

Gajdoš, Július

"Pohřbené dítě" Sama Sheparda a symbolický předmět "x"

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 1999, vol. 48, iss. Q2, pp. [59]-79

ISBN 80-210-2189-6

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114449>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JÚLIUS GAJDOŠ

„POHŘBENÉ DÍTĚ“ SAMA SHEPARDA A SYMBOLICKÝ PŘEDMĚT „X“

Problém má totiž vždy to řešení, které si zaslouží podle způsobu, jakým je postavený, a podle symbolického pole, které máme na jeho postavení.

Gilles Deleuze

V souvislosti s postmodernou Herbert Blau zmiňuje, že „hlavní posedlostí poststrukturalistického myšlení je být si jistý otázkou původu. Je přitahováno začátky a propadá jim.“¹ S tímto názorem lze jistě souhlasit. Domníváme se, že teoretické bádání v tzv. nulovém bodě může být vzrušující nejenom pro strukturalistické myšlení, ale i obecně. Hodnotit, jestli se to poststrukturalismu skutečně daří, je předčasné. Nelze mu však upřít fakt, že za poslední dvacetiletí nás staví před otázky, jejichž odpověď, svým způsobem, vyžaduje zvláštní „posedlost“ zkoumání. Například v Deleuzově vymezení základních kritérií strukturalismu² je také čitelná tendence odhalit a analyzovat okamžik, „kdy světem pronikají předběžné významy“³, avšak to, na co se soustřeďuje nejdříve, a co zřejmě předchází jeho zájmu v otázce původu, i když k ní nakonec směřuje, je snaha popsat pohyb ve struktuře a její prostor.

Jedno z Deleuzových kritérií, které se snad nejvíc vztahuje k pohybu a podle něj lze definovat strukturu, je kritérium *prázdného pole* s jeho prvkem, označovaným jako *předmět „x“*. Stejně jako ostatní prvky struktury je i předmět „x“ symbolický, na rozdíl od nich je mu přiřítána výsostná symboličnost, čímž se zdůrazňuje jeho nereálnost a záhadnost. Tu získává právě svým pohybem, neboli zvláštním způsobem, jakým se přemísťuje ve struktuře. V rámci tohoto přemísťo-

1 Blau, Herbert: *Eye of Prey, Bloomington and Indianapolis* (Indiana University Press) 1987, s. 65.

2 Deleuze vymezil sedm základních kritérií. Podrobněji v jeho studii — Deleuze, G.: *Podľa čoho poznáme štrukturalizmus?* Bratislava (Archa) 1993.

3 Foucault Michel: *Rád diskurzu. Za zrkadlom moderny*. Bratislava (Archa) 1991, s. 39.

vání lze postihnout jeho charakteristickou vlastnost, a to — „*být tam, kde není hledán, a být nalezen, kde není* — tzn. má tendenci chybět na svém místě.“⁴

Prázdne pole je považovano za počátek na stupnici strukturalizmu, předmět „x“ za hybatele, a tak každé přemístění ve struktuře se organizuje vzhledem k pohybu symbolického předmětu. „Předmět „x“ sa tým, že rozdeľuje diferencie po celej štruktúre a že svojimi premiestneniami variuje diferenciálne vzťahy, stáva diferenciantom samej diferencie. Hry potrebujú prázdne pole, bez ktorého by nič nepostupovalo a nefungovalo. Predmet „x“ sa neodlišuje od svojho miesta, ale tomuto miestu prislúcha neustále sa premiestňovať tak, ako prázdnemu poľu prislúcha neprestajne skákať.“⁵ Post-strukturalisté ho také označujú jako slepou skvrnu nebo nulový bod a v této souvislosti mluví o nulové hodnotě prázdneho pole, které představuje to, co struktuře předchází — její virtuální koexistenci.

Jestliže pod termínem *prázdne pole* a *symbolický předmět* se skutečně skrývá něco, co předchází struktuře, a není to jenom představa pozitivistické větve strukturalistů, potom by tento pohyb mohl být sledován nejlépe na literárně uměleckém díle. Literárně umělecké dílo představuje totiž určitý obraz světa, který zmiňovanou strukturu obsahuje a lze ji v něm také postihnout. Jak už sám název studie napovídá, pro takovou analýzu jsme vybrali dramatický text hry Sama Sheparda — *Pohřbené dítě*⁶. Jeden z důvodů, proč jsme se pro tento text rozhodli, souvisí především se způsobem, jak se v této hře sdělují významy a jakou potencionální možnost interpretace nabízejí. Když Shepardovu hru *Pohřbené dítě* budeme považovat za drama, které vychází z určité realisticko-psychologické koncepce s absurdními prvky, nabízí se nám představa morbidního světa, který svůj smysl nachází v umírání a smrti. Hra tak představuje svět, který svůj původní smysl ztratil a nový ještě nestačil najít. Kdybychom použili Freudova psychoanalytického třídění, které rozlišuje, na jedné straně, podvědomé lidské tíhnutí k obnově nebo ke zrození, jako převahu sil Eros, a na druhé straně síly destrukce neboli převahu negativních sil, symbolizující síly smrti, označované jako Thanatos — potom by ve hře *Pohřbené dítě* převažovaly síly destruktivní. Dodgova hniloba, Bradleyho cirkulárkou uříznutá noha, alkoholismus, infantilismus, pseudodemence, krajní nechutenství a sobectví vytvářejí prostor, ve kterém dominují negativní lidské vlastnosti směřující k destrukci. Haliina slova jsou metaforou o stavu lidských duší ve hře.

