidíme naposled.

ELA: Jen si to tolik nepřipouštět, nebo z toho nebude nic!“⁸¹

Protagonisté prožívají střídavě trýzeň a strach, střídavě cítí naději, že jim vidina poslední hodiny ukáže směr v jejich chaosu a boji o lásku. Přiznávají, že po jejím uplynutí může přijít „něco“ („Nebo z toho nebude nic.“⁸²). Zároveň se ale bojí

⁷⁷ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 249.

⁷⁸ Tamtéž, s. 250.

⁷⁹ Tamtéž, s. 250.

⁸⁰ Tamtéž, s. 250.

⁸¹ Tamtéž, s. 250.

⁸² Tamtéž, s. 250.

vyslovit, co bude, až to něco, či nic, přijde. Na tomto věčném střetu je vystaven konflikt celého dramatu:

„EL: Srdce ti tluče.

ELA: To nezastávím. – Jak mi odměřuje. Jak nám odměřuje!

EL: Stárneme po vteřinách, po minutách a po dnech.

ELA: Teď jsme mladí. Ještě hodinu!

EL: Už ne. Celou ne. Už jenom –

ELA (skočí mu do řeči): Nemá se odečítat! Jednou řek hodinu, a to platí. To bude platit i tu poslední minutu. Do poslední chvíle to bude poslední hodina s tebou.

EL: A pak?

ELA: Co pak?

EL: A potom ...⁸³

Jejich láska těžce bojuje na ostří dvou závratí – nebeské jistoty a smrtelné úzkosti, jejich svár je hlubinný vír doufání a zoufání, něhy a krutosti, sebeoběti a zloby. Je poslední hodina protagonistů jejich vykoupením? Možností vyznání si absolutní lásky, možností konečného bezmezného porozumění si? Nebo ničitelkou, která ukončuje násilně a iracionálně jejich vztah a znemožňuje jim být jen snahu porozumět si a lásku naplnit?

Ela s Elem se pokouší v jejich boji pospolu nalézt východisko. Odměřují čas a těší se z toho, kolik jim ještě zbývá vteřin, ale tím paradoxně časem jen mrhají a v závěru se lekají, že ho mají málo. Místo toho tedy přijdou s jiným nápadem, jak zbývající čas využít. Ela se chce vracet do minulosti a k tomu, jak se poznali. Chce se navrátit k emocím, jež prožívali, a v posledních minutách a vteřinách je v nich probudit. Racionální El chce naopak jasný plán, co udělají, až poslední hodina opravdu skončí. Jejich snažení je ale jen přibližováním se k naprostému nedorozumění a odcizení, jejich úpěnlivý boj jen víc a víc ukazuje propast, která se mezi nimi otevírá:

⁸³ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 255.

„EL: Když si řeknem, že na sebe budeme každý den v určitou hodinu myslet

–

ELA: V kolik?

EL: V poledne?

ELA: Ne, při jídle ne. To by mi zaskočilo.

EL: Ráno v sedm?

ELA: To bych zaspala. A taky mi chvíli trvá, než přijdu k sobě.“⁸⁴

[...]

„ELA: Ale to není žádný rozhovor. To jsou samomluvy. Ani nepočkáme, ani nedáme najevo, že by se ten druhý taky ozval. Ani to nepředpokládáme.

EL: Je to bída.

EL: A když v tom budeme pokračovat, skončíme jako dva blázni. To je nanic, takhle si povídat a povídat, až z toho jeden usne a probudí ho jen sucho v krku.“⁸⁵

3.2 Sen ve hře

El přichází na začátku hry s vážnou zprávou, o níž jsme podotýkali, že nabízí možné rozřešení. Ale rozřešení čeho? Není nalezení podstaty problému právě oním klíčem, který milenci hledají? Místo toho se však Ela s Elem snaží situaci usilovně vyřešit, ať za tím stojí, co stojí. Jsou chyceni do spáru iracionality a přes své porozumění se snaží dialogy, které přechází spíše v oddělené monology, si ani nevšimnou, že oba jejich problém mimoděk pojmenovali. V Elově případě se ukrýval ve snu, jenž se mu zdál před osudnou hodinou. Pronásledován utekl na opuštěný ostrov a schoval se do větví stromu.:

„EL: Bylo mi jako vězni, který léta připravuje svůj útěk a vkládá všechno do toho útěku. Konečně se mu podaří. (Nadýchne se.) Jak je krásné být na svobodě! – Ale za čas zjistí, že si nese s sebou svou celu, neustále do ní vráží, všude ji s sebou vláčí, neudělá bez ní krok, spí v ní, obědvá a miluje, nemůže

⁸⁴ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 268.

⁸⁵ Tamtéž, s. 271.

jí utéct, kdyby dělal, co moh, a taky snad – (Zarazí se.) – už by bez ní ani nedovedl být. Neví, co by si počal, kdyby se mu opravdu otevřela.“⁸⁶

V Elině případě se ukrýval ve vzpomínce, kdy spadla z koruny stromu. Není si jista, zda od té doby jen nesní, zda se z pádu tenkrát opravdu probudila, zda její tělo neleží stále pod hruškou:

„ELA (*zavrtí důležitě hlavou*): Mám strach, že bych se tam našla s hlavou zarytou do země. Třeba to, že jsem se potom probrala, se mi už jenom zdá, a všechno až do dneška se mi už jenom zdá, a jen mi to tak klíčí v tý zahrabaný hlavě.“

[...]

ELA: To je možná od toho, jak na mě prší, když tam tak trčím zapíchnutá do země. Kdo ví, jestli po mně neroste mech. Je to jako nemoc, věřte mi! Jak jsem sama, přestávám existovat. Potřebuju, aby se pořád kolem mě někdo motal, aby mi hodně často říkal mé jméno – někdo milej – to se ví! – aby na mě pokřikoval, aby mi nadával, aby do mě strkal, rejpal – Kousnul byste mě laskavě do ruky? Prosím, udělejte to honem! – Au!“⁸⁷

El utíká ze snu ani neví před čím, sám před sebou? Utíká k vytoužené svobodě, kde se bude moct nadechnout, kde své vězení navždy opustí. Utíká k Ele, utíká k lásce, která má být jeho vykoupení. A na chvíli snad jím i je, do doby, než si El uvědomí, že utekl jen do dalšího snu, do iluze lásky, která se stává opět jeho celou. Ačkoliv ale cítí nesvobodu a tíseň, neumí si život bez tohoto snu představit („Neví, co by si počal, kdyby se mu cela opravdu otevřela.“)⁸⁸

Ela si oproti tomu rovnou připouští, že možná jen sní, že to, co prožívá, není skutečné. Uvědomuje si, že láska je možná pouhou iluzí a veškeré dění probíhá jen v její hlavě („...jen mi to tak klíčí v tý zahrabaný hlavě.“)⁸⁹ Stejně jako El si ale bez ní nedokáže život představit, a tak se za každou cenu pokouší zůstat být při vědomí.

⁸⁶ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 276.

⁸⁷ Tamtéž, s. 260.

⁸⁸ Tamtéž, s. 276.

⁸⁹ Tamtéž, s. 260.

Prosí Ela, aby ji oslovoval, kousal, škrábal, aby jí ukázal, že je živá. Ale čím víc se snaží živou lásku probudit, tím víc se propadá do snivých mrákot. Stává se součástí Elovy cely, kde „hrají o svůj sen mezi sebou a zároveň s osudem, s nezaměnitelným životním řádem.“⁹⁰

3.3 Memento smrti

Důležitou součástí sváru Ely a Ela jsou vstupy postavy Teti, v níž se, jak výše zmiňujeme, střetává realistická uchopitelnost a metaforická mnohoznačnost. To se nám ukazuje například v tomto dialogu, respektive trialogu:

„ELA: No tak! Ještě spolu budeme hodinu!

EL: Ty se raduješ?

ELA: Hodinu, hodinu, celou hodinu! Víš, co všechno se může stát?

EL: Za hodinu?

TETI (*za závěsem*): To je doba, to je doba!

ELA: Nemysli na to. Budem nervózní a neuděláme nic.“⁹¹

Tetino „to je doba, to je doba!“⁹² působí jako reakce na Elino posuzování šíře času jedné hodiny, jež je jim dána. O pár řádků níže se však dozvídáme, že si pouze stěžovala na dlouhé čekání, než ji neteř donesla za závěs griotku. V jedné replice se tedy její role rozdvojila, na jednu stranu se ukázala v podobě zapšklé ženy, z níž život prchá se stejnou rychlostí a sveřepestí jako mizí griotka z lahve u její postele. Na druhou stranu se stává neutrálním soudcem sváru mezi Elem a Elou a mimoděk jej komentuje, dále i interpretuje. Je schována za závěsem, jako by v pokoji nebyla a přesto jsou protagonisté s její přítomností v neustálé konfrontaci.

V dobových reflexích byla tato postava přímo ztotožňována se smrtí. Sergej Machonin ji nazývá jako tetičku Smrt, která za závěsem nebeského zvěrokruhu dávno ví, jak to s láskou milenců dopadne a má na vše svou konečnou moudrost.⁹³ Živou tetičkou smrtí, která za závěsem bdí nad pošetilou hrou Ely a Ela, ji nazývá i Otomar

⁹⁰ KREJČA, Otomar. *O hodině lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 284.

⁹¹ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 251.

⁹² Tamtéž, s. 251.

⁹³ MACHONIN, Sergej. *Zelený papoušek a Hodina lásky*. Listy, 1969, roč. 2, č. 5, s. 8.

Krejča.⁹⁴ My vnímáme tuto postavu spíše jako připomínku uplynulého života, který končí nehezským avšak nevyhnutelným stářím. Cynicky, stařecky egocentricky a zároveň již s životní moudrostí a střízlivostí, ukazuje milencům budoucnost, která je čeká. Její životní převaha ale udává dvojici alespoň částečný směr, nenásilně se je snaží probudit z jejich snu, aby jen nebloudili v iluzi životem.

„TETI: Fantazie se nenajíš. To je dávno známá a stokrát vyzkoušená věc.“⁹⁵

[...]

„TETI: Děláš něco? Dělej něco, dokud můžeš. Já bych dělala, kdybych mohla! (*Ticho, přísně.*)

[...]

