

NĚKTERÉ PRVKY V DRAMATICKÉM DÍLE ŽIVKA ČINGA

Živko Čingo patří k nejvýraznějším představitelům tzv. třetí poválečné generace makedonských autorů, jejichž tvorba spadá přibližně do 70. let 20. století. Je to doba, kdy se umění v Makedonii rozvíjí ve svobodných podmínkách a kdy i drama jako nejsložitější žánr má již dostatek zkušeností a je zaseto do plodné půdy. Z ní vzešla celá plejáda kvalitních dramatiků, mezi nimiž má své nezastupitelné místo i Živko Čingo (1936–1987).

Své kvality dokázal osobitým vyprávěčským uměním v povídkách *Paskvelija* (1962, Paskvelie) a *Nova Paskvelija* (1965, Nová Paskvelie). Spontánní vyprávěčský styl a některé novelistické postupy transponoval i do části své dramatické tvorby. Ve hrách *Obrazov*, *Makavejski praznici*, *Pod otvoreno nebo* a *Rabotnici* převažují realistické prvky a celkově připomínají Čingovy povídky. Druhou tvář Čingovy dramatické tvorby představují hry *Kengurski skok* a *Surati*. V nich si Čingo osvojil specifické prvky a postupy absurdního divadla.

Při analýze komplexního Čingova díla lze odhalit několik charakteristických rysů, které jsou trvale přítomné jak v jeho próze, tak v dramatech. Z jejich řady vybírám čtyři prvky, které se mi zdají nejpřiznačnější, přičemž se zaměřuji na divadelní hry.

Základem Čingova kompozičního umění je *kontrast*. Na tomto principu staví celé dílo po obsahové i formální stránce. Čingo juxtaponuje neslučitelné jevy a pohledy; individuální vnitřní osudy prostých lidí se střetávají s krutými všedními událostmi, lyrické popisy přírody jsou bryskně převrány naturalistickými popisy surové reality, jazyk získává jednou biblický tón, jindy je jádrnou hantýrkou. Výstižnou charakteristiku podal srbský spisovatel a režisér Žika Pavlović, když Čingovo dílo nazval „magickým realismem“. Slobodan Micković k tomu dodává: *Koga kje se reče magiski realizam, očigledno e deka imame rabota so eden čist oksimoron*.¹ Čingo-

¹ Micković, S.: *Magičniot realizam i deloto na Čingo*, Les études balkaniques tchèques X, Praha 1999, s. 89.

vo dílo je opravdu jedním velkým oxymóronem, neboť v sobě slučuje věci, které si odporují: lyričnost stojí proti surovosti, tragika proti ironii a grotesknosti, lidská moudrost proti živočišnému násilí, krása proti ohyzdnosti, imaginární a fantastické proti realistickému, konkrétní proti alegorickému. Tento princip vyplývá již z volby tématu, jež je společné pro všechna Čingova díla. Jeho hrdinové jsou lidé postavení do doby přelomu, žijí v bouřlivých převratných událostech, kdy se boží staré a nastupuje nové. Dochází tak ke střetu dvou světů, které mají o způsobu života zcela odlišné představy. Vše se odvíjí od protikladu společensko-politické dění – individuální život a děj je odpovědí na otázku, jak se člověk vypořádává s novou skutečností, jaký mají vnější události vliv na intimní život člověka. Tento střet je vždy neslučitelný, neboť hrdinové žijí uzavřeni ve svém světě se svými patriarchálními zkonstatěnými návyky a hluboce zakořeněnou pověřivostí. Člověk s takovým omezeným myšlením přirozeně nemůže pochopit novou ideologii, kterou přináší vlna revoluce. Politické dění se odehrává ve zcela odlišném prostředí, zasahuje však i makedonskou vesnici. Paradoxně jsou to právě její prostí obyvatelé, kteří se stávají oběťmi vyšších mocenských sil.

Magický realismus, tj. kontrast imaginárního a realistického, se projevuje v situování děje ve sbírkách povídek o Paskvelii. Čingovo povídkové univerzum je smyšlené, ale reflektuje tragiku a absurditu lidského údělu a je současně otevřené i teple mezilidských vztahů.

