

GOETHOVA PRKNA

Namísto Hegelovy teze, že dějiny začínají vznikem státu, musíme popravdě říci, že dějiny začínají vytvořením prkna. Nebylo samozřejmě hned prknem Goethovým, avšak již umožňovalo plout a veslovat, podívat se po vodě, proti vodě, a dokonce i za vodu. Překročit obzor jen místního a jen jednotlivého. Pospojovat ostrovy zkušenosti, oddělené neschůdným živlem vodním. Pospojovat je v obrazy tíhnoucí k celistvosti. Pohybem poznávat a snad i dobývat svět.

Prosolena touto zkušeností vstoupila prkna do našeho okruhu kulturního v úloze trpné a nosné zároveň: znamenat svět. Spojitost s plavbou, s vodou, vydává jejich nosnost, přitahuje na ně život, jeho počátek i konec. Sigmund Freud nás poučil, že řez kmenem, tak lákající ke hlazení, vábí nás jako skrytý symbol ženství, mateřství. Řekne-li se *je na prkně*, znamená to něco jiného, než řekne-li se *je na mářách*. Kdo je na prkně, vrací se, odkud vzešel. Kdo je na mářách, proměnil se v mrtvé břemeno, jež musí být vyneseno.

Snad proto se z prken stavívaly dvě věci: jeviště a popraviště. Nebylo tomu tak vždycky a všude. Zdá se, že jedno i druhé vstoupilo na prkna současně. Do té doby se komediantovalo i popravovalo na zemi. A v novější době, kdy divadlo již neaspiruje na zprostředkování sceleného obrazu světa a též poprava přestala být veřejným předvedením moci plynoucí ze sdíleného řádu,⁹³ má obojí opět tendenci vracet se z prken, která znamenají svět, na zem.

Z tohoto hlediska se jeviště a popraviště liší pouze tím, co se na nich předvádělo. Proto klasické drama francouzské tak úzkostně lpělo na rozlišování toho, co se smí a co

93 Ještě v roce 1851 vydal magistrát v Ansbachu u příležitosti veřejné popravy loupežnice Hilperové výzvu, aby školní mládež byla přivedena a divácká místa zaujala včas, neboť se očekávala hojná účast a děti by mohly v tlačenici přijít k úrazu. Srov. DÜLMEN, Richard van. *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der Frühen Neuzeit*. München, 1988, s. 173.

nesmí na divadelních prknech ukazovat. Odtud ovšem i síla protiklasické inspirace shakespearovské, v níž se kulturně rozštěpené dere k původní jednotě svého zdroje i konce.

Přechází divadelní poslání do života? Goethe bouře a vzdoru tomu nepochybně věřil, a také prakticky usiloval o obrodu národa divadlem. Ve *Viléma Meistera létech učednických* však již rozvíjí toto téma ironicky.

Tak například stylizuje autobiografické zážitky s loutkovým divadlem do scény, v níž zamilovaný Vilém – v lásce i v divadelnictví jen nadšený diletant – poučuje herečku Marianu, co a jak s loutkami, na divadle i v životě. Mariana poslední třetinu výkladu prospí. Spolu s Barbarou, svou hospodyní, důvěrníci a pasačkou (Izeli utvořit femininum od „pasák“), se na Vilémovy útraty dobře najedla a napila, a hlavně – Vilém neříká o divadle, jímž ona se živí, nic zajímavého, nýbrž žvatlá pod divadelní záminkou sám o sobě, o svém dětství a dospívání.

Podobně v desáté kapitole druhé knihy se dočítáme, kterak celibátní hrdina Vilém nedá se svést ke smilstvu, za to však ke čtenářské, debatní a pijácké orgii nad německy německým kusem rytířským a nad otázkou významu divadla pro národ. Nemohu odolat, abych klíčovou pasáž necitoval:

„Všichni zrovna hořeli ohněm nejušlechtilejšího národního ducha. Jak se líbilo německé společnosti, že se může oddávat poetickému rozkochání na rodné hroudě! Zulášťe sklepení a chodby, zámky v rozvalinách, mech a duté stromy, nade všecko však noční scény s cikány a tajný soud působily neuvěřitelným účinkem. Každý herec se už viděl, jak v přilbě a pancíři, každá herečka, jak ve velkém stojatém límci před obecnstvem osvědčuje svou německost. Každý si chtěl hned přivlastnit nějaké jméno z kusu nebo z německé historie, a madame Melinová se zaříkala, že očekávaného syna nebo dceru nedá pokřtít na jiné jméno než Adalbert nebo Mechtilda.