TETI: Probud' se!“⁹⁶

Teti zároveň není jedinou připomínkou smrti a odchodu ve hře. Stejně jako tomu bylo v *Konci masopustu*, smrt je i zde všudypřítomná a mimoděk se objevuje v různých perspektivách. V tomto případě je předzvěst blížícího se vyprchání hodiny, blížícího se odchodu, blížící se smrti, znázorněna příchodem někoho neznámého, znějícím zvonkem u dveří. Když se ozve poprvé, Ela reaguje se vzdorovitostí, stále ještě v zápalu boje: „Pro nikoho tu nejsem, když jsi se mnou.“⁹⁷ Když se ozve podruhé, protagonisté reagují kromě Teti s narůstajícím strachem, ale stále nezúčastněně. Zejména Ela se snaží příchod „odchodu“ odehnat:

„TETI: Někdo zvoní!

ELA nereaguje.

EL: Bude to ten, co prve. Projevuje se úplně stejně.

ELA: Hrozné.

TETI: Jdi mu otevřít!

ELA: Ále!“⁹⁸

Když zazvoní naposledy, sen začíná být mimo hru.

⁹⁴ KREJČA, Otomar. *O hodině lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 284.

⁹⁵ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 271.

⁹⁶ Tamtéž, s. 276.

⁹⁷ Tamtéž, s. 258.

⁹⁸ Tamtéž, s. 261.

3.4 Sen mimo hru

Ela s Elem postupně střízliví a čím dál více si uvědomují, že jejich hra je u konce. Pokouší se pozornost strhnout ke své fyzičnosti, ke svým tělům jakožto jediné možné uchopitelné věci v jejich boji, ale i v tomto případě již vyjadřují skepsi, jako by se sami sebe ani nemohli dotknout, jako by neexistovali:

„ELA: Proč si tě tu nemůžu nechat?

EL: Proč si tě nemůžu vzít s sebou?“⁹⁹

Když zvonek zazvoní naposledy, El jde konečně otevřít, se strachem, co se stane, co přinese konec poslední hodiny. Poslední minuty běží a poslední naděje umírají. Místo toho, aby ale poslední hodina opravdu skončila a milenci byli vysvobozeni ze svého snového vězení, je jim dána možnost dále pokračovat („Zůstaňte – cesta odvolána.“).¹⁰⁰ Nemají však pokračovat v čem, jejich sen skončil posledním zazvoněním, hra skončila. Smrt ztratila svou funkci řešitelky. Nic nestvořila, ani nic nezničila. Stala se jen nehybnou součástí jejich životů, jejich snu, o nějž tolik usilovali, jenž si tolik přáli, a který v závěru způsobil jen jejich odcizení a rezignaci na lásku:

„O hodince lásky sníme
než se rozední –
sen se přetrh a my víme,
když se z něho probouzíme,
že byl poslední.“¹⁰¹

⁹⁹ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 275.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 278.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 280.

4 STĚHOVÁNÍ DUŠÍ (MEDITACE PRO HEREČKU)

Konec masopustu v sobě i přes svou tragičnost a vyhrocenost nese naději v život, v sebepoznání, v schopnost porozumět si. *Hodina lásky* už naději postrádá, protože pokud do té doby naději udávala perspektiva smrti jako jediné jistoty, v tomto případě se i jediná jistota vytrácí. Protagonisté ale i přesto bojují, usilovně odkrývají svá rozbouřená nitra, aby se alespoň na moment vzájemně dotkla, usilovně hledají smysl a sebe. Ve *Stěhování duší* boj utichl a život se stává beznadějným přežíváním. Smrt je natolik blízko, že neudává směr ani jistotu. Jediná naděje je v hledání sebe v minulosti či ve svých snech, čímž se přítomné já stává stále více jen odrazem v zrcadle, stínem, zaprášenou součástí pokoje. Život se stává pouhým čekáním na „stěhování duší“.

4.1 Monologická touha po dialogu

Jak již podtitul *Meditace pro herečku* napovídá, v této hře se setkáváme s žánrem Topolem dosud nevyužitým, s monodramatem. Ze střetu mnoha postav, jejichž vzájemné interakce se v *Konci masopustu* podmiňovaly a dokazovaly, jak těžké je si mezi sebou porozumět, se dostáváme přes neporozumění zúžené na „on a ona“ až k monologické zpovědi hledající a tápající pouze ve svém vlastním nitru. Topol jako by zde dokazoval, že „člověk je stejně sám“,¹⁰² jak předestřel v *Kočce na kolejích*, a vyznat se a porozumět vlastní duši je jen jeho úkol, úkol na celý život. Jako obvykle ale i zde vychyluje protagonistku do mezní situace a hledání pravdy ukazuje z jiné perspektivy. Magdalena je stará žena, jež sebezpytem, rozjímáním, přehodnocováním a rozvažováním bilancuje svůj dosavadní život. Žije v temném suterénním bytě, v němž se těsná společně s napůl zabalenými krabicemi, napůl zabalenými kufry. Vše je napůl v prachu, Magdalena je napůl oblečená („Je naboso, na jedné noze má rozšmačchanou bačkoru“),¹⁰³ vše jako by se v chaotických přípravách chystalo k odchodu.

Nejde však o přípravy momentální, chaos dočasný. K odchodu, k velkému stěhování, se chystá už dlouho, Magdalena na to však reaguje se statickým

¹⁰² TOPOL, Josef. *Kočka na kolejích*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 140.

¹⁰³ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 96.

„ponořením se“ do svého křesla a čekáním na listonošku, která jí má přinést důležité psaní, v němž bude rozřešení:

„Čekám už jenom jednu zprávu a stěhuju se. Dám sbohem téhle barabizně, kterou co nevidět mají bourat. Spíš to vyletí do povětří, párat se s námi nebudou.“¹⁰⁴

Citovaný výrok působí dojmem, jako by se protagonistka stěhovala do „jiného světa“, někam dál, kde vstane z mrtvých, kde přijde nový a lepší začátek.¹⁰⁵ Stále však nepřišel impuls, který by ji z křesla zvedl, donutil vzít kufry a krabice a odejít. Nepřišel dopis, a tak ve vzpomínkách a představách čeká.

Ve své osamělosti vede samomluvu, v níž se klasická ich-forma střídavě mění v nahlas pronášený monolog, přesněji řečeno dialogizovaný vnitřní monolog,¹⁰⁶ jenž signalizuje využití druhé osoby. Sama sebe oslovuje, kárá i konejší:

„(Zakopla o kufr nebo o krabici, přepadla, chvíli tak zůstane.)

To se ti podobá. Nad vším medituješ a s ničím nic neděláš.“¹⁰⁷

[...]

„(Sáhla po zrcátku na stolku, oddálí ho na délku ruky a zadívá se do něho.)

Po všech smúlách máš nakonec štěstí. Važ si toho. Zlomila sis nohu, přestala tančit, myslela sis, že všem dnům je konec. Co to chtělo? Být trpělivá, dívat se. Rozhlížet se okolo sebe, nechodit s hlavou do země.“¹⁰⁸

Přechody mezi těmito dvěma druhy výpovědi jsou zkombinované zároveň se snahou protagonistky o dialog s její sousedkou Alžbětou či milovaným mužem Robertem. Alžběta je ale připoutaná ke smrtelnému loži za vlhkou suterénní zdí, odkud se jen jednou za čas rozezná bušení na zeď a Robert k ní promlouvá pouze skrze staré dopisy, protože, jak se později dozvídáme, odešel „za kopečky“.¹⁰⁹ K odpovědím se tedy musí dobrat sama. Záměrně není někdy jasně patrné, zda mluví Magdalena

¹⁰⁴ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 102

¹⁰⁵ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 94.

¹⁰⁶ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 96.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 112.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 104.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 125.

k sobě, k Robertovi, či k Alžbětě. Tyto dvě postavy jsou jen jejím odrazem, její minulostí i budoucností a připomínají jí, že ještě stále existuje:

„Nepovídat si s tebou nebo s Robertem, ani nevím, že jsem.“¹¹⁰

4.2 Neporozumění

Pokud jsme v předchozích hrách konflikt neporozumění představili jako střet muže a ženy, jejich odlišných světů i způsobů seberealizace, i zde se tento konflikt opětovně objevuje. Robert, i přes bolest odloučení se od Magdaleny, odešel za svobodou, odešel za svým vyšším cílem. Magdalena zůstala doma a věrně čekala na jeho návrat, na den, kdy se za ním bude moct přestěhovat. Čekala napůl sbalená, napůl stále žijící ve svém bytě, až se z ní stala jen přežívající zaprášená součást suterénního kutlochu:

„Čekání je to nejhorší, co znáš. Čekáš a nic přitom neuděláš, protože to znáš. Sotva se do něčeho dáš, jako naschvál přijde, na co jsi čekala.“¹¹¹

Magdalena si už dávno hořce uvědomuje, že naděje na setkání s Robertem je pryč, nejde tedy ani tak o snahu dorozumět se s ním, jako spíš ztotožnit se se sebou – přijmout sebe se všemi ztrátami i výhrami, porozumět si, aby stěhování duší proběhlo ve smíru. Robert je pro ni už jen mementem ideální budoucnosti, kterou si vysnila, mementem života, který mohla mít, ale nemá. V komunikaci s ním se mu snaží na jednu stranu vzdorovitě odporovat a sebelítostivě ukázat, jak její život dopadl:

„Přestěhuju se a začneme žít nový život, jenom ani ty teď nebud' líná, rozhlížeš se okolo sebe, atakdál. (Robert)

(Zvedla vzdorovitě hlavu.)

¹¹⁰ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 107.

¹¹¹ Tamtéž, s. 120.