Určitým převedením povídek Paskvelie na divadelní scénu je drama **Makavejski praznici** (1982, Makabejské svátky). Čingo pozoruje vývoj mezilidských vztahů na rozbouřeném historickém pozadí a vztah hrdinů k realitě a životu. Vychází z konkrétní historické události spojené s rokem 1948 (vydání Rezoluce IB) a z následného ničivého politického dění 50. let, z nástupu totality a kolektivizace. Tento reálný podklad je však pouze jakýmsi „odrazovým můstkem“ pro uskutečnění vlastního autorova záměru. Čingo nechce být kronikářem a zapisovatelem vnějších historických faktů. Snaží se proniknout do vnitřního světa svých hrdinů, na kterých „se podepsala doba“. Jinými slovy: drama nemá dokumentární charakter, dominantní je psychologický aspekt. Proměny roku 1948 nabývají symbolického významu. Konkrétní časové zakotvení v roce 1948 se tak stává obecným tématem zvrátového období a celé drama zobecňujícím výjevem ze života v době hluboké lidské bolesti a utrpení a zároveň touhy po svobodě.

Princip kontrastu je snad nejmarkantnější v Čingově dramatické prvotině **Obrazov** (1969, Tvář). Projevuje se zejména při výstavbě charakterů postav. Dá se říci, že každý hrdina je vyhraněným typem a má ve hře svůj protipól. Obrazov představuje *nomen omen* a tato vlastnost, *obrazovština*,

je také námětem celé hry. Obrazov je politický činitel, tajemník strany, jímž se stal pomocí klamu a špinavých machinací. Jeho polaritou je Jakir, bývalý přítel z války, který se stal obětí obrazovštiny. Další protikladnou dvojici vytvářejí Obrazovovi zeťové Ilija Kudrev a Sašo. Zatímco Sašo je *mladým perspektivním vědcem*, který se dobrovolně stává loutkou režimu a slepě věří jeho ideálům, Kudrev je emotivním a osamoceným mladým mužem s neklidným svědomím. Poukazuje na morální pokleslost politického světa a ostře a nevybíravě kritizuje lživou a zhoubnou ideologii, která je člověku vnucována. Drama je konstruováno dosti černo-bíle a tezovitě. Bývá mu vyčítána příliš jednoduchá zápletka, přímočarý děj a převaha realistických prvků. Domnívám se však, že není správné proto dílo považovat za esteticky a umělecky méně hodnotné.² Čingo v té době ještě neměl žádné zkušenosti s dramatem a byl ovlivněn novelistickými postupy. Vzhledem k bohatě rozvinuté symbolice nelze pochybovat o uměleckých kvalitách díla. Spíše bych ho označila za žánrově nevyzrálé.

Proč Čingo volí princip kontrastu jako základ svých děl? Kontrasty a šoky vyrazující dech nejsou v žádném případě samoučelné. Jsou prostředkem intenzifikace tragiky lidského života. Používáním nečekaných zvrátů v oblasti obsahu i formy slouží k tomu, aby to, co chce autor říci, řekl jedinečně a nezapomenutelně.

Jak již bylo řečeno, Čingo se opírá o konkrétní události, o realitu. Jeho dramata nepochybně vypovídají o době, o historických událostech a o konkrétním prostředí. Můžeme tedy hovořit o určité míře dokumentace. Dokumentární charakter však není primární a zaznamenávání historických faktů není vlastním cílem Čingovy tvorby. Reálný základ slouží pouze jako výchozí bod, jako impuls k uskutečnění autorova záměru, tj. zachytit, jak doba plná zvrátů a chaosu doléhá na psychiku makedonského člověka. Kromě reálného nacházíme v Čingově díle i řadu ireálných, fantastických prvků. Nad oběma vrstvami však dominuje poetická sféra³, která je prochnuta bohatou *symbolikou*. Symbol je základním nástrojem, se kterým Čingo pracuje. Jakými prostředky dosahuje takové vypjaté lyričnosti? Jeho *poetizace* spočívá ve volné hře obrazotvornosti, používá motivy, jež dávají dílu mýtický až sakrální význam. Důležitou roli hraje příroda, její síla a proměny v průběhu roku. Zdá se, že veškeré dění jí podléhá. Stromy, údolí, střídání ročních období, vítr od západu, vydatné deště, křik ptáků, to vše nabývá doslova biblických rozměrů. Příroda tu vystupuje jako svědek historických

2 Georgievski, Ch.: Istorija i poetika na makedonskata drama, Skopje 1996, s. 223.

3 Stardelov, G.: Portreti i profili, Skopje 1987, s. 256 – 257.

událostí a lidských osudů. S bouřlivými zvraty v historickém dění přicházejí prudké přivaly deště a hřmění, jindy zase jako by soucítila s tragickým lidským údělem. Příroda má živou duši, někdy je zlou předtuchou a varováním, jindy ozvěnou. Má lidské vlastnosti, dokáže být nelítostná a krutá, ale i něžná a laskavá. Hrdina nezřídka apostrofuje přírodu, neboť se mu zdá, že i ona stejně trpí, a cítí tak její spřízněnost. Jindy je chování přírody v kontrastu s tragickou událostí, tím ji eufemizuje a projevuje svůj soucit s obětí.