Mezi druhým a třetím aktem přinesli velkou mísu punče; a poněvadž se i v kuse samotném mnoho připíjelo a vůbec pilo, bylo ovšem nasnadě, že se společnost při každé takové příležitosti vmyslila na místo hrdinů, připíjela s nimi a provolávala slávu oblíbencům mezi jednajícimi osobami. Ke konci pátého aktu bylo nadšení stále bouřlivější a hlučnější, ba nakonec, když rek skutečně ušel svému utiskovateli a tyran byl potrestán, dosáhlo vytržení takových rozměrů, že přísahali, že nikdy nezažili tak šťastných chvil. [...] a když vypili druhou mísu punče a táhlo na půlnoč, přísahal Laertes svatosvatě, že není člověka, aby byl hoden na tyto posvěcené sklenice přitisknout své rty, a hodil svou sklenici za sebe; vyletěla okenní tabulí na ulici. Ostatní následovali jeho příkladu a přes opětovné protesty hostinského, který přiběhl, rozbili na tisíc kousků i mísu, aby po takové slavnosti ducha nebyla znesvěcena nějakým neposvěceným nápojem.“

Počátkem kapitoly jedenácté Vilém Meister „po chvílce přemýšlení“, jak praví Goethe jedovatě, neboť bylo nazítří ráno a Vilémovi musela třeštit hlava „zavolal hostinského a dal škodu i celou pitku připsat na svůj řád. Zároveň se dozvěděl, že Laertes jeho koně včera tak zchvátíl, že už se z toho nevykřeše.“⁹⁴

94 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viléma Meistera léta učednická*. Praha 1958, s. 135 n.

Diletanti, kteří namísto co by se živilo poctivě, pokoušejí se ve spolku s komedianty způsobit, aby národ zprkeněl a prkna znárodněla, nezaslouží si lepší konec. To je poselství celého románu, nejen citované scény.

Ve *Viléma Meistera létech učednických* se nápadně moc pije. Ve *Spřízněných volbou*, dopsaných o třináct let později, už se s pitím a jeho pustošícími účinky setkáváme jen nepřímo, prostřednictvím Otyliina panenského rozvažování, co víno dělá s muži, kteří jej vypili příliš. Eckermann zaznamenal, že Goethova denní spotřeba činila 1 litr moselského, to však až ve stáří.

Sdělení o nacionální opilosti a následně kocovině by však Goetha bylo sotva pohnulo k vytváření formy tak velké jako román výchovný a vzdělávací. Ironií otevírá své nejvlastnější téma: touhu po hře, po metamorfózách, po zmnohonásobení života prostrídáním rolí – a stín této touhy, věčné provizorium stavu als ob, stín prázdnoty tak nesmlouvavě ukazující na iluzivnost svobody v neurčitosti, na iluzivnost postav nesených jen prkny, která znamenají svět.

Vilém Meister učiní na své divadelní cestě pokroky, povznáší se nad všednodenní nezakotvenost komediantů, povznáší se až – k režii! Vrací se tu vlastně ke svému dětskému loutkovému divadlu: pro iluzi života v rolích má herce, sám účinkuje jako demiurg.

Ironie pokračuje dál. Ukazuje se, jak divadelní obroditelé národa nejsou ochotni konat čtené zkoušky nebo debatovat o smyslu svých rolí, leda by to bylo dobře honorováno jídlem a pitím. Ukazuje se, jak nepohodlné jim je vybočení z rutinně zvládané manýry. Kupodivu jsou ochotni při dobré příležitosti vystoupit z existence divadelní a vstoupit do života. Zdůrazňují: při dobré příležitosti. Není třeba hledat pod tím hned prodejnost, poměřování čehokoli holým ziskem. Prospěch tu ovšem musí být. Je nápadně neobchodní, nepodvojný, skutečný. Právě v tom, zdá se mi, tkví zřetelný ukazatel k sociální zakotvenosti, ke spolulidství nejen abstraktně proklamovanému, nýbrž praktikovanému. Z tohoto úhlu by bylo zajímavé nově vyložit známé sociálně mesalianční tendence Goethova textu.

Kdyby nebylo okolností dalších, směli bychom snad shrnout: zmnohonásobme své životy, překročme omezující určitost každého z nich, avšak nikoli způsobem iluzivním, divadelním, nýbrž činným spoluobčanstvím, žitou harmonií samostatně podnikavých i samostatně odříkavých částí se souladným celkem!