Nepoučuj mě. Stačí se porozhlédnout a vidím, co všechno bych měla. Napadne mě to. Kam kouknu, vidím chuchvalce. To za prvé. Odporné smotky, kvítí všech možných nečistot. Jsou, kam se kouknu, a to nedohlédnu do šerých koutů, natož pod postel. Jednou si tam posvítím baterkou, až ji najdu. Na rozdíl od tebe mám představivost, vidět to nemusím.“¹¹²

Vzápětí ale v jakémsi pudu sebezáchovy obrací a přechází na jeho hru. Hraje si na to, že ve vizi lepší budoucnosti, kterou stráví společně, ještě stále věří:

„Roberte! Nelenoším tu, odpočívám. Chci se pro tebe uchovat svěží. Nepoznáš mě, až se začnu starat o náš společný domov.“¹¹³

V rámci samomluv, které vede s Robertem, Alžbětou a přes něž vede svůj vnitřní boj, se často vrací ke svému minulému já, vzpomíná na svou energii, mládí, radost ze života, na svou taneční kariéru a rozbourané srdce. Vzpomíná na to, jak se ráda bavila s lidmi a vedla dialogy. Vše reflektuje s krutou upřímností, protože sama cítí, jak stárne, jak je opuštěná a že vzpomínka na její mladistvou jiskru je vedle dopisů od Roberta to jediné, co má. „Žije ze střepin rozbitých nadějí a šťastných maličkostí“.¹¹⁴

„Že jsi mě nepoznala mladší. Byl se mnou jiný pohovor. Jak jsem se s každým chtěla domluvit!“¹¹⁵

[...]

„Tančí ve varieté, jezdi po estrádách, vyhazuj nohy.“¹¹⁶

[...]

„Alžběto, jestli za život jsi měla jednoho chlapa, jestli mi nelžeš, pak tě lituju. Pak tvůj život mi nutně připadá šedý, neurčitý, jako když se svou nádobou jsi došla k prvnímu vodojemu a napila se. Nemůžeš vědět, co je žízeň. Hřeje mně u srdce, když vzpomenu, jak každý byl jiný. Některý už na první pohled.

¹¹² TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 102.

¹¹³ Tamtéž, s. 103.

¹¹⁴ KROČA, David. *Poetika dramatu a básně Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005, s. 69.

¹¹⁵ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 106.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 116.

Nemá cenu se o tom šířit. U mne jsi něco jako popelka, za kterou přišel magor se střevicem, který jí pasoval. Nikdy jsem tu pohádku neměla ráda.“¹¹⁷

4.3 Bubnování smrti

Magdalenin vnitřní boj a vyrovnávání se se životem i sebou samou probíhá v rytmu bubnování, které je spojeno s Alžbětiným boucháním do zdi. Bubny protagonistku probouzí, připomínají jí, že čas běží, připomínají jí odchod, stěhování. Jsou mementem smrti, která se blíží. V tomto případě, jak již zmiňujeme v úvodu analýzy, ale smrt neudává směr ani tempo, není řešitelkou, je předem přijatým vyústěním. Protagonistka o přítomnosti smrti ví, a naopak se s ní snaží skrze výroky směřující k Alžbětě smlouvat, ukázat jí svou odvahu a smíření. Vyjádřit, že odejde, až sama bude chtít:

„Můžeš bušit, jak chceš, zvláště po ránu. Zrovna jsem si na moment sedla a něco mě jen tak nezvedne. Muselo by hořet.“¹¹⁸

V takovém případě, kdy smrt je pro ni jako stará známá, však není možné, aby si náležitě vážila života, a tak přece jen jí svým způsobem a poněkud patologicky udává směr. Žene ji k větší a větší skepsi a postupnému finálnímu vystřízlivění z posledních nadějí. I když se v prchavých momentech snaží sama sebe přesvědčit, aby se k životu opět navrátila („Co to chce? Probudit se. Žít zase chvíli jako člověk.“),¹¹⁹ stejně se vzápětí vrací zpět do své cynické a odevzdané podoby:

„Kam se podívám, vidím veteš. Jsou ty věci tak smutné? Teď nevím a jsem na vahách, kde je ten smutek? Je v těch věcech, anebo ...“¹²⁰

[...]

„Někdo má štěstí. Někdo ne. Vybojovat se štěstí nedá. Je to vzácnost. Gratuluj si, když tě štěstí v životě potká. Takže to bude už hezky dávno.“¹²¹

Ve střetu je její touha po lásce, na kterou sice také rezignovala, ale přesto po ní touží. Ve své samotě se dožaduje kontaktu, ať už jde o samomluvu vedenou k Robertovi, či Alžbětě, nebo udržet si v bytě pavouka jako svého jediného

¹¹⁷ Tamtéž, s. 124.

¹¹⁸ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 97.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 123.

¹²⁰ Tamtéž, s. 124.

¹²¹ Tamtéž, s. 128.

společníka, který stejně jako ona jen přežívá, aniž by se hnul z místa. Láska je pro ni zdrojem bolesti a zklamání, past, do níž padáme bezhlavě a zcela dobrovolně.

„Řekne se, není nad to se zamilovat, ale je to to nejošidnější, co znám. Bude to ten jediný případ, kdy samy strkáme hlavu do oprátky a lítáme v tom. Trochu soudnosti by to chtělo, v našem věku. Už nám dávno nehoří koudel, bohužel. Můžeme se stavět na hlavu a nikdo nám nezatlaská.“¹²²

A ačkoliv zároveň dává najevo, že je to i jediná hodnota, která dává vůbec nějaký smysl („Proč se nemáme rádi? Milujme se. To je to, co za nás nikdo neudělá.“),¹²³ postupně vede svůj monolog ke konstatování, že láska pro ni skončila:

„Uvědom si, ty pošetilý, pošetilý, pošetilý Roberte, oba víme, že láska už není možná, ať se ti to zdá ode mne pošetilé, pošetilé a bláznivé, už jsem to vzdala.“¹²⁴

4.4 Vystřízlivění

Ačkoliv náznaky v textu dokládají, že Magdalena je ve svém vnitřním souboji stále více a více skeptická a rezignovaná vůči životu a lze předjímat, že se i závěr bude nést v tomto duchu, nakonec dochází znovu ke střetu s jejím snovým ideálem:

„Magdaleno, ať je to, jak je, ten tvůj Robert má už dávno krámek u Mississippi anebo v Torontu. Ty počítej, že vyfasuješ erární deku v domově pro důchodce. Naučíš se tam luštit křížovky a možná i něco uháčekovat. Ještě ráda si vzpomeneš, jak Alžběta ti bušila do zdi.“¹²⁵

Toto střízlivé přijetí reality v celé její šíři je však narušeno jejím dalším monologem, který se snaží překřičet, ale nakonec ji přehluší:

¹²² TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 106.

¹²³ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 123.

¹²⁴ Tamtéž, s. 128.

¹²⁵ Tamtéž, s. 129.

„(Ze záznamu se ozve její hlas. Pokusí se mluvit souběžně s ním, ale daří se jí to čím dál hůř.)

Čekám už jenom jeden dopis a stěhuju se. V kalendáři si zatrhnu jediný den a bude to svátek. Znovu si jinde rozestelu postel a pověsím lustr. Po létech se vyspím dorůžova. Ráno se vykloním z okna, řeknu dobrý den. Bydlet budeme ve vile se zahradou, na kraji města. Kam se podíváš, vysoké keře, živý plot, v sousedství slušní lidé, podle plotu kvetoucí růže, potom trávník, v něm sakura ...“¹²⁶

Úplný závěr a vyústění tohoto dramatického sváru, který se v Magdaleně odehrával, končí smířlivě:

„Hala je tmavá, nehostinná. A přesto –

(*O něco klopýtla, ale vyrovná to.*)

Život je krásný, Alžběto.

(*Vzala tašku, kterou pro Alžbětu naplnila, odchází s ní.*)“¹²⁷

Závěr hry je tedy poněkud nejednoznačný. Má to snad znamenat, že agónie úzkosti¹²⁸ byla překonána? Byla celá hra jen ukázkou bolestivého prodírání se duší, přes které je nutné se dostat, abychom se poznali, a skrze něž má cenu se prodírat? Nebo se opět jedná o Magdaleninu lživou iluzi, která ji dostává pomyslně zpět na začátek do křesla a napůl zabalených krabic a nutí ji dále čekat na psaní, které ji má vysvobodit? V poslední scénické poznámce je zároveň jasně vyjádřeno, že z pokoje odchází za Alžbětou, umírající sousedkou, která svým bušením na zeď byla pro Magdalenu znamením příchodu smrti. Odchází tedy vstříc smrti se svou charakteristickou vzdorovitostí a smyslem pro cynismus, aby ji naposled pošádčila a dokázala, že je opravdu smířená?

Možná je smysl právě v oné nejednoznačnosti, v tom, kolik otázek přináší. Lidská duše je mystérium, které nelze vyřešit jako matematickou rovnicí. Klademe si otázky a odpovídáme, ale s každou odpovědí přichází otázka nová. Jestliže se tedy autor po celou dobu tvorby věnoval analýze člověka a snažil se spolu s ním dobrat

¹²⁶ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 129.

¹²⁷ Tamtéž, s. 130.

¹²⁸ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 97.

pravdy a pochopit jej, došel v této hře k rozuzlení. Pravdy se nikdy nedobereme a naše duše, ač staticky a pevně uhnížděny v našich hlavách, budou v neustálém pohybu, budou se neustále stěhovat.

5 MOTIVICKOU ANALÝZOU K VÝVOJI DRAMAT JOSEFA TOPOLA

Úkolem této kapitoly je vytyčit motivy, které jsme si na základě předchozích analýz stanovili jako klíčové pro vývoj autorovy dramatické tvorby a nyní analyzovat v kontextu celé autorovy dramatické tvorby. Jako zásadní pokládáme motivy lásky a smrti, kterým se budeme věnovat detailněji. Dále postihneme stručně také vývoj motivu seberealizace a nedorozumění v podobě moci, či bezmoci slov, které jsou s motivem lásky a smrti pevně spjaty.

5.1 LÁSKA

5.1.1 Láska jako jistota a bezpečí

S motivem lásky, jež určuje naše osudy a jež je hnací silou našich životů, se setkáváme jakožto s hlavním tématem již v autorově prvotině *Půlnoční vítr* (1955). Láska je zde zdůrazněna s až patetickou vehementností, jako tvořivá hmota všeho živého:

„Co je láska, ptáš se?
Aby byl život, musí láska být,
a proto za láskou je nutno jít
a třeba oběť přinést jí a život dát
vždyť bez ní žít – je zkomírat...“¹²⁹

Autor ji však ukazuje i z jiných perspektiv, ať už jako shakespearovskou nástrahu, která může přinést bolest a tragický konec, nebo jako živočišnou touhu, pud:

„TYR (*objímá Zaru*): Vždyť tebou možná naposledy ženu objímám...
ZARA: Jinou přec miluješ, po jiné toužíš!
TYR: A přec tě líbám, jak bych líbal ji...
Jsem plný bolesti a přesto rád,
že jsem!“¹³⁰

¹²⁹ TOPOL, Josef. *Půlnoční vítr*. Praha: Orbis, 1956, s. 11.