Kromě motivu přírody sehrává důležitou úlohu hudba a jiné akustické prvky. Tóny klavíru tvoří pozadí dramatu *Obrazov*. Ani tato kulisa není bez významu. Je však s konkrétním děním spojena volněji, je polysémická a nabízí tolik interpretací, kolik je diváků, resp. čtenářů. Zůstaneme-li u dramatu *Obrazov*, kde je symbolika snad nejvíce a nejlépe propracovaná, je nutné připomenout motiv zrcadlového sálu, který souvisí s ústředním tématem hry, s *obrazovštinou*. Zrcadla, křišťálové lustry, broušené vázy, to vše oslňuje svou okázalostí, avšak jsou to jen pouhé klamy a mámení. V zrcadlech vidíme věci, které se oku jeví jako skutečné a krásné. Jsou to však pouhé odlesky a při touze uchopit je narážíme na studenou plochu, na průhlednou, ale neproniknutelnou zeď do světa iluzí.

Hru *Obrazov* otevírá i uzavírá motiv šachové hry. Svět se Čingovi jeví jako šachovnice, na níž vyšší síly a vnější události manipulují s lidmi – figurkami – a určují jejich osud. Člověk se stává nástrojem politické moci a je bezmocný proti jejím zákonům.

Motiv šachové hry je obrazem manipulací v odlidštěném světě. Pocitem *odcizení* a *úzkosti* trpí většina Čingových hrdinů. Často situuje své příběhy do těsného *uzavřeného prostoru* s dusnou atmosférou. Hrdina se snaží vyprostit se z této stísněnosti a překonat skličující hranice. Věří, že *tam venku* je jiný, lepší život, a sní o něm. Takové sny mají dětští hrdinové románu *Golemata voda* (1971, *Obrovská voda*) a jeho dramatické adaptace *Dzidot, vodata* (1974, *Zeď, voda*). Tyto děti ztratily ve válce své rodiče a nyní jsou *uvězněny* mezi zdmi internátu pro sirotky. Není to však pouze prostor, který je obklopen zdí. Zeď je symbolem odcizení, otupělosti a nelidského chování. Bariéry existují i mezi lidmi, neprostupná zeď je obestavěna i kolem lidských srdcí a činí z vychovatelů bezcitné monstrózní bytosti, které s mladými *vězni* zacházejí nemilosrdně a bez lítosti. Nastolují tvrdý režim, aby zničily vše, co je v člověku ušlechtilé a lidské. Avšak děti se svými naivními očima si uchovávají naději a víru, že existuje lepší život za studenými zdmi jejich *vězení*. Dílo tak v sobě nese vznešené humanistické poselství.

Nedorozumění a *odcizenost* jsou dovedeny do krajnosti v absurdním dramatu *Kengurski skok* (1979, *Klokaní skok*). Autor si zvolil téma pe-

čalbarství, ale opouští rámec jeho tradičního ztvárnění. Hra nese četné prvky absurdního divadla, stává se experimentem v oblasti formy i jazyka. Protagonista Nikodin je donucen opustit rodnou Makedonii a přijíždí do Austrálie za vydělkem. O tomto světadílu měli Evropané představu země zaslíbené, kde panuje svoboda a tolerance a kde jsou lidská práva svrchovaná. Dramatický text Živka Činga je celý o údělu Makedonců, ale také příslušníků jiných národů v Austrálii. Tito lidé se náhle ocitají v nepřátelském světě, v němž jsou vystaveni různým tlakům, kterým se nedokáží bránit, a v němž obtížně hledají možnosti dorozumění s ostatními. Lidé, kteří sem přijeli se svými idealizovanými představami o zemi, jsou vrženi do víru byznysu, stávají se jeho součástí a podléhají tvrdým zákonům kapitálu. Střet s realitou je rychle zbavil všech iluzí. Přijeli sem za obživou, avšak neznají jazyk a nerozumějí zdejší zákonům. Není proto divu, že tito lidé trpěli pocitem odcizení a pod diktátem byznysu se stali mnohem nesvobodnější než ve své rodné vlasti. (...) *mívali často pocit, že je svírá krutýř civilizace.*⁴ V tomto odlišném světě je člověk postupně zbaven své identity. Místa, ulice, ale i lidé ztrácejí své jméno a jsou nahrazováni písmeny a číslicemi. I Nikodin byl donucen vzdát se svého původního jména a dostává nové – Čali.