Halie (str.24)

Sedíš tady ve dne v noci a hniješ! Rozkládáš se! Tvý shnilý tělo páchne na celý dům.

V tomto pojetí by naše analýza vycházela spíše z protikladného pojetí světa, tzn. že důraz by byl kladen na to, nakolik jednotlivé významy přispívají ke konstruktivnímu nebo destruktivnímu vývoji hry. Přítomnost symbolického před-

⁴ Deleuze, Gilles: *Podľa čoho poznáme štrukturalizmus*, Bratislava (Archa) 1993. s. 38.

⁵ item Za jedno z dalších kritérií struktury považuje Deleuze seriálnost, která představuje vztah mezi sériemi ve struktuře. Série vznikají tak, že se symbolické prvky ve svých diferenciálních vztazích organizují do série. Mezi dvěma sériemi ve struktuře je vždy vztah divergentní, symbolický předmět „x“ je však pro ně bodem konvergentních sérií.

⁶ Uváděné dialogy jsou ze hry — Shepard, Sam: *Pohřbené dítě*, Praha (Dilia) 1981.

mětu „x“ ve hře však takové polaritní rozdělení zpochybňuje, protože svým pohybem, tj. přemísťováním od série k sérii, produkuje další významy, které se polaritnímu označení vymykají. Symbolický předmět vnáší do hry symbolickou dimenzi, pro kterou je charakteristické zmnožení významů. Při multiplicitě významů se vzápětí nabízí otázka, jestli jednání, které se nám jeví jako negativní, je vždy ve svém důsledku skutečně destruktivní, a jak lze posuzovat jednání, které v dané situaci působí pozitivně, i když ve svých důsledcích spíše destruuje. Pro hledání odpovědi považujeme za nutné udělat posun neboli přestup ze světa kontradikce do světa s převahou symbolické dimenze.

Převahu symbolické dimenze, ve které polaritní rozdělení ztrácí své dominantní postavení, se pokusíme demonstrovat na vztahu manželů Dodge a Halie. V úvodu prvního dějství se na scéně objevuje Dodge, sedí na pohovce a dívá se na televizi. Za scénou slyšíme hlas Halie, která mluví s Dodgem. Dodge má v tomto dialogu zvláštní postavení. Jeho slova jsou především ironickými poznámkami, kterými pro sebe komentuje Haliin monolog. Když však Dodge odpoví jako rovnocenný partner dialogu, Halie je zaskočena a namísto přímé odpovědi zvolí slovní manévr a zpochybní manželovo duševní zdraví.

Dodge: (hlasitěji) (str.5)

Vypadá to, že prší! A pořádně!

Halie: (za scénou)

Že prší? Jasně že prší! Máš záchvat nebo co? Dodgi!

(pauza)

Za pět minut jsem dole, jestli se neozveš!

Haliina reakce není náhodná. Je součástí její představy o tom, jakým způsobem se má Dodge v rozhovoru chovat. Jestliže zareaguje jinak, třebaže přestane být na chvíli negativistický, je to pro ni signál, že Dodge přestává respektovat jejich nepsaná pravidla. Pro Dodge odpovídat znamená reagovat podle Haliina očekávání. Halie od něho nechce „správnou“ odpověď, protože by byla nucena rozvíjet s Dodgem jakýsi konstruktivní partnerský dialog. Halie od něho žádá potvrzení jeho fyzické přítomnosti a Dodge to může udělat mumláním, bručením, kašláním nebo jiným neverbálním „lidským“ projevem. Jiný projev totiž vyžaduje od Halie osobní účast v rozhovoru, a to ona jednoznačně odmítá. Halie tak různými komunikačními kličkami zamezuje Dodgovi stát se partnerem v dialogu, nutí ho zůstat v jeho původní pozici, a ta je jakoby jednou provždy vymezena jeho animálními potřebami či případnými stařeckými vrtochy. Věta „za pět minut jsem dole, jestli se neozveš“ je tlak, který Halie vytváří, aby Dodge donutila ozvat se „správně“, a tak ho vrátila do postavení, ze které nečekaně vybočil. Pro tento případ lze vhodně parafrázovat slova zametače Augusta G. ze hry Armanda Gattiho: Dodge by se nikdy nestal Dodgem, kdyby to záviselo jenom na něm. Být Dodgem je kombinace jeho vlastních možností i požadavků okolí. Zmiňovaná Haliina věta je pro něho výstrahou, aby zaujal „své postavení“, jinak bude následovat trest. Připomíná napomenutí psa, který bez vědomí pána opustil své „místo“. Dodgova reakce „Nechod!“ a vzápětí záchvat kašle potvrzují, že se tomuto tlaku poddává. Poddávat se však neznamená, že Dodge

takový tlak trvale akceptuje. V dialogu proto využívá příhodných úniků, aby se alespoň náznakově vzepřel nebo možná jenom z chvilkové dobré vůle či vrtochu se pokusil o standardní manželský rozhovor s Halií. Za každé takové vybočení však následuje dvojitý postih. Jeden už zmiňovaný pochází od Halie, druhý si přivolává sám, protože otevírá témata, která mu způsobují bolest.

Halie: (za scénou) (str.6)

Na co se koukáš? Nesmíš se dívat na nic, co tě rozčiluje! Na žádné dostihy!

Dodge:

V neděli dostihy nejsou.