¹³⁰ TOPOL, Josef. *Půlnoční vítr*. Praha: Orbis, 1956, s. 88.

I přesto je ale spojována s pocitem bezpečí a jistoty, je poslední kapkou naděje, která nás dokáže smířit se sebou i se světem. V tomto duchu je s láskou nakládáno i dále, zejména v první etapě autorovy tvorby. Začne se ale problematizovat ve chvíli, kdy se zároveň stane i způsobem seberealizace a z toho plynoucím útekem před sebou samotným. Tato tendence se objevuje již v *Jejich dnu* (1959), kdy pár milenců hledá své místo ve světě a kvůli frustraci z nemožnosti to místo nalézt, jeden druhého odhání, láska je pro ně tíhou:

„MILADA: Pročs vůbec přijel?

PAVEL: Súdruh major si vzpomněl. Nevíme dne ani hodiny, jasno?

MILADA: Jinak bys nepřijel?

PAVEL: Jinak bych nepřijel.

MILADA: Psala jsem ti přece!

PAVEL: Odepsal jsem ti přece. – Přece. (*Směje se*) Vojna, anděli, vojna!

MILADA: Proč ty se všeho chceš zbavit? – Pověz mi.

PAVEL: Abych byl lehký!“¹³¹

Zároveň se ale vzájemně znovu přivolávají, protože v lásce cítí zmiňovanou jistotu a bezpečí, je to úkryt pro jejich rozhárané duše. V *Konci masopustu* se tato problematika ještě vyostří. Patrné je to zejména ve vztahu Rafaela k Marii, v níž hledá klíč najítí sebe a útek před nepohodlnou realitou. Můžeme to ale také vidět například u Františka Krále, který se realizuje v lásce ke svým dětem, čímž je ale paradoxně svazuje a upírá jim svobodu („já se budu dělit jen se svýma dětma: těma slyším, těma se koukám, ty leží na mém srdci, do nich si ustelu, do nich se obrátím, ony budou živý z mý duše.“).¹³²

5.1.2 Nemožnost absolutní lásky

V další etapě autorovy tvorby spojené s jednoaktovkami a obnaženou intimitou protagonistů se motiv lásky posouvá. Autor se zaměřuje zejména na lásku mileneckou, ale již není spojována s jistotou a bezpečím. Prvek naděje, jenž z ní v prvních třech hrách v různých intenzitách plynul, se vytrácí, anebo se stále víc ukrývá, podmiňuje a komplikuje. Až do *Konce masopustu* byl dramatickou

¹³¹ TOPOL, Josef. *Jejich den*. Praha: Orbis, 1962. s. 12.

¹³² TOPOL, Josef. *Konec masopustu*. Praha: Orbis, 1963, s. 38.

perspektivou, suploval řešení, dával smysl lidským vztahům a činům.¹³³ Od *Kočky na kolejích* (1965) se láska stává paradoxně spíše strůjcem samoty:

„VÉNA: Člověk má bejt sám.

ÉVI: Člověk je stejně sám.“¹³⁴

Je to způsobeno snahou protagonistů se mezi sebou dorozumět, protnout alespoň na moment dva odlišné světy. Tato snaha ale prochází znovu a znovu kritickými momenty způsobujícími odcizení:

„ÉVI: Aspoň vím, o čem to je.

VÉNA: Jenomže o tom to zrovna někdy není.“¹³⁵

V *Kočce na kolejích* je tento střet demonstrován opačnými vizemi o budoucnosti vztahu obou protagonistů. Évi by se ráda usadila, Věna má strach. Bojují o lásku usilovně a usilovně o ni také přicházejí, ale vždy dojdou k tomu samému („nemůžu bez tebe bejt. To je to, co vždycky nakonec zjistím.“).¹³⁶ A tak dál jen čekají u kolejí, kam byli vrženi, spoutáni láskou k sobě a neschopni hnout se z místa.

Nemožnost naplnění lásky a jejího trvání se posouvá ještě dál ve hře *Slavík k večeři* (1967) s podtitulem *Hra ve snu*. Láska je zde zosobněním noční můry, pastí, do níž opakovaně padáme. Bezelstný Slavík jako představitel absolutní lásky na návštěvě u své milé pojmenované pouze jako Dcera, dochází k prozření. Procítá ze snu s hrůzou, že se stal jen obětí falše a zvrácenosti její majetnické rodiny. Mezitím však v sobě dcera najde poslední zbytky lidství, které z ní rodina vytloukala a vzplane v ní touha po lásce, která by jí ukázala, kým je:

„DCERA: Ruce má jako samet. Jistě nikoho nezabil, že má takové ruce! Chtěla bych je mít nablízku, aby mi překážely, aby se mi do všeho pletly, aby mě odstrkovaly a přitahoval, oblékaly a svlékaly.“

¹³³ KRAUS, Karel. *Hodina lásky*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 406.

¹³⁴ TOPOL, Josef. *Kočka na kolejích*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 140.

¹³⁵ Tamtéž, s. 142.

¹³⁶ Tamtéž, s. 153.

[...]

DCERA: „S ním bych opravdu byla.“¹³⁷

Opět dochází ke snaze protnout dva světy, porozumět jim. Tentokrát je však nemožnost dojít k absolutní lásce stvrzena smrtí Slavíka.

V *Hodině lásky* (1968) se možnost absolutní lásky vylučuje rovnou v úvodu. Milenci jsou bez vysvětlení nuceni odtrhnout se od sebe a prožít spolu poslední hodinu. Chtějí ji procítit intenzivně i se vším, co spolu zažili v minulosti a tím, co by mohli cítit v budoucnosti. Čas jim však utíká a oni se v lásce cítí jen víc a víc uvěznění. Láska je představena jako iluze, sen každého, který ale končí probuzením v nemožnost ji naplnit a vzájemným odcizením.

„EL: Naletěli jsme.

ELA: Jak to?

EL (zasměje se, k závěsu): Osud si s námi zahrál!

ELA: Opravdu mi tu zůstaneš?

EL: Já už ani nemůžu jinak.“¹³⁸

5.1.3 Degradace lásky

V další etapě autorovy tvorby se motiv lásky zásadně proměňuje. Láska je stále přítomná, ale zejména na poli milenecké lásky dochází k její postupné degradaci. Je to patrné již ve hře *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (1970), kde je postava Rudolfa zamilována do krejčovské panny, kterou pokládá za svou dívku. Zamilování je v tomto případě ale jen odlidštěná živočišná touha. Rudolf ji nazývá „courou“ a „diviznou“, jejich vztah je jednostranný, prázdný a hrubý:

„RUDOLF: Včera v noci, radili mi: vyspi se s jinou. Když nic, tohle s ní pohne. Šel jsem za Růženou, myslivcovou dcerou. Řekla: vyber si. Buď ona, nebo já.“¹³⁹

Láska s krejčovskou pannou je zde dovedena až do jakési groteskní absurdity, kdy se panna polidští v Dívku a Rudolf procítne k citu vřelému a lidskému. Je to však jen

¹³⁷ TOPOL, Josef. *Slavík k večeři*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 218.

¹³⁸ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 279.

¹³⁹ TOPOL, Josef. *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 373.

prchavý okamžik, protože se v závěru dozvídáme, že dívka byla jen lživá nástraha, rychlá momentální naděje, která se vytratila:

„RUDOLF: Jsou různé pády v životě člověka. Důležitý je ten sedmý: s kým?
DÍVKA: Odpoledne, jak jsi stál nade mnou, padal na mne tvůj stín. Pak ses pohnul, a ten stín sebou jen tak škubnul – a bylo po něm.“¹⁴⁰

V této hře se ale zároveň opět a poměrně silně objevuje motiv lásky jako rodinné sounáležitosti a s tím související strach ze ztráty domova, pevného hnízda jistoty:

„EMILKA (*jde dopředu*): Zdálo se mi o tatínkovi, Dolfe. Chodí po zahradě, jako by se bál domů. Já ho zmerčím a povídám: Tatínku, cože nejdete dál? On se na mě smutně podívá a řekne: Holka, vždyť já už nevím, kudy se k vám jde, celé dny to hledám. Já: Už jste zapomněl, kde jsou dveře? – On se takhle podívá a řekne: Žádný nevidím. A opravdu, dveře tam nejsou, jako když je zazdí. Vtom jsem se probudila.“¹⁴¹

Degradace lásky, která je spojena spíše s pocity skepse a nenaplnění pokračuje i v dalších hrách. V dramatu *Sbohem Sokrate* ji zosobňuje především vztah Malvy a Žaka a jejich hovory mají podobný ráz jako dialogy Vény a Évi v *Kočce na kolejích* či Ely a Ela v *Hodině lásky*. V tomto případě však nedochází ani k jednomu protnutí dvou světů a snaha o dorozumění končí dříve, než vůbec začne. Žak je vyhořelý sochař, který rezignoval na lásku i na život, kdežto Malva se ji neustále snaží v jejich vztahu vzkřísit, protože lásce obětovala život. Rozhodnutí sochaře deziluzi a frustraci vyřešit tím, že lásku smaže, vytěsní, odstříhne se od všech pout s lidmi, nakonec způsobí, že v ni i Malva přestane věřit a drama končí její tragickou smrtí:

„ŽAK (se na ni podívá): Lásku se nedá vyvzdorovat. Ani vymodlit. Proč nedáš pokoj? Všecko mě obtěžuje. To, jak se staráš. To, jak rozumíš. Jsi jako pijavice, Malvo. Saješ a nepustíš.

MALVA (prostě): Protože tě miluju.

ŽAK (se k ní nakloní, vezme ji za ruce, políbí je): Nemiluj. Odnauč se to. Nechci, aby ses trápila. Je bezvětrí. Ani lístek se nehne. Je to na umření, ale

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 390.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 385.

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!“¹⁴²

[...]