Další okolnosti tu však jsou. Neubírají výzvě na platnosti a prospěšnosti, nepřipouštějí však, aby byla přijata jako horizont poslední a jediný. Ironie, která tak projasňuje *Viléma Meistera léta učednická*, rozkvétá do velmi dialektických poloh ve *Faustovi*. Co rozumím dialektickým: rozevření protikladu, jímž je Faust nesen. Není ani jednou z polarit, není ani středem mezi nimi. Polarit pouze obkličují, co vyjádřit nemohou, co však sděleno býti má a musí.

Označení *Fausta* za tragédii je stejně podivné, jako označení Mozartova Dona Giovanniho za *dramma giocoso*. Goethův hrdina, podobně jako v závěru prvního dílu jeho milá, dosáhne nakonec smíru a spásy. Bylo mu dopřáno prožít řadu ne-

všedních dobrodružství, ba kamarádit se s peklem – a vše dopadlo dobře jak v *Čertu a Káči*. Veseloherního hrdinu Dona Giovannioho naopak závěrem pozře peklo, na čemž pramálo změnil *scena ultima*, v níž si to zbylé postavy dramatu – prostopášníkovo oběti stejně jako jeho plebejský komplic Leporello – radostně pochvalují.⁹⁵

Komickým se Don Giovanni jeví rázem a naprosto, porovnáme-li jej s Hamletem. Srovnání je odůvodněno nejen tím, že Mozart i da Ponte Shakespearovo dílo dobře znali,⁹⁶ ale hlavně tím, že tu máme co činit s archetypy. Libretista je vymezil, Mozart oživil. Že šlo hlavně o divadlo, ukazuje zdánlivě podružný detail: Masetta a Komtura hrál při pražské premiéře stejný pěvec!

V Goethově románu tvoří hamletovské téma klíčový bod reflexe dramatu. V jejím světle lze pochopit, proč *Faust* zůstává tragédií. Goethe se sice vyslovuje kriticky k úpravě, v níž se za jeho mládí v Německu Shakespearův *Hamlet* hrával – autor této úpravy F. L. Schröder (1744–1816) vystupuje ve *Viléma Meistera létech učednických* pod jménem Serlo – není to však kritika zásadní, spíše shrnutí námitek a protinámitek k otázce, zda závěrem dramatu má Hamlet opravdu zemřít. Bylo by velmi naivní pokládat Vilémův hlas za hlas autorský. Vilémovy a Serlovy debaty, jejich úporné úsilí o co nejryzejší inscenaci, ironizuje Goethe ústy postav ženských, cítících zdravě a přirozeně: Filina mudrujícím pánům vytýká, že kvůli ideji Hamleta nechali padnout jeho nejlidštější větu (Hamlet III, 2: „*Smím si vám, slečno, lehnout do klína?*“).

Aurelii stačí vkus a šarm, aby uhájila Hamleta krásného proti hnidopišské dedukci blondatého tloušťáka, založené ostatně na chybném chápaní Shakespearova textu.⁹⁷

Z čeho si Goethe ve *Viléma Meistera létech učednických* tak půvabně tropil šprýmy, to bere a předkládá vážně v souvislosti s aristotelskou teorií dramatu: tragédie má u publika vzbudit vzrušení a soucit, který je možno vést k harmonizaci a katharsi. Nesmiřitelné nemůže být proto ponecháno sobě samému, zápas lidskosti měl by být regeneračně projasněn střídáním tragického s radostnou změnou k usmiřujícímu a usmířenému. Ve stati *Shakespeare und kein Ende* z roku 1815 píše Goethe o pólech, jež mají rozdírat tragédii, aby nakonec došly smíření: shakespeareovské drama nás učí, a to na rozdíl od tragédie starořecké, že základním protikladem je protiklad mezi tím, co si člověk ukládá sám (Wollen), a tím, co je mu uloženo objektivně (Sollen). Sollen činí tragédii silnou a vznešenou, Wollen vytváří její

95 Již při prvním vídeňském provedení se poslední scéna nehrála. V roce 1905 ji vypustil Mahler a od té doby se běžně dílo provozovalo bez ní, ač například hudební závěr v takovém případě zní podivně, jako závěr plagální. Theodor W. Adorno v roce 1967 tvrdě kritizoval Klemperera, že se vrátil k původní pražské verzi, tedy k zařazení závěrečné scény.