Společenské a jazykové bariéry brání v komunikaci a znemožňují vést dialog. Celá hra působí jako chaotická groteska nesouvislou konverzací postav, výměnou banálních sdělení, absurdními gesty a burleskními prvky. Míchá se zde několik jazyků a v celém dramatu dominuje angličtina (v přepisu převedená do azbuky). Mezilidská komunikace je tak zpochybněna, lidé se odcizují a obrůstají ioneskovskou *hroší kůží*. Avšak i když Nikodin poznal pocit absurdity lidské existence, nikdy mu zcela nepodlehl. V tomto smyslu nabývá filozofie absurdna camusovského humanistického rozměru. *Náš svět je sice absurdní, ale žije v něm také člověk, bytost, která se s touto absurditou nemůže smířit a vždy se jí bude vzpírat.*⁵ *Kengurski skok* je tedy hrou, která má mnohé styčné body s existencialismem a absurdním dramatem. Je experimentem v oblasti jazyka, porušuje tradiční dramatickou strukturu a dialogizaci a základní náměty – nedorozumění, odcizenost, absurdita lidské existence – odpovídají existencialistické filozofii. Je zde však zásadní rozdíl, a to v umělecké angažovanosti literatury. Čingo si sice osvojil řadu myšlenek a postupů vlastních některým estetic-

⁴ Dorovský, I.: *Odjíždím do Austrálie, neoplakávejte mne*, Brněnský večerník, 6. 12. 1985.

⁵ Šrámek, J.: *Přehled francouzské literatury*, Brno 1997, s. 171.

kým proudům, avšak odmítá řídit se jimi v jejich ucelené, zteoretizované a někdy přísně dogmatické podobě. Pěstuje si svůj vlastní výraz a osobitý styl a jeho tvorba odpovídá tendencím postmodernismu.

Humor je prvkem, který nechybí v žádné literárně-kritické charakteristice Čingova díla. Pokud však není blíže specifikován, může být čtenář uveden v omyl, neboť dnešní konotací humoru je vtip a smích. Čingovi je však vlastní humor temný a trpký, humor, který má odrážet absurditu lidské existence, jak je tomu zejména v dramatu *Kengurski skok*. Čingo vytváří groteskně zkarikované výjevy a postavy, burleskní a karnevalistické scény, není mu cizí ironie a satira. Za tímto druhem komiky se skrývají hlubší významy. Volba takových postupů je hořkým pousmáním nad krutou realitou, v níž dochází ke střetu neslučitelného. Důsledkem je nedorozumění a ztráta schopnosti komunikace. Tradiční struktura dialogu je rozbita, jazyk je dekonstruován, promluvy jsou izolovanými slovy, na sebe logicky nenavazujícími útržkovitými větami a slabikováním. Výsledný efekt je směšný: drama působí jako bezúčelné nesmyslné žvatláni.

Slovo *humor* však není třeba blíže specifikovat, pokud jej chápeme v původním smyslu. Ve slově *humor* totiž došlo k významovému posunu, resp. zúžení. Tento latinský výraz původně označoval tekutinu určující temperament. Rozumí se tím jakási šťáva, dodávající duchu náladu: veselou a rozmarnou, ale i zasmušilou a zatrpklou. Takový humor se již nevztahuje pouze na část Čingova díla (hry s absurdními prvky), ale je obsažen ve všech jeho dramatech a snad ještě zřetelněji v povídkách. Humor Živka Činga lze chápat jako koření, které dodává dílu šťávu, pikantnost, zbavuje mdlé a nevýrazné chuti, i když zároveň dráždí chuťové buňky.

Čingovi se mistrně podařilo postihnout problémy a bolesti doby, ale také celé lidské existence. Tím má jeho dílo nadčasový a nadnárodní charakter. Situováním příběhů do konkrétního makedonského prostředí, analýzou duše a vnitřních pocitů makedonského člověka, zpracováním témat, blízkých malé balkánské zemi, a také volbou specifických formálních prostředků však Čingo patří mezi své krajany, kterým rozumí a kteří mu rozumějí, a stává se tak jejich národním autorem.

Použitá literatura:

- BAKEVSKI, P.: Premieri (1973–1983), Skopje 1983.
DOROVSKÝ, I.: Odjíždím do Austrálie, neoplakávejte mne, Brněnský večerník, 6. 12. 1985.

- DOROVSKÝ, I. a kol.: Slovník balkánských spisovatelů, Praha 2001.
GEORGIEVSKI, Ch.: Istorija i poetika na makedonskata drama, Skopje 1996.
GJURČINOV, M.: Makedonska kniževnost (1945–1980), Skopje 1996.
IVANOVSKI, I.: Makedonska teatarska kritika i teatrologija, Skopje 1990.
STARDELOV, G.: Portreti i profili, Skopje 1987.
ŠRÁMEK, J.: Přehled francouzské literatury, Brno 1997.