„MALVA: Jak mi to nic neříká. – Taky pořád dolézám a říkám: Miluju, miluju ... A nic to neznamená. Jako bych plácala do vody.“¹⁴³

Ve *Stěhování duší* (1986) se láska dostává už jen do polohy snu, který utiňuje neutěšenou atmosféru života protagonistky. Magdalena kdysi zažila lásku a od té doby na ni jen čeká. Mezitím plyne čas a ona stále sedí mezi napůl zabalenými krabicemi, rozcuchaná a šedivá a se stále stejnou touhou po blízkosti člověka. Láska kdysi odešla a postupně odchází i sen o ní. Na stěnu buší smrt a Magdalena se musí rozhodnout, kam svou duši odstěhuje.

„Roberte, žes mě nepoznal mladší. Byl se mnou jiný dohovor. Pomalu zapomínám, že ta omletá slova, která používám, dřív něco znamenala. Když jsi odcházel, dala jsem ti to nejdražší, co mám – své úspory. Teď tady teskním. Divíš se mi?“¹⁴⁴

V posledním dramatu *Hlasy ptáků* dochází autor s motivem lásky zpět k určité harmonii. Stále je prezentována s akcentem na její pudovost, jeví se jako nástraha, z níž je snadné dojít k přetvářce odcizení sobě i druhému. Je to stále zdroj bolavého neporozumění. I přesto se ale v této hře probouzí opět boj o lásku a v závěru, který ač působí poněkud melodramaticky, dochází i k jejímu určitému naplnění. Herec zvaný Mistr měl v životě mnoho žen a stal se otcem mnoha nemanželských dětí. V závěru svého života, kdy se po mozkové příhodě snaží postavit znovu na nohy a přehodnocuje svůj život:¹⁴⁵

„ANNA: Vy proskuhráte zbytek života.

¹⁴² TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 78.

¹⁴³ Tamtéž, s. 83.

¹⁴⁴ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 110.

¹⁴⁵ Toto téma mimo jiné propojuje poslední tři Topolovy ryze normalizační hry.

MISTR: Nečekám už od něho nic. Anno, přišel čas zúčtování.“¹⁴⁶

Rozhodne se sblížit se svými již dospělými syny a pokusit se dohnat, co zmeškal. Chce v sobě i ve druhých probudit lásku, odehnat samotu. Nakonec se k lásce přes mnohé okliky a opět doveden do mezní situace, přece jen probouje.

5.2 SMRT

„Co dořici přísluší smrti, nepřisluší dořici nám. Láska mlčí a nic nezamlčí. Ví a svědčí. Člověk s člověkem se setkává v mezidveří kulis a smrti; anebo už nikde.“¹⁴⁷

Motiv smrti je spolu s láskou zdrojem dramatického napětí u všech autorových her a tvoří jejich hlavní tematický rámec. Smrt je s láskou v těsném a přímém kontaktu, vzájemně se determinují a tvoří spolu bouřlivý dialog. Tyto dva motivy vnímáme jako určující pro životy a osudy protagonistů. To, jakými způsoby autor s motivem smrti pracuje a jaké významy přináší, by mohlo být téma celé jedné diplomové práce a možná ani to by nestačilo. Pro naše účely však bude dostačující, když nastíníme, jakým směrem se tento motiv vyvíjí a jak se proměňuje.

5.2.1 Smrt jako katalyzátor

V *Půlnočním větru* je smrt zobrazována se svou tradiční negativní konotací. Figuruje zde jako nástraha, která k sobě stahuje bezbranné a vzbuzuje bezmoc. Proto jsou s tímto motivem spojovány lidské nešvary jako zbabělost, nečestnost či pokrytectví. Jediným smyslem smrti je obětování se lásce a naší budoucnosti:

„Sami teď
svůj osud v rukou držíte, neb budoucnost
chce patřit tomu, kdo se o ni bije,
kdo pro ni neváhá i život nasadit
a zaplatit jí svou krvavou daň.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ TOPOL, Josef. *Hlasy ptáků*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 181.

¹⁴⁷ ŠAFARÍK, Josef. *V mezidveří kulis a smrti*. Proglas, 1992, roč. 13, č. 3, s. 7.

¹⁴⁸ TOPOL, Josef. *Půlnoční vítr*. Praha: Orbis, 1956, s. 131.

Zároveň je ale již v této hře formulována myšlenka, že v rámci prodírání se životem slouží smrt jako jediná jistota:

„Má matka říkávala: v moři nejistot,
jimiž se, hochu, potácí náš život,
jen jedna jistota tě neoklame: smrt.“¹⁴⁹

Motiv smrti a její význam se posouvá již v další hře *Jejich den*. Protagonisté se setkávají se smrtí bezdůvodnou a zbytečnou a toto setkání jim poslouží jako určitý katalyzátor k přehodnocení svých stanovisek, k jejich sebeuvědomění a prozření. Až vychýlením na hranu jsou schopni podívat se sami sobě do tváře:

„PAVEL (ruka s cigaretou mu klesne): Kristepane, jaká jsem svině! – To musí člověka nabourat aut'ák, aby se ten druhý za ním ohlídl!“¹⁵⁰

Smrt jako katalyzátor, jako hlavní téma i kompoziční prostředek, figuruje i v další hře *Konec masopustu*. Motiv smrti zde mimo jiné otevírá další důležité téma, „je archetypálně spojován s motivem hříchu i tam, kde vina není prokázána.“¹⁵¹ Této problematice se však blíže věnujeme již v předcházející analýze a interpretaci této hry, nyní se tedy posuneme již do druhé etapy autorovy tvorby, kde je na smrt pohlíženo opět z nové perspektivy.

5.2.2 Jenom smrt je tu černá na bílém¹⁵²

S *Kočkou na kolejích* se autorovi protagonisté více a více choulí do sebe a hledají smysl své cesty, své sebeuskutečnění. Jejich nitra jsou rozbouřená a plná paradoxů a hledání pravdy je ztíženo chaosem života. V tomto kontextu je smrt existenciálně postavena jako jediná a absolutní jistota. Protagonisté se k ní upínají jako k rozřešení svého vztahu, hledí vstříc k „ničemu“ jako ke svému vykoupení:

„VÉNA: Kočko, už si dost dlouho lžem.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 122.

¹⁵⁰ TOPOL, Josef. *Jejich den*. Praha: Orbis, 1962. s. 89.

¹⁵¹ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 112.

¹⁵² TOPOL, Josef. *Slavík k večeři*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 206.

ÉVI (vzdychne): To je škoda. Má se lhát pomalejc, aby to vydrželo.

VÉNA (došel ke kolejím, skloní se opět k nim a poslouchá): Už jsem dávno moh spát a neposlouchat tvý kydy. (Sedne si na kolej.)

ÉVI: Vždyť je to naposledy – ty kydy. (Dívá se na něho.)

VÉNA: To by musel bejt poslední den. To by nesmělo bejt zejtra!¹⁵³

To „nic“, ke kterému všichni nutně spějeme, má však v této hře pokračování a otevírá se i z jiné perspektivy. Je nám nabídnuta možnost, že smrtí život nekončí, protože i po smrti budeme žít ve vzpomínkách a vědomí jiných lidí a je tedy důležité, jak odejdeme a jakou stopu zanecháme:

„VÉNA: Taky bych ti svatosvatě řek, že tě miluju, kdybych věděl, že se nedočkám zejtrka.

ÉVI: To bych se ti poděkovala. K čemu by mi to bylo?

VÉNA: To by platilo navěky. Už bych to nemoh vzít zpátky. Smrtí se neumírá. Smrt nás teprve stvoří. Kdo zašel jako hrdina, už si to nemůže zkazit, má to přišitý a basta. Proto je důležitý, v jakým stavu se umře.“¹⁵⁴

Ve *Slavíkovi k večěři* se existenciální teze „životem ku smrti“ dostane až do absurdní a lehce groteskní roviny. Jako protipól lásky v její naivní snivé podobě, již tu představuje Slavík, je zde postavena smrt jako předmět zábavy, jediná náplň zhýralé rodiny, která v bezčasu jen přežívá a svou prázdnotu utápí ve vraždění svých hostů a jejich pohřbívání na zahradě. Smrt jako jediná jistota v sobě ale již nenese, ač tvrdou tak ale i nadějnou, perspektivu rozřešení hledání. Je zde předem daná s fatálností jako jediný zdroj radosti protagonistů, kteří nemají nic jiného. Chtějí z nedostatku „být“ vytěžit nadbytek „mít“.¹⁵⁵ Jsou bez pohybu sevřeni a hnijíci čekají na smrt, která už dávno přišla. Slavíkova láska je zavalena náhrobním kamenem:

„SLAVÍK: Čas tu hnije, páchne to tady, smrdí to u vás, když chcete vědět!“¹⁵⁶

[...]

¹⁵³ TOPOL, Josef. *Kočka na kolejích*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 162.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 162.

¹⁵⁵ ŠAFARÍK, Josef. *V mezidveřích kulis a smrti*. Proglas, 1992, roč. 13, č. 3, s. 7.

¹⁵⁶ TOPOL, Josef. *Slavík k večěři*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 216.

OTEC (*bere si doutník*): Jak že se jmenoval?

MATKA: Slavík. (*Chopí se marně prázdného džbánu.*)

OTEC: Slavík. (*Mne si ruku.*) Ale drápy měl jako kocour.

MATKA (*mluví do prázdného džbánu*): Peříčko po peříčku, na kůži, na kostřičku.

Dcera si tiše prozpěvuje.

OTEC (dobrácky k Dceři): Přemýšlej o květinách! – Ty si zpíváš? A proč?

Všichni se zastavili na místě, beze slov, bez pohybu, a jako bez jediné myšlenky.¹⁵⁷

Hodina lásky se nachází, jak trefně napsal Josef Šafařík, přesně v onom „mezidveří kulis a smrti.“¹⁵⁸ Smrt je daná, zapsaná černá na bílém, od začátku se s ní počítá. Počítá se s ní ale jako s ničitelkou, stvořitelkou či vykupitelkou? Tyto dvě roviny jsou v neustálém střetu, a to také tvoří celé napětí hry. Ela a El mají hodinu, než se před nimi rozprostře „nic“. Nic je pro ně trýzní i vykoupením, touhou i strachem. Když „nic“ zmizí, jejich budoucnost se stane šedí, najednou nemají k čemu směřovat, jsou ztraceni v bezradnosti, sváry jejich duší, jež je poháněly, dojdou k tísnivému smíru.