96 Mozart dlouho před vznikem Dona Giovannioho uvažoval o tom, jak věrohodně a tedy s maximálním účinkem předvést na jevišti ducha. Shakespearovi vytýká, že v Hamletovi mluví duch otce příliš dlouho, což musí diváka přimět k rozpoznání, že to skutečný duch není. Mozart o tom píše svému otci v dopise ze dne 29. listopadu 1780.

97 Srov. devátou a sedmou kapitolu páté knihy *Viléma Meistera let učednických*.

křehký, singulární, zato však konkrétní pól. Závěr této úvahy poněkud překvapuje, mimo jiné bezděkým souzněním s Hegelem, jehož si jinak Goethe uctivě držel na distanc: staří vylučovali svobodu, aby dosáhli rovnováhy mezi Wollen, Sollen a Vollbringen (naplněním, realizací), kdežto Shakespeare nás učí chápat nutnost jako mravnost.

Záleží přinejmenším na tom, zda nutné je pokládáno za mravné nebo mravné za nutné. V této věci, zdá se mi, setrval Goethe v pocitové nerozhodnosti – a snad proto nevypracoval tragédii o konfliktu mezi křesťanstvím a pohanstvím, jenž by po komplikacích rodinných a milostných harmonicky vyústil v mučednictví.⁹⁸

Existuje doména, kde iluze života a smrti vrací se účinně z prken do života: veřejná scéna politická za krizí občanského věku. Princip šaška se v ní mnohonásobně zmnožuje a zahrát může si zkusit každý. Politika tu pluje po prknech, která stále ještě dobře prosolena stále ještě znamenají svět. Divadlo však, jež se tu předvádí, vymklo se divadelnosti, jako by herci zešíleli a ztratili schopnost rozlišovat mezi tím, kým skutečně jsou, a tím, jaké role hrají. I to nejpravější, nejpravdivější divadlo stojí totiž na vědomí iluze a na hře s ní.

Na prknech tribun bývá řeč o posvátných věcech. Je to podivné, se svátostinami se povždy zacházelo na kameni, na prknech leda z nouze, že byla levná a dostupná; pak ale musela předstírat, že jsou kámen. Když u Tiecka v *Princi Zerbinovi* (1798) hlasem ducha promluvila prkna sama, lidé se lekli a raději na to rychle zapomněli, ač se ve dřevě docela obyčejného nábytku probral k samostatnému projevu dobrotivý duch lesa a stalo se v rámci půvabné komedie.

Svátostiny prezentované na tribunách jsou stejně pravé jako kámen z prken: polystyrenové perly. Z jeviště a z popraviště bývá tu hra na hrdiny, na muže ochotné rozdávat a přijímat smrt podle určitých pravidel. Tu a tam se mezi nimi může objevit i žena, jako výjimka. Ne snad, že by ženám chyběla statečnost, ale že ženská statečnost je spjata povětšinou s darováním a ochranou života a smrt v ní – ať vlastní nebo cizí – nemůže nabýt samostatně kladného významu.

Ve srovnání s divadelním jevištěm je hra tribuny neúplná v tom, že postavy, proti nimž se hraje, na scéně přítomny nejsou a objevit se na ní ani nemohou. Bez nich však hrát nelze. Mluví se hlavně o nich, mluví se naléhavě i k nim, a mluví-li se o tom zásadním, co by se mělo, ba co se musí stát, měli by to učinit oni anebo přítomní s nimi. Nepřítomným připadá hlavní úloha. Přivolává se na ně smrt.

Souvislost prkenného jeviště a popraviště vrací se v hávu magickém. Ve chvíli, kdy drama konečně dospělo a chce žít samostatně namísto parazitováním na ideji bláznovské nebo všenápravné (rádi uznáme, že neparazitovalo způsobem štěněním, nýbrž z nouze jiné než své vlastní), zmocňuje se prken fragment, který se vydává za divadlo světa celého, křik, který se tváří rovnou jako čin. Bez rozpaků se

98 MÜLLER, Joachim. *Goethes Fragmente einer Tragödie und seine Auffassung vom Tragischen*. Berlin 1965, s. 21 a n. Goethe uvažoval o sepsání zmíněné tragédie kolem roku 1810, zachoval se náčrt.

tu roztančí kašpaři i kašpárci, Bártové i Balcárci. Namlouvají sobě a hlavně jiným, že jsou duchy, nejčastěji duchy národními. Pod jejich nohama se prosolená prkna jeviště a popraviště proměňují opět v loď. V loď bláznů.