Zdá se, že je to zcela přirozené, když má Halie tendenci chránit Dodgovo zdraví. Vzhledem k Haliinu postavení manželky i Dodgova pokročilému věku by spíš opačné chování budilo nedůvěru. Za jejím verbálním projevem, který skutečně působí jako starost o manžela, se však skrývá komplikovanější vztah obou partnerů, který z Haliiny strany nelze považovat jenom za předstírání zájmu. Také to není jenom nenávisť či antipatie k tomu druhému. Je v něm utajeno cosi víc, co se vztahuje k jejich společně prožité minulosti. Na základě Haliiny vyřčené obavy z Dodgova rozčilování bychom mohli vyvodit jednoduchý úsudek: *jestliže se Dodge nebude dívat na dostihy, nebude se rozčilovat. Naštěstí je neděle a žádné dostihy nejsou.* Jenomže neděle je svátek, a jako taková může evokovat jakýkoliv jiný svátek, který se nějakým způsobem váže k minulosti jednoho z manželů. Neděle jako svátek, v obecném slova smyslu, se skutečně stává asociačním mostem k Haliiným vzpomínkám. Takový je i zážitek Nového roku s jedním „známým“ kdesi na Floridě nebo v Kalifornii, který se vyznal v koních a na dostizích vyhrával „hříšné“ peníze. S ženskou lehkostí zdůrazňuje všechno to báječné, co se stalo předtím, „než se vzali“, ty úžasné schopnosti „známého“, které Dodge nemá ani nikdy neměl. Zdá se, že tuto situaci si Dodge přivodil sám, svými neuváženými slovy o neděli. Jenomže jak lze předem rozpoznat nevhodné slova, která jsou pro oba nebezpečím, přivolávajícím minulost. Nebezpečnými se totiž stávají, až když jsou vyřčena, až v tom okamžiku si osoby uvědomují, na jaké další minulé souvislosti poukazují. Zamezit tomu mohou jenom tím, že změní téma, nebo třeba způsobem, jak to udělal Dodge — vyprovokován k žárlivosti, se zahořklou ironií shodí situaci.

Dodge:

Vsadím se, že tě pár věcí naučil, co? Předvedl ti ledacos pěkného v tý svý stáji!

Haliiny vzpomínky Dodge bolestně dráždí, protože je konfrontován s tím, že pro Halie všechno krásné a báječné se už odehrálo někde „ve slunečných státech“ mezi palmami a plameňáky, a že s láskou vzpomíná na tu část svého života, ve které Dodge chybí. Způsob jakým mu to dává najevo, jasně říká, že to považuje za lepší část svého života. Od Dodge to vyžaduje opakovaně se smiřovat s tím, že takový život je pro Halií něco jako zbylá nutnost. Proto se Dodge snaží zastavit proud Haliiných vzpomínek. Je to pokus o změnu pozice, do které se nechal zatáhnout tím, že řekl: „*V neděli dostihy nejsou.*“ Groteskní tragičnost jeho postavení je i v tom, že nemá pozitivní řešení, jak se dostat z této situace.

I když se nebude dívat na dostihy, nemá žádnou záruku, že jiná slova nezpřítomní ty části Haliina života, o kterých nechce nic slyšet. Pojmy *neděle*, *dostihy* a *svátek* obklopuje takový přebytek významů, že kterýkoliv jiný zcela nepatrný náznak může kdykoliv evokovat Haliiny vzpomínky, které mu způsobují bolest, a to bez ohledu na jejich přímou či nepřímou souvislost s danou situací. Dodgovi nezůstává než chránit poslední zbytky své integrity regresivní reakcí animozního žárlivce, protože svou ironií nejenom zpochybňuje hodnotu Haliiných zážitků, ale snižuje je na pouhou sexuální epizodu.

Jedním z dalších záhadných předmětů, který na sebe soustřeďuje pozornost tím, že vyvolává pohyb po struktuře, pohyb, který brání polaritnímu pojetí významů, je prášek proti kašli. Záchvaty kašle jsou totiž charakteristickým Dodgovým projevem, a snad jediný způsob, jak těmto záchvatům zamezit, jsou prášky.

Halie: (str.13)

Dodgi, vezmi si prášek, nic jiného ti nepomůže

Na rozdíl od pojmů *neděle*, *dostihy*, *svátek*, které mohou asociovat různé podvědomé řetězce vzpomínek, prášek proti kašli představuje spíš konkrétní prostředek, který může ulevit Dodgovým potížím. A přece tolikrát připomínané prášky Dodge nerad užívá. Podobně jako v předešlé situaci se totiž opět dostává do postavení, ze kterého těžce nachází východisko.

Prášek sice přináší úlevu, ale v Dodgově a Haliině prostředí, na sebe nabírá další významy, které ve svých důsledcích jsou pro Dodge méně přijatelné než záchvat kašle. Vzít si prášek znamená pro něho nebezpečí, že ho Halie osočí z pomnutí mysli.

Halie: (str.21)

Vzal si si ty prášky? Když si je vezmeš, tak vždycky mluvíš z cesty. Tildene, vzal si ty prášky? (Halie jde k nočnímu stolku vedle pohovky a prohlíží lahvičky s pilulkami)

Halie:

Který sisi vzal? Tildene, musel jsi ho vidět, jak si něco bral.

Tilden:

Nebral si vůbec nic.

Halie:

Tak proč mluví z cesty?

Tilden:

Byl jsem celou dobu tady

Halie:

Tak jste si vzali něco oba.