5.2.3 Od smrti k cestě ke smrti

V poslední etapě autorovy tvorby se motiv smrti posouvá zase o kus dále a jiným směrem. Ve *Dvou nocích s dívkou aneb Jak okrást zloděje* je stále zachována myšlenka smrti jako jediné jistoty, ale zároveň se ideově vracíme zpět k *Jejich dnu* či *Konci masopustu*, protože i zde je život protagonistů poměřován smrtí (v tomto případě uplynulým životem jejich otce). Veškeré jejich činy i slova se okruhem vrací k nebožtíkovi, jako by doufali, že se doslyší jeho potvrzení, souhlasu. Je pro ně jakýmsi Bohem, skrze kterého se dobírají své vlastní pravdy:

„RUDOLF: Tatínek si potpěl na přátele.“¹⁵⁹

[...]

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 225.

¹⁵⁸ ŠAFAŘÍK, Josef. *V mezidveří kulis a smrti*. Proglas, 1992, roč. 13, č. 3, s. 4.

¹⁵⁹ TOPOL, Josef. *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*. In: MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 354.

„EMILKA: Tatínek říkal, ber, co je.“¹⁶⁰

Tato jejich tendence působí však ironicky, protože se ukáže, že jejich otec měl dluhy, pil a představuje spíše umrtvení pravdy. Pokud bychom zde tedy mluvili o smrti jako o katalyzátoru k sebeuvědomění, v tomto případě spíš k neustálému sebeuvědomování, je to spíše jakési cynické poselství, že žijeme v iluzivních představách, které často nikdy neprohlédneme.

Hra *Sbohem Sokrate* s sebou nese motiv smrti opět ve střetu ničitelka, stvořitelka či vykupitelka. Malva coby nositelka lásky, anděl, jež odlétne nepozorován, se obětuje pro Žaka. Zemře, aby se on mohl jako bájný Fénix znovu narodit, i přestože nechce. Jejich způsob seberealizace byl u obou tvrdě nalomen, vzájemně se za to viní, ale nejsou schopni se pochopit:

„ŽAK (*se zvedá, rozpačitě*): Byla jsi můj strážný anděl, Malvo.

MALVA: Co by ti pomohlo, Žaku? Co by pomohlo?

ŽAK: Mně nic.

MALVA: Pomohlo by, kdybych odešla?

ŽAK (*otráveně*): Divadlo. Máte to v rodině.

MALVA: Jenom se ptám. Pomohlo by, kdybych odešla?

ŽAK: Nerozumím ti. (*Vykročí.*)

MALVA (*zachytí ho*): Ale rozumíš! (*Ukáže na sochu.*) Tohle jsem byla. Co jsem teď? Tvoje minulost. A té se chceš zbavit. Musíš se jí zbavit. Nebo chceš v padesáti končit? Ty máš budoucnost, Žaku!

ŽAK: Co je budoucnost. Takové slovo. Vyvádíš, protožeš mi přestala věřit.“¹⁶¹

Nedorozumění v tomto případě dochází až za hranu, Malva zemře pro Žaka, který žít nechce. Oběť se tedy stává zbytečnou a jediná jistota smrti se hroutí:

„DODO (po chvíli apaticky): Nevím. Utopil ji? Nebo se utopila?“¹⁶²

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 381.

¹⁶¹ TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 66.

¹⁶² Tamtéž, s. 94.

Pokud tedy už ani smrt nemůže být naší jistotou, jak to může dále pokračovat? V dalších dvou hrách je se smrtí počítáno již jako s faktem. Smrt nic nevytváří, nic neničí, je zkrátka bez bojů rezignovaně konstatována. V případě *Stěhování duší* je protagonistka pár kroků od smrti a tento moment jí slouží jako možnost k reflexi svého života, který byl z části jen snem a čekáním. Smrt jí však nepřináší žádný smysl. Smyslem bylo pro ni čekání na lásku a ta se nikdy nevrátila. V závěru jen přijímá realitu se všemi okolnostmi a odchází bolestně smířená:

„To byl náš sen, snídaně u bazénku...

(Její hlas ze záznamu se pozvolna vytratil. Ozve se sama)

Hala je tmavá, nehostinná.

A přesto –

(O něco klopýtla, ale vyrovná to)

Život je krásný, Alžběto.

*(Vzala tašku, kterou pro Alžbětu naplnila, odchází s ní)*¹⁶³

Závěrečná hra *Hlasy ptáků* zpracovává motiv smrti obdobně jako u *Stěhování duší*. Opět ji zde máme konstatovanou v její syrové věčnosti („Stáří se nenakazíš. Zaklepe samo.“).¹⁶⁴ Mistr herectví málem zemřel, aby se znovu narodil a zase čekal na smrt. Od života už nic nečeká, jen zaplnit v poslední životní štaci svou osamělost, hledá lásku, jež by mu přinesla náplň do jeho prázdnoty. V závěru ji svým způsobem najde, ale stejně jako u Magdaleny, jde spíše o bolavé rezignované smíření.

5.3 SEBEREALIZACE

„Za šťastného lze pokládat toho člověka, který umí žít v souladu se sebou, který sám sebe maximálně uskutečňuje, a proto tu také je.“¹⁶⁵ Na této tezi autor vystavil motiv seberealizace a drží se jí až po svou poslední hru, proměňuje se akorát možnost a nemožnost protagonistů k seberealizaci dojít a způsob jejich hledání. Determinuje je láska, smrt či iracionalita okolního dění.

¹⁶³ TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 130.

¹⁶⁴ TOPOL, Josef. *Hlasy ptáků*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 149.

¹⁶⁵ KÖNIGSMARK, Václav. *Bloudění a východiska dramatiky 60.–80. let*. Praha: Úst. pro kult. výchovnou činnost, 1990, s. 3.

5.3.1 Hledání sebe samého

V první etapě autorovy tvorby je motiv seberealizace nejzřetelněji rozvinut ve hře *Jejich den*, kde je zároveň i hlavním tématem. Autor jej zde demonstruje na střetu životních vizí mladší a starší generace. Mladší generaci představuje Vladimír, který se rozhoduje, co udělá se svou budoucností, zda se podvolí otci a půjde studovat praktický a perspektivní obor, či půjde za tím, co opravdu chce – za hudbou. Jeho otec na straně druhé představuje zbabělé podřízení se pohodlí a životním jistotám, z čehož vychází v závěru jen frustrace a zapškllost. Vladimír přemýšlí srdcem, jeho otec vypočítavě tvoří matematické vzorce:

„VLADIMÍR (stojí u klavíru, zvolna): Jenže podle tvých zákonů, tatínku, se dá vystavět atomová elektrárna i vodíková bomba! – Můžeš podle nich stavět i ničit, může je pochopit zlý i dobrý člověk. Je to klíč do nebe i do pekla – podle toho, kdo ho má zrovna v rukou! – Žádný fyzikální zákon mi neříká, proč si mám zamilovat svět a proč ho nesmím dát zničit!“¹⁶⁶

Ač je tento ústřední konflikt vystavěn poněkud černobíle a jednostranně, rozvíjí se v této hře motiv seberealizace ještě jiným směrem, pro naše zájmy zásadnějším. Zmiňujeme se o tom již v úvodní části naší motivické analýzy, v této hře se objevuje náznak seberealizace ještě ve formě lásky a ten se bude v autorově tvorbě dále rozvíjet a problematizovat. V *Konci masopustu*, kde se většina protagonistů pokouší nalézt sebe a najít, jakým směrem se dále vydají, někteří z nich volí právě lásku. Ta jim je ale paradoxně jen útekem před nalezením sebe, a stává se tedy vykoupením i nástrahou.

5.3.2 Seberealizací k neporozumění

To, jakým způsobem byl pojat motiv seberealizace v *Konci masopustu*, je dále rozvíjeno v průběhu celé autorovy druhé tvůrčí etapy. Zejména *Kočka na kolejích* a *Hodina lásky* jsou sondami do vztahu muže a ženy a jejich vzájemné snahy se pochopit. Postupně se odkrývá, že jejich vztah není vyrovnaný, jeden z nich vždy touží po lásce víc, je to jeho způsob seberealizace, druhý jej odmítá a má potřebu

¹⁶⁶ TOPOL, Josef. *Jejich den*. Praha: Orbis, 1962, s. 61.

zaměřit se více na své osobní potřeby a cíle, a to je jeden z klíčových problémů neporozumění mezi nimi. Évi z *Kočky na kolejích* by se ráda usadila, založila rodinu, Věna, jenž ne nadarmo je se svou přelétavostí a nestálostí právě stěhovák, se však bojí a chce raději setrvat v tom, na co je zvyklý:

„VÉNA (pomalu): Až se zas budeš ptát, proč to nejde, ten rodinnej krb, tak si myslí, že jsem ti svoje už řekl. Heslo „krtek“!

ÉVI (vteřiny): Aha. Tak ty z toho máš strach.

VÉNA *ledabylé gesto*.

ÉVI: Ty se tý úlohy bojíš. Ty bys nevěděl, co s rukama, až by sis mě měl brát. Jak se tvářit, bys nevěděl!“¹⁶⁷

V *Hodině lásky* je seberealizace v lásce zobrazena podobně jako v *Konci masopustu*, jako útěk před sebou samým. Ela touží po lásce, protože se bojí být sama. Chce být v neustálém kontaktu, objetí, chce, aby o ni El pečoval, strachoval se o ni. Proto se snaží neustále vyvolat nějaký vzruch, drama. Bojí se, že jinak se probudí a spatří sama sebe. Naproti tomu stojí racionální El, který se v lásce cítí svázán a upřednostňuje své sny, sám sebe. Opět se zde tedy ukazuje nevyrovnaný vztah, nebo lépe řečeno konflikt dvou ideálů, střet dvou světů:

„ELA (svěsí ruce): Dokud budu na tobě vidět, že si hlídáš každý můj pohyb, půjdu jistou nohou po kraji propasti a neublížím si. S tebou stojím a padám. (Sleze ze židle.)

EL: Nenaložilas toho na mě moc? Co kdybych byl já na tvém místě?

ELA: To se tobě nestane. Nemáš nic, s čím to pro tebe stojí a padá.“¹⁶⁸

5.3.3 Rezignace na seberealizaci

Stejně jako u motivů smrti a lásky je i seberealizace v poslední etapě autorovy dramatické tvorby zobrazena v trpné odevzdanosti často iracionálnímu osudu a neutěšeného bilancování svého života. Tentokrát je rozšířena ještě o hledání sebe skrze tvůrčí uměleckou, či jakoukoliv jinou, činnost, která nás naplňuje. Již ve *Dvou*

¹⁶⁷ TOPOL, Josef. *Kočka na kolejích*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 152.

¹⁶⁸ TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 272.

nocích s dívkou aneb Jak okrást zloděje se nám tato tendence poněkud zašifrovaně objevuje. Na jednu stranu je tvořivost zdůrazněna jako nutná součást, bez níž nelze existovat:

„DOLF: Jestli jim vadí, že mám šicí stroj, to se na ten svět už rovnou vyseru.
(*Napije se*)“¹⁶⁹

Na druhou stranu je ale poněkud skepticky degradována, když je postavena na úroveň práce, pouhého způsobu obživy:

„DOKTOR: Také jsem pěstoval květiny.
DAVID: Hlavně květák.
DOKTOR: Jenže květinou se člověk neuživí.“¹⁷⁰

Ve hře *Sbohem Sokrate* je tvůrčí seberealizace zdrojem ústředního konfliktu hry. Neúspěšný sochař Žak slaví své padesátiny, které však nejsou zdrojem radosti, nýbrž depresivním reflektováním jeho života, v němž postupně ztratil lásku i sám sebe. Je právě to onen důvod jeho tvůrčí krize? Nebo tvůrčí krize způsobila, že se sám sobě i své ženě stal jen stínem? Odchod jeho Múzy je symbolicky spojen s odletem Sokrata, černého krkavce, kterého mu jeho žena Malva kdysi přinesla a který mu uletěl jeho vlastní vinou, když mu zlostně vytrhl peří z ocasu. Múza pro něj však bývala i Malva, kterou si od sebe odehnal stejně hrubě jako Sokrata. Oba dva jsou pro něj zdrojem bolesti nad tím, co měl a co už nemá. Postupně ale přechází v úplnou rezignaci:

„ŽAK: Nedělej nic. Nemluv o Sokratovi. Zmizel. Tak zmizel. Sbohem Sokrate. – Pořád se něčím poměřujeme. Co bylo, bylo. Teď je to, co je. (*Uhne očima.*) Tu sochu jsem prodal domovnici. Toužila po ní – má ji mít.“¹⁷¹

¹⁶⁹ TOPOL, Josef. *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 338.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 342.

¹⁷¹ TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 78.

Pokud se možnost realizovat se v jakémkoliv směru dostala ve *Sbohem Sokrate* do roviny pouhého hořkého loučení, ve *Stěhování duší* se dostáváme do úplné stagnace a skepse. Protagonistka Magdalena už dávno vzdala snahu sama sebe uplatnit dle toho, jak by si přála. Pouze ve snech a vzpomínkách čeká, až ji přijde osud vysvobodit a přitom ví, že tím osudem už je jen samotná smrt.

V *Hlasech ptáků* se opět vracíme k tématu umělecké seberealizace a bilancování vyhořelého umělce, tentokrát herce. Svou uměleckou dráhu však protagonista tentokrát ukončuje nechtíc, když ho přímo na jevišti stihne mozková příhoda. Dostane ale od života druhou šanci, kterou chce využít ke znovunalezení ztracených hodnot, k návratu k lásce. Rezignace na seberealizaci zde tedy není tak fatální jako v předchozích hrách. V tomto případě se protagonista snaží nalézt uplatnění i v něčem jiném než v tvůrčí činnosti, která mu v závěru přinesla jen úplné vyprázdnění, protože skrze všechny role, které odehrál, zapomněl, kým je on sám.

5.4 (Bez)mocí slova k neporozumění

Motivem moci, či naopak bezmoci slova, které je těsně spjata s neporozuměním mezi protagonisty a jejich neustálou snahou se o to pokoušet, jsme se již poměrně detailně zabývali v analýze *Konce masopustu*, *Hodiny lásky* i *Stěhování duší*, a zároveň jsme na něj naráželi i v průběhu motivické analýzy lásky, smrti a seberealizace. Jedná se o motiv, který se s železnou zákonitostí opakuje v každé Topolově divadelní hře.¹⁷² Již v prvotině *Půlnoční vítr*, kde je touha po moci spojená se zneužitím slova, respektive jeho využitím k bezohlednému dosažení svého cíle, je vyjádřeno, že pouze mlčení nelže:

„BĚLA: Kdo dal ti právo
hovořit nad mrtvým? Vždyť nad ním mlčet
je jediné, co nelže! Hled'te, přišel
muž velkých slov a místo slz
jim dává kanout na hrdinské činy!“¹⁷³

V *Konci masopustu* se slovo stává doslova vrahem. Ve své mnohovýznamovosti se stejně jako ostatní protagonisté převlékne za maskaru

¹⁷² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 17.

¹⁷³ TOPOL, Josef. *Půlnoční vítr*. Praha: Orbis, 1956, s. 133.

a střetne se s bezelstností a dětskou naivitou Jindřicha, který dokáže rozpoznat vždy jen jednu jeho významovou rovinu. V etapě jednoaktovek se slovo naopak postupně vyprazdňuje a stává nesmyslným. V *Kočce na kolejích* se Évi a Věna dožadují upřímnosti, které se zároveň i bojí, a tak od ní utíkají nesmyslnými hovory, které stejně jako koleje, u nichž čekají, nevedou nikam:

„ÉVI: Chtěla bych jednou slyšet upřímné slovo. Za to snad stojím, ne?

VÉNA: Vždyť ty ho nechceš slyšet.“¹⁷⁴

Ve *Slavíkovi k večeři* se slov také bojí, v tomto případě je však tento strach doveden ad absurdum a zosobňuje odosobněný svět. Rodina, kterou Slavík přijde navštívit, komunikuje jen v naučených frázích, které často ani nedávají smysl. Vzájemně se neposlouchají a neposlouchají ani sami sebe, protože průběžně zapomínají, co říkali. Strach je ale podmíněn tím, že si uvědomují, jakou má moc slova sílu:

„OTEC: Učitel! Pořád mě chytal za slovo, od té doby jsem s gramatikou na štíru, nedám dohromady dvě věty! Úplně by nás rozložil, chvíli neposeděl, na všecko měl odpověď, až nám ho bylo líto, totiž – (Ukáže na ženy.) – jim ho bylo líto ...“¹⁷⁵

Prázdná slova opět nabývají významu ve třetí autorově tvůrčí etapě, kde protagonisté s hořkostí a střízlivou uvážeností reflektují sami sebe. Nabývají zde ale funkci spíše jakési cynické náplně odosobněného světa, prázdné duše, která touží po dialogu, po lásce. Magdalena ze *Stěhování duší* podotýká, že by zapomněla, že existuje, kdyby nevedla samomluvy a zdánlivé dialogy s jejím minulým a vysněným životem. Zároveň ale nejde o iluzi, uvědomuje si svou osamělost, ironicky ji komentuje. V *Hlasech ptáků*, kde stejně jako u předešlé hry už autorovi nejde o dramatický konflikt mezi postavami, ale konflikt uvnitř jedné postavy,¹⁷⁶ má

¹⁷⁴ TOPOL, Josef. *Kočka na kolejích*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 157.

¹⁷⁵ TOPOL, Josef. *Slavík k večeři*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 209.

¹⁷⁶ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, s. 105.

protagonista herec „vždycky pro všechno několik verzí“.¹⁷⁷ V závěru svého života se již nechce schovávat jen za jednotlivá slova naučených replik, chce najít verzi jednu jedinou, svou vlastní.

¹⁷⁷ TOPOL, Josef. *Hlasy ptáků*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 189.

ZÁVĚR

„Vidíte, a já si myslím, že teprve člověk je ten klíč ... kterým se všechno otevírá.

*A může to být klíč do nebe i do pekla!*¹⁷⁸

Jako téma pro naši diplomovou práci jsme si vybrali velice svébytného českého dramatika Josefa Topola, jehož deset dramát se nám jeví jako fascinující sonda do nitra člověka. Zajímalo nás, zda se ve vývoji jeho her, které se dotýkaly zcela apolitického tématu, promítlo i dobové dění střídající se svobody a totalitního režimu. Cílem naší práce se tedy stalo sledovat vývoj jeho dramatické tvorby jak v kontextu jeho života a doby, tak na základě analýzy klíčových motivů, které tvoří jeho poetiku.

V práci jsme se nejprve věnovali zasazení autorovy tvorby do kontextu jeho života, dobového dění a vývoje českého dramatu. Pro tuto biografickou část práce nám byly nápomocny zejména rozhovory s Josefem Topolem od roku 1963 až po rok 2004 vydané souborně v publikaci *O čem básník ví*, či rozhovor s Karlem Hvizďalou vznikající v období od roku 2003 do roku 2005 a později vydaný pod názvem *Sezóny srdce: collage in adagio*. Měli jsme tedy chronologický vhled do jeho prožívání a jak se s roky proměňovalo.

Zaměřili jsme se na tři etapy, které byly zásadní pro vývoj a proměnu autorovy poetiky. Do první etapy spadá setkání s E. F. Burianem, díky němuž Josef Topol započal dráhu dramatika a mohl se dále rozvíjet. Dalším důležitým mezníkem bylo navázání kontaktu s dramaturgem Karlem Krausem a režisérem Otomarem Krejčou, kteří ho zapojili do svého obrodného programu Národního divadla a otevřeli mu nové tvůrčí možnosti. Toto období nesoucí se ve znamení autorova mládí, tvůrčích úspěšných počátků a postupného společenského i politického uvolňování, se odrazilo v jeho prvních třech divadelních hrách (*Půlnoční vítr*, *Jejich den*, *Konec masopustu*) v podobě sice komplikované ale stále ještě nadějně víry v život a lásku.