Prášky tak sice mohou zamezit kašli, ale současně dávají do pohybu sérii situací, ve kterých pro pozitivní nebo negativní čin (vzít si prášek — nevzít si prášek) není prostor. Dodgovi nezůstává než to řešit po svém. Prášek neužívá nejenom z důvodu, aby předešel Haliiným výčtkám, sám ví, že tomu nelze uniknout. Prášek sice zastavuje kašel, ale podle Haliiných slov ho zbavuje rozumu. K tomu, aby si nevzal prášek, Dodge motivují i jakési zbytky víry ve

vlastní rozum, které jsou při kontaktu s okolím soustavně zpochybňovány. Jestliže si nevezme prášek, Haliiny výčitky se pro Dodge stávají prázdnými slovy a zůstává mu pocit vnitřní integrity, který pro sebe považuje za nezbytný. Z Dodgeva pohledu můžeme konstatovat, že Dodge raději fyzicky trpí, jenom když si tímto činem zachová zdravý rozum.

Příkazy, které není možné splnit, se zdají být nesmyslné. V tomto kontextu to však neznamená, že postrádají smysl. Dodgovo jednání naráží na Haliiny reakce (platí to i v opačném případě), a ty přinášíjí síť dalších významů, tzn. potenciálně poukazují na další možné souvislosti z jejich společného života. Záleží jenom na nich dvou, nakolik se pokusí daný význam aktualizovat. Mohou spolu mluvit třeba o tak bezvýznamné věci, jako je kukuřice, ale nikdo z nich neví, kdy se i kukuřice stane přepojením do minulosti a začne osvětlovat záměrně zamlženou část jejich života. Způsobem jak se vyhnout už jednou navozené situaci, jsou komunikační kličky, které oběma přinášíjí změnu tématu, a tím i úlevu.

Chybějící a skryté

Německý romantický spisovatel Clemens Brentano napsal pohádku *O baronovi z Hopsapichu*, ve které je princezna Chce vědět, toužící odhalit různá tajemství a otevírat komnaty, které před ní mají zůstat uzamčeny. Svou neuhastitelnou zvědavostí, která ji nutí vstupovat do tajemných prostorů, podněcuje pohádkové dobrodružství, až nakonec, poučena svými životními peripetemi, pochopí, že nemůže naplnit svou zvědavost, stejně jako se jí nedaří beze zbytku odhalit tajemství. To co ale skutečně může, je naučit se ovládat svou touhu „chtít všechno vědět“.

Princezně se nedaří odhalit tajemství, protože odhalená část tajemství vždy poukazuje k tomu, co v něm zůstalo skryto. Skryté se současně přemísťuje jinam, takže nikdy není na tom místě, na kterém princezna hledá. Skryté se tak stává jakýmsi symbolem tajemství, které se pořád přemísťuje a právě pohybem si uchovává svou tajemnost. K podobné situaci dochází i v případě kukuřice, se kterou přichází Tilden, nejstarší Dodgův a Haliin syn.

Dodge: (Tildenovi) (str. 13–14)

Kdes to nairhal ?

Tilden:

Tady vzadu.

Dodge

Kde vzadu?

Tilden:

Zrovna tady za domem.

Dodge:

Tam nic není!

Tilden:

Je tam kukuřice.

Dodge:

Tam není kukuřice už od pětatřicátýho roku. Tehdy jsem ji tam měl naposledy!

Tilden:

Teď tam je.

Dodge: *(křičí ke schodům)*

Halie!

Halie: *(za scénou)*

Copak je?

Dodge:

Tilden přinesl hromadu kukuřice! Vzadu přece žádná kukuřice není, že ne?

Halie:

Co já vím, tak ne.

Dodge:

Vždyť jsem si to myslel.

Halie: *(za scénou)*

Není tam od pětatřicátého roku.

Dodge:

Správně. Od pětatřicátého.

Tilden:

Teď tam je.

Dodge:

Jdi a vrať tu kukuřici tam, kde si ji vzal!

Tilden: *(po chvíli)*

Už je natrhaná. Natrhal jsem ji v tom dešti. Když je jednou natrhaná, nemůžu ji vrátit, kde byla.

Dodge a Halie tvrdí, že kukuřice „tam vzadu“ není. Jestliže kukuřice „vzadu“ skutečně není, pak ji Tilden natrhal tam, kde neměl, tzn. z pole, které jim nepatří. Tilden však tvrdí, že ji natrhal „vzadu“. Jestliže však kukuřice „vzadu“ je, potom tam podle Dodge a Halie vůbec být nemá. Tilden ji ani v takovém případě nemůže vrátit, „tam kde ji vzal“, a to nejenom proto, že už ji jednou natrhal, ale taky proto, že kukuřici nemůže vrátit na místo, kde nebyla nebo nemá být. Kukuřice se tak stává dalším malým záhadným předmětem „x“, který soustavně mění své stanoviště.

Podobné symbolické povahy je i láhev whisky. Je skrytá před zrakem Halie a Tildena, a ti se vzájemně tváří, že láhev s whisky neexistuje. Dodge, který ji skrývá pod kanapem, také předstírá, že o láhvi whisky nic neví. V okamžiku, když ho Tilden požádá o trochu whisky, proběhne následující dialog:

Tilden: *(str.17)*

Já si nic nevymýšlím.

Dodge:

Vymejšlíš si, že si schovávám pod kanapem whisky!

Tilden:

Já si nevymejšlím.

Dodge:

Dovolil sis mi říct, že mám pod kanapem whisky!

Halie: *(za scénou)*

Dodgi!

Dodge: (Tildenovi)

Teď na to přišla.

Tilden:

Nepřišla.

Vzájemným předstíráním tak všichni tři posouvají láhev do polohy tzv. „vytěšňovaného předmětu“, který je o to víc přítomen v jejich myslí, čím více úsilí vynakládají na jeho popření. Tilden se nemýlí, když tvrdí, že Halie na láhev „nepřišla“. Halie totiž nemůže přijít na to, co si nepřipouští a co odmítá vědět. Jedině Tildenovo zvláštní postavení domácího blázna mu umožňuje narušit takové předstírání. Zvláštním způsobem je v něm obsaženo i středověké pojetí člověka Ne-rozumu, který je schopen viděn moudrost tam, kde jiní nic nevidí. Tilden je tak jako zrcadlo schopen ukázat rub a líc vztahů a nalomit dosavadní chování. Potvrzuje to jak ve zmiňovaném dialogu, když s Dodgem mluví o láhvi zcela otevřeně, tak i činem, když ji Dodgovi bere. Pro čtenáře, v tom okamžiku, láhev ztrácí svou symbolickou dimenzi. Pro Dodge se láhev záhadnou stává, když sahá pod kanape a zjišťuje, že tentokrát tam skutečně není.

Věci se přemísťují, posouvají, chybí na svých místech a jsou nečekaně tam, kde je nikdo nehledá. Všechno se zdá být na dosah, lidé i předměty, a v momentě, když někdo z nich natáhne ruku, všechno se posune a změní své místo. Bradley o tom výstižně říká: „*Teď se všechno otočilo. O celý kolo. Není to legrace?*“

Navíc nad tím vším převažují pochybnosti a nejasnosti. Na jedné straně jsou to pochybnosti o realitě, sobě, o lidech, o domě, o správné adrese, na druhé straně je všechno povědomé, jako by to někdy — někde už jednou bylo, vše ale zůstává zamřžené.

Shelly: (str. 71)

Jako by tu nikdo nežil, jen já. Jako by všichni odešli. Vy jste tady, ale mně to připadá, jako byste tu neměl být. (Ukáže na Bradleyho) Ten mi taky připadá, jako by tu neměl být. Nevím, čím to je. Snad to dělá ten dům. Jako by mi byl povědomej. Jako bych ho znala. Měl jste někdy takový pocit?

Shelly pochybuje i o momentální přítomnosti. Všechno je pro ni jinak — skutečnost není skutečná (ale ani neskutečná) a ti, co jsou přítomni, by tady neměli být. Realita se proměňuje v obraz, který se vynořuje z hlubokého podvědomí a podobá se něčemu, co už jednou Shelly viděla, a teď si není jistá, jestli to, co vidí, je skutečnost nebo déjà-vu. Stejným pocitem jsou zasaženi i ostatní. Na rozdíl od Shelly o přítomnosti nepochybují, nýbrž ji popírají. Vince je Dodgovi povědomý, ten s ním však nemluví jako s Vincem, ale jako s Tildenem. Bradley a Dodge nevnímají Vinceho jako Tildenova syna, ale jenom jako bytost, která jim připomíná Tildena. Nesnaží se vyloučit pochybnosti, spíše se sami brání přiznat Vincemu jeho totožnost a raději ho považují za jakousi anonymní bytost. Vince tak pro ně zůstává někým mezi Tildenem, bývalým Vincem a dalšími předky. Jejich neochota a současně obrana brát realitu tak, jak se jeví, jim pomáhá utvrzovat se v tom, že realita je jiná. Takový přístup jim umožňuje vytvářet si „svou realitu“ tj. zvláštní stav složený z osobních domněnek, ve kterých se společně snaží nevidět nebo popřít přítomnost. Proto také

nechtějí prozradit své skutečné důvody chování nebo jednání, protože ty vždy nějakým způsobem souvisí s přítomností. Přitom důvody, jako je třeba návštěva příbuzných, se zdají být zcela neškodné, a přece Vince i po dlouhé době odloučení chová se podle zvyklostí svých příbuzných.

Vince: (str.36)

Já jenom nechci, aby si mysleli, že jsem se tu z ničeho nic objevil bůhví odkud a že jsem vykořelenej.

Vince, aby působil nenápadně a nenarušil způsob, jakým obyvatele domu žijí, spolu se Shelly svůj příchod omlouvají: „*Pořád lilo, a tak jsme si řekli, že se cestou zastavíme ... Jako, že zabijeme dvě mouchy jednou ranou, ... Vince měl najednou takovej rodinněj záchvat ... u něho je to novinka ... mně to vzalo dech ...*“. Předstírá, že jejich návštěva je jenom náhodná, nemá žádnou vnější příčinu, nemá to být nic, co by stálo za pozornost, ať jenom všechno zůstane tak jako předtím — na svém místě. Vince však vnitřně očekává, že pro Tildena-otce, Dodge-dědečka a Bradleyho-strýce se jeho přítomnost stane událostí. Právě z tohoto očekávání se rodí i jeho zklamání. V okamžiku, kdy rozpoznává, že pro obyvatele domu jeho příchod nejenom že není žádnou událostí, ale odmítají vnímat i jeho přítomnost, jsou spolu se Shelly zahrnutí do paradoxního postavení. Připadají si, jako by z domu nikdy neodešli, a přitom se všichni tváří, že jejich přítomnost nikomu nic neříká. Jsou doma a přece jsou cizí. Vince tak sahá k trikům z dětství, a to nejenom proto, aby se připomenul a zachránil poslední zbytky vzájemných vztahů, ale aby v poloze dítěte zastavil ignoranci dospělých vůči sobě. Předpokládá totiž, že jako dítěti mu snad již nebudou ubližovat.

(str.51)

(Vince zasune rty a nehty si bubnuje o zuby. Je slyšet jemný ťukavý zvuk. Dodge se na něj chvíli dívá. Tilden se otočí po zvuku. Vince pokračuje. Spatří Tildena, že si toho povšiml, jde k němu a stále si ťuká na zuby. Dodge zapne televizi a dívá se na ni.)

Vince:

Pamatuješ se na to, tati ?

(Vince dál bubnuje před Tildenem. Tilden se chvíli dívá, upoutalo ho to, pak se otočí zpět k Shelly. Vince pokračuje v bubnování a přejde zpět k Dodgovi. Shelly dál čistí mrkev, hovoří k Tildenovi)

Tilden a Dodge však na jeho triky nereagují a zachovávají spíš pozici nezúčastněného pozorovatele. To nakonec přiměje Vinceho k tomu, aby přestal poutat na sebe pozornost a připomínal se tak skrze minulost. Zapadnout znamená pro něho přijmout jejich způsoby a nenápadně se stát jedním z nich. Prvním z takových Vinceho skutečně vstřícných kroků je jeho ochota dojít Dodgovi pro láhev whisky.

Hry v černých dírách

Ve hře se dostává zvláštního postavení „ne-paměti“ jako výsledku snažení postav vytvořit z přítomnosti jakýsi nulový stav — stav nehybnosti. Toho dosahují tím, že eliminují jakékoliv podněty přítomnosti, aby tak zamezily současným událostem a vztahům poukazovat k dalším souvislostem, které by evoko-

valy minulost. „Ne-paměť“ jako ústřední motivační prvek takovým způsobem determinuje jejich chování, že buď odmítají, a tak si záměrně nechťejí pamatovat, nebo přímo nechťejí o ničem vědět. Snaha nevědět se tak stává jejich základním postojem ke skutečnosti. Úsilí zapomenout je tak silné, že v jejich reakcích jenom stěží lze zachytit moment překvapení z něčeho nového či nečekaného. Nové a nečekané může totiž pro ně vzejít i z minulosti — z té, která má pro ně zůstat zamlžená. Vytvářejí dojem, že všechno se už stalo, takže není žádný důvod divit se novým událostem, protože jsou to jenom známé variace starých. Nové události mohou být totiž nebezpečnou slupkou, přinášející potenciální riziko toho, že se z nich může kdykoliv vyloupnout minulost a zničit jejich snahu o zatemnění.

Jenomže je tady ještě řeč. Právě v ní číhá nebezpečí, že se stane nenápadným propojením — mostem k minulosti. Dá se zapomenout, nepamatovat si, ale nelze přestat mluvit. Postavy se pokoušejí vyhnout tomuto nebezpečí tím, že si striktně vymezují témata dialogů. Dočasné řešení to sice je, ale záruky jim z toho neplynou žádné. Protože i běžné slovo „*kukuřice*“ se může stát klouzačkou do minulosti.

Dodge: (str.26)

Nechci mluvit o ničem! Nechci mluvit o potížích, ani o tom co se stalo před padesáti lety, nebo před třiceti lety, na dostihách, na Floridě, ani kdy jsem naposledy pěstoval kukuřici! Nechci vůbec mluvit!

Tilden:

Ale umřít ještě nechceš?

Dodge:

Ne, umřít taky nechci

Tilden:

Tak musíš mluvit nebo umřeš.

Mluvit tak, aby slova nic z minulosti nepřipomínala a na nic nepoukazovala, vyžaduje jistou obezřetnost a zvláštní strategii všech zúčastněných. Dialog je podvědomě organizován jako zvláštní selekce podnětů z přítomnosti, které odpovídají nepsané domluvě nerozvíjet háklivá témata. Témata dialogů lze přirovnat k „bublinám plujícím po hladině řeky“, odtržené od jakéhokoliv jiného kontextu, tzn. postavy mluví jenom o „bublinách“, a nezmiňují se o vodě, o řece, na které bubliny plavou. Živí jsou však v pohybu a už jejich přítomnost vyžaduje jisté zdůvodnění. Proto jakákoliv obezřetnost postav nezaručí, že nedojde k přečknutí nebo k chybným úkonům. Právě kvůli potenciálnímu nebezpečí pramenícímu z minulosti a obsaženému u přítomných, je dáována přednost nepřítomným a stále většího významu nabývají mrtví. Ti totiž představují tolik kýženou nehybnost. Pro Halii se tak nejschopnějším synem stává ten, který už není — mrtvý Ansel. Zatímco živí své postavení ztrácejí, důležitost mrtvých narůstá do oblundných rozměrů. Halie sama uvěří tomu, co si o Anselovi vyfantazíruje. Na začátku ještě vnímá jeho tělesnou konstrukci — „*nebyl tak zdatný*“, ale postupně před ní vyrůstá hrdina, až do rozměrů „*jeden z největších*“, který si zasluhuje sochu, nebo alespoň pamětní desku. Mrtvý, v tomto kontextu

„chybějící Ansel“, jí tak umožňuje vytvářet představy, které už nemohou být ohroženy konfrontací se živým a nestálým člověkem.

Čím významnějšího postavení se dostává mrtvým a nepřítomným, tím menší prostor zůstává pro živé. Můžeme říct, že živí s mrtvými si vyměnili místa. Těm, kteří chybějí, je tak dovoleno zaujmout jakékoli postavení, protože není obava, že nějaké zaujmou, přítomní jsou však přehlédání, protože hrozí nebezpečí, že svým pohybem a nestálostí stav nehybnosti naruší.

Dům — americká usedlost se svými obyvateli — působí jako by se život v něm přežil nebo „vymačkal ze štávy“, takže před námi defilují už jenom jeho zbytky — osmdesátiletý, vyzáblý, nemocně vypadající Dodge, švihlý Tilden, handicapovaný Bradley, mrtvý Ansel, poloanonymní Vince a Halie, která koketérii s místním farářem připomíná obraz jakési zašlé ženské přitažlivosti s nevhodným partnerem.

Dodgovy opakované narážky na Floridu, Kalifornii a dostihovou dráhu enumerují rozdíly mezi minulostí a přítomností. Věty jako „to je jediné místo, kde prší. V celém ostatním světě září zlaté sluníčko ...“, nejsou jenom řeči morózního starce, ale metafora, že dobré místo je jinde, tady převládá déšť, vlhko a hniloba. Jednání postav připomíná pokažený zip, ve kterém zoubky nezapadají, ale stojí proti sobě, a tak místo zavření nechávají pootevřenou černou díru. Je to prostor nikoho a ničí. Zaznamenáváme jenom pohyby předmětů a lidí, kteří si „minulost“ možná trochu pamatují, ale pokus o přesné rozvzpomenutí může pro ně být cestou a následným pádem do černé díry. Všechno jim připadá povědomé, ale přesně se dopátrat v „paměti-ne-paměti“, kdo je třeba Vince, je pro ně velice riskantní

Tilden: (str.47)

Kdysi jsem měl syna, ale pohřbili jsme ho.

Vince: (str.53)

Jak to, že mě nepoznávají! Jak je to k sakru možné, že mě nepoznávají? Vždyť jsem jejich syn!

Dodge: (se dívá na televizi)

Můj syn nejseš. Svýho času jsem měl syny, ale ty k nim nepatříš.

Slova „kdysi“ a „svého času“ představují jakousi magickou čáru, za kterou si postavy nedovolí jít. Případná neopatrnost nebo náhodné překročení vedou do prostoru, který je ohrožuje. Za magickou čarou číhá nebezpečí a nikdo z nich neví, jaké budou následky, jestliže se čára jednou naruší. Dodge to tuší, když říká: „.... Jak daleko zpátky můžeš dojít? Ten zástup mrtvol! Po mně nezůstane živá duše.“

Nedorozumění, spousta nejasností, vzájemná míjení postav v tématech a mnohovýznamnost dialogů přispívají k určité neuchopitelnosti a tajemnosti hry. Její neuchopitelnost však zároveň vybízí dopátrat se a odhalit její tajemství. Odhalení tajemství však vyžaduje interpretaci struktury „ne-paměti“. Nejsou to struktury nevědomé a jsou jenom zdánlivě nediferencované. Dokonce jsou diferencovanější než struktury vědomé, protože jsou ve vědomí postav přítomnější. Postavy hry je totiž zamlžují vědomě a s velkým soustředěním. Předstírají jakousi „pseudodemenci“, aby ukázaly, že si nic z minulosti nepamatují. Vytvářejí tak stav, ve kterém na důležitosti získávají paradoxní protiklady založené na

slovných spojeních — *nechtít si pamatovat / chtít vědomě zapomenout*, nebo rozlišují, jestli je horší být *nepoznaný*, nebo *nikoho nepoznat*.

Shelly: (str.54)

Heleď, ty si myslíš, že jsi na tom špatně, ale co já? Nejenom, že mně nepoznávají, já je v životě neviděla. Já vůbec nevím, kdo ty lidi jsou. Může to být bůhvídko.

Psychoanalýza se zmiňuje, že potlačování nesplněných tužeb může způsobit neurotické poruchy, které se mohou projevit v dané situaci jak neadekvátním chováním, tak i zdánlivě neškodně, jako jsou třeba přefeknutím či nenápadnými prohrěšky. Dodgův kašel, Bradleyho strkání prstů do Shelliných úst, kožich v Tildenových rukou, stříhání, protéza, spící Dodge zasypaný v kukuřičných slupkách, Haliin odchod v černém a návrat v žlutém, koketující farář se žlutými růžemi a lahví whisky, to všechno jsou prohrěšky, freudovské chybné činy, spletenec paradoxů a symbolů, a každý přichozí, podobně jako Vince, potřebuje čas, aby se v tom vyznal.

Takovým prohrěškem je i Dodgův úkol hlídat Tildena, aby nepil. Není snad horšího hlídače než je Dodge — alkoholik. Dodge sice tomuto Halienu příkazu dostojí. Dostojí mu však jenom paradoxně, v mezích svého alkoholického sobectví. Takové pověření může vypadat i jako Haliin rafinovaný trik — způsob jak na Dodge vyvrát. Spíš je to však její podvědomé chování. Jakási podvědomá forma metakomunikace, jako výsledek spolužití s Dodgem. Pro přímou žádost není v jejich vztahu prostor, a i kdyby se o to Halie pokusila, nebyla by úspěšná. Paradigma jejich komunikace je především „meta“- což potvrzuje i komunikaci přes třetí osobu.

Halie (str.25)

... Dodgi, řekni Tildenovi, ať už nechodí na to pole dozadu. Nechci, aby tam chodil v tom dešti.

Dodge:

Řekni mu to sama. Sedí tady vedle mě.

Halie:

On mě neposlouchá, Dodgi. Nikdy mně neposlouchal.

Za touto žádostí se skrývá další Haliin „meta-manévr“ jak přenést zodpovědnost na jiného. Její záměr udělat Dodge zodpovědným za Tildena představuje nejenom únik před vlastní zodpovědností, ale i způsob jak si vytvořit prostor pro potenciální vydírání v případě Dodgova neúspěchu. Kopanec, který mu v závěru hry ušetří, jako trest za to, že dovolil Tildenovi odejít, je výsledkem takového meta-komunikačního manévru, který Halie sice podvědomě, ale důsledně vystavěla.

Vztahy mezi postavami se ve hře proměňují právě skrze zmiňované meta-komunikační manévry. Například Dodge, který má hlídat Tildena, se vzápětí, mění ve starce, který se obává zůstat sám.

Dodge: (str.27)

Nepotřebuj nic! Ale mohl bych. Mohl bych každou chvíli něco potřebovat. Každou chvíli. Nemůžeš mě nechat samotného ani minutu! (Začne kašlat)

Kondicionál v jeho větách vypovídá, že mu žádné akutní nebezpečí nehrozí. Je to projev úzkosti z bytí a obraz existence, která ztratila svůj perspektivní rozměr. Je to paradoxní obrat, když se hlídač Dodge dožaduje hlídání.

Halie představuje Bradleyho v jeho nepřítomnosti jako silnou osobnost, která udržuje v domě pořádek. Jeho převažujícím charakterovým rysem je agresivita, která v některých situacích bývá zvlášť vystupňovaná. Není však jeho rysem stálým. Při stíhání Dodge se Bradley chová jako bezcitně vládnoucí despota, s infantilní útočností však zápasí o místo na pohovce, a pak jako dítě se s animální vitalitou plazí za svou protézou, jediným to prostředkem, který mu umožní opět vstoupit do světa dospělých lidí. Bradleyho, na jedné straně, představuje protéza jako člověka, který prošel těžkými životními okolnostmi, na druhé straně je znakem citlivého místa každého člověka, které se zakrývá před přichozí návštěvou. Jeho plazení za protézou je i metaforou sestupu z despoty do polohy dětské až animální a současně je parodií na pohyb symbolického předmětu, který v okamžiku, kdy se zdá, že ho má Bradley na dosah, změní své místo.

V tomto prostředí tak můžeme sledovat, jak se realita v rukou postav proměňuje v zamížené dojmy, vztahům se parodizují významy a z předmětů se stávají zástupné rekvizity. Stíhání se stává zhanobením namísto zkrášlení, despota se stává bezbranným dítětem a skutečný syn a vnuk je považován za jakousi jejich alternaci. Přitom stačí tak málo — jenom jemně pootočit situaci a vztahy se promění. Jediné, co se jeví stabilním jsou Haliny sliby, které však nikdy neplní.

Dodge: (str.11)

Radím ti, abys mu to řekla!

Halie: (za scénou)

Řekni mu to sám! Je to tvůj syn. Snad si umíš promluvit se svým vlastním synem.

Dodge:

Když spím, tak ne! Ostříhal mě, když jsem spal!

Halie: (za scénou)

Dobře, příště to neudělá.

Dodge:

Kdo mi to zaručí?

Halie (za scénou)

Slibuji ti, že bez tvého souhlasu to neudělá.

Sliby, které si lidé vzájemně dávají nesou v sobě rozměr budoucnosti. Stvrzují tím své odhodlání, že i v případě změny okolností budou platit jejich původní slova. V prostoru, ve kterém chybí budoucnost, však slib svůj rozměr, přesahující okamžik přítomnosti, ztrácí. Chybí totiž fáze pro splnění slibu, a ta může být jenom v budoucnu. Budoucnost je ve hře považována za nebezpečnou, protože je těžko předvídatelná, a tak ve svých důsledcích ohrožuje jejich zakonzenovanou minulost. Jestliže se taková minulost má uchovat nedotčená, není vhodné s ní jít na světlo. Čím víc je však popírána, tím víc na sebe soustřeďuje pozornost, a tak se nepřímou, o to však naléhavěji zpřítomňuje. Nemá otevřené dveře, a tak na ně soustavně buší a různými otvory se snaží proniknout dovnitř — do přítomnosti.

Tilden je jediný, kdo přímočaře a bez předstírání zpřítomňuje minulost. Považován za nepřítomného, působí, jako by nebyl schopen vnímat reálný čas, a v přítomnosti ho udržují jenom jeho vzpomínky na minulost. Na rozdíl od ostatních postav se však minulostí prodírá. Pro něho je to doba, kdy měl dítě-syna-bratra, kterému se současný syn snad trochu podobá. Minulé zážitky v jeho životě natolik převažují a soustřeďují na sebe jeho pozornost, že prochází přítomností „duchem nepřítomný“. Jediný, kdo si v tomto prostředí udržuje vnitřní sílu, je Halie.

Dodge: (str.40)

... *Ta se pár dní neukáže. Řekla, že přijde brzo, ale kdepak. (začne se smát) Ta stará pani má v sobě ještě kousek života! (přestane se smát)*

V první části hry Halie odchází v černém závoji, snad na pár hodin, a vrací se za pár dní, přiočila, ve žlutém, v doprovodu místního faráře. Její vitalita je umocněna jedinou aktivitou, která směřuje do budoucnosti, a to ovlivnit faráře, aby se zasadil o umístění sochy nebo aspoň pamětní desky Anselovi. Je to však předstíraná aktivita, kterou vyplňuje svůj denní program, a je možná i záminkou, jak odejít z domu a trochu si „zavyvádět“. Ve hře nenajdeme jediný náznak toho, že svého záměru dosáhne a „Ansel bude mít sochu“. Farářův postoj je v tomto ohledu také neurčitý a zdá se, že konkrétní výsledek ani nikdo neočekává. Haliina současná vitalita je motivována snahou zpřítomnit z minulosti to „dobré“. Stává se tak parodií sebe sama — někým, kdo