Dále jsme se zaměřili na období dramatikovy spolupráce s Divadlem za branou, které bylo pro vývoj jeho tvorby zcela zásadní a určující. Bylo to dáno jeho svobodomyšlným přístupem a také komorním prostředím divadla, které souznělo s autorovou tendencí jít hlouběji a intimněji do nitra hlavních postav. Zároveň ale 60. léta postupně přinesla opětovnou nesvobodu, která ovlivnila vývoj jednoaktovek spojených s touto etapou (*Kočka na kolejích*, *Slavík k večeri*, *Hodina lásky*).

¹⁷⁸ TOPOL, Josef. *Jejich den*. Praha: Orbis, 1962, s. 66.

Protagonisté uzavření do sebe dochází ke stále většímu neporozumění si mezi sebou a naděje se vytrácí.

Poslední etapa, jíž jsme věnovali pozornost, bylo období 70. let, tedy období normalizační tísně a nesvobody. V této etapě autorovu tvorbu ovlivnil jeho nucený odchod z Divadla za branou a následovné existenční problémy. Z jeho dramát vzniklých v této době (*Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*, *Sbohem Sokrate*, *Stěhování duší* a *Hlasy ptáků*) je cítit postupná rezignace na svobodu ve tvůrčí činnosti a nemožnost najít východisko.

V další části naší práce jsme se věnovali již čistě analýze a interpretaci tří autorových her, *Konci masopustu* (1963), *Hodině lásky* (1968) a *Stěhování duší* (1986), které představují námi stanovené tři autorovy odlišné životní i tvůrčí etapy. Zjistili jsme, že v každé námi analyzované hře se protagonisté utkávají s novým úkolem, s novými otázkami a stále intenzivněji hledají pravdu. Jejich cesta však vede vždy od lásky ke smrti, od seberealizace k neporozumění a (bez)moci slova. Právě na těchto motivech lze znázornit, jakým směrem se autorova tvorba vyvíjela. Objevují se totiž v každé jeho hře a pokaždé z jiné perspektivy. Tato zjištění jsme dokázali v poslední analytické kapitole, kde se dílčím motivům věnujeme i v kontextu další autorovy dramatické tvorby. Motiv lásky, smrti, seberealizace i (bez)moci slova se vyvíjí podobným směrem, od naděje ke skepsi a rezignaci.

Naše zkoumání ukázalo, že ať jsme hry četli v kontextu jeho života a doby, nebo jsme vývoj abstrahovali přímo z textů, vývoj Topolovy dramatické tvorby se ubíral pokaždé stejným směrem. Je tedy patrné, že i když jsou jeho divadelní hry apolitické, dobové dění se v nich odrazilo. Zároveň jsme došli k tomu, že autora v jeho tvorbě zajímá především svobodný člověk ve svém individuálním bytí a jeho obnažená snaha najít, kým je a kde je jeho místo ve světě. Člověk je onen klíč ke všemu, jak již úvodní citace předestírá.

Anotace

Jméno a příjmení autora: Bc. Anna Malimánková

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Dramata Josefa Topola mezi realitou a snem

Jméno vedoucího práce: prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Počet znaků: 120 720

Počet titulů použité literatury: 33

Klíčová slova: Josef Topol, Konec masopustu, Hodina lásky, Stěhování duší, láska, smrt, seberealizace, (bez)moc slov

Anotace diplomové práce:

Magisterská diplomová práce se zabývá dramatickou tvorbou Josefa Topola, svěbytného českého dramatika a básníka. Naší hlavním cílem je sledovat vývojové tendence v jeho tvorbě, a to nejprve v kontextu autorova života a dobového dění a následně abstrahováním přímo z textů dramát. V analytické části naší práce interpretujeme tři dramatikovy hry (*Konec masopustu*, *Hodinu lásky* a *Stěhování duší*), jejichž klíčové motivy dále analyzujeme i v kontextu dalších autorových dramát. Zjišťujeme, že autorova dramata se vyvíjela s přihlédnutím k jeho životu a dobovému kontextu stejným směrem, jako když je analyzujeme a interpretujeme jen na základě textu. Od víry v naději až po rezignaci a skepsi. Ačkoliv byl Josef Topol autorem apolitickým, dobový marast se v jeho díle zcela jistě objevuje.

Resumé

Our master's thesis deals with the dramatic work of Josef Topol, a distinctive Czech playwright and poet. As a thematic link we have chosen the oscillation between reality and dream, which appears in different forms and intensity in each of Topol's dramas. Our work is not primarily concerned with a comprehensive analysis of all the author's dramatic works, but with capturing their very interesting development. In the first part we have focused on the chronological development of Topol's dramatic works in the context of his life and contemporary events. We followed his entry onto the theatre scene, when he had important encounters with E. F. Burian, Otomar Krejča, Karel Kraus, and then his close collaboration with the Theatre Behind the Gate, which strongly influenced his work. We then moved on to the period of normalisation, when he became a banned author and his work was greatly determined by it. We ended with the post-revolutionary period, when he went into silence as a playwright but returned as a poet.

In the next part we have followed the development of his work from a different perspective, starting purely from the texts of ten of the author's plays, which we have divided into three stages in order to make the developmental tendencies clearer and to link the two aspects of the research more easily. We have carried out a more detailed interpretative analysis of three of his plays, *The End of Shrovetide* (1963), *The Hour of Love* (1968), and *The Removal of Souls* (1986). Each of these plays was written in a different phase, differing from each other in form and theme, but the same motifs appear in them, which change over time. In the last section we have confirmed our investigation by identifying those key motifs (love, death, self-realization, (in)power of words) that appeared in the plays analyzed and we will also describe their development in the context of the author's other plays.

In conclusion, we find that the author's dramas have evolved in the same direction, taking into account his life and the contemporary context, as when we analyze and interpret them on the basis of the text alone. From faith in hope to resignation and skepticism. Although Josef Topol was an apolitical author, the marrow of the times is certainly present in his work.

Seznam literatury

Primární literatura

- TOPOL, Josef. *Půlnoční vítr*. Praha: Orbis, 1956.
- TOPOL, Josef. *Jejich den*. Praha: Orbis, 1962.
- TOPOL, Josef. *Konec masopustu*. Praha: Orbis, 1963.
- TOPOL, Josef. *Kočka na kolejích*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 121–164. ISBN 80-202-0395-8.
- TOPOL, Josef. *Slavík k večeři*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 191–226. ISBN 80-202-0395-8.
- TOPOL, Josef. *Hodina lásky*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 245–280. ISBN 80-202-0395-8.
- TOPOL, Josef. *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 309–396. ISBN 80-202-0395-8.
- TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 7–94. ISBN 80-7215-158-4.
- TOPOL, Josef. *Stěhování duší*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 95–130. ISBN 80-7215-158-4.
- TOPOL, Josef. *Hlasy ptáků*. In: TOPOL, Josef. *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*. Praha: Torst, 2001, s. 97–224. ISBN 80-7215-158-4.

Sekundární literatura

Tištěné zdroje:

- ČERNÝ, František. *Topolův Půlnoční vítr*. In: TOPOL, Josef. *Půlnoční vítr*. Praha: Orbis, 1956, s. 137–142.
- ČERNÝ, František. *Hry Josefa Topola*. In: ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. s. 356–365. ISBN 80-200-0782-2.
- GLANCOVÁ, Helena. *Dokumentace ke Krejčově inscenaci Konce masopustu v Národním divadle*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 105–113. ISBN 80-202-0395-8.
- KRAUS, Karel. *Divadelní poslání Otomara Krejči*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 243–298. ISBN 80-7008-113-9.
- KRAUS, Karel. *Hodina lásky*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 406–412. ISBN 80-7008-113-9.
- KRAUS, Karel. *Masopustní tragédie*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 326–344. ISBN 80-7008-113-9.
- KRAUS, Karel. *Představuje se Divadlo za branou*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 47–51. ISBN 80-7008-113-9.
- KRAUS, Karel. *Topolův pokus o dorozumění*. In: KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 318–325. ISBN 80-7008-113-9.
- KREJČA, Otomar. *O hodině lásky*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 284–286. ISBN 80-202-0395-8.

- KREJČA, Otomar. *Režijní poznámka*. In: TOPOL, Josef. *Jejich den*. Praha: Orbis, 1962, s. 1–23.
- KROČA, David. *Poetika dramát a básní Josefa Topola*. Brno: Paido, 2005. ISBN 80-7315-101-4.
- KUBĚNA, Jiří. *Josef Topol*. In: KUBĚNA, Jiří. *Paměť básníka: z mého orloje*. Brno: Host, 2006, s. 236–242. ISBN 80-7294-186-0.
- KÖNIGSMARK, Václav. *Bloudění a východiska dramatiky 60.–80. let*. Praha: Úst. pro kult. výchovnou činnost, 1990. ISBN 80-7068-023-7.
- MACHONIN, Sergej. *Zelený papoušek a Hodina lásky*. Listy, 1969, roč. 2, č. 5, s. 8.
- MARTINKOVÁ, Jitka. *Časovost v dramatické tvorbě Josefa Topola*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. ISBN 978-80-86928-34-0.
- MAZÁČOVÁ, Barbara. *Básník a theatrum mundi*. In: TOPOL, Josef a Barbara MAZÁČOVÁ. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 416–422. ISBN 80-202-0395-8.
- PATOČKOVÁ, Jana. *Opožděná zpráva o likvidaci divadla: Příloha Divadelní revue 4/2001*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISSN 0862-5409.
- ŠAFAŘÍK, Josef. *V mezidveří kulis a smrti*. Proglas, 1992, roč. 13, č. 3, s. 4–8. ISSN 0862-6731.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Metaforické hry Josefa Topola*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003. ISBN 80-244-0536-9.
- TOPOL, Josef. *O čem básník ví*. Praha: Torst, 2014. ISBN 978-80-7215-479-1.
- TOPOL, Josef a Karel HVÍŽDALA. *Sezóny srdce: collage in adagio*. Praha: Torst, 2018. ISBN 978-80-7215-565-1.

Internetové zdroje:

- ČERNÁ, Kamila. Josef Topol. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2015 [cit. 2022-08-06]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1186&hl=josef+topol+>
- RYCHLÍK, Břetislav. *Jazyk jako stav duše*. Respekt [online]. [cit. 2022-08-06]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2015/26/jazyk-jako-stav-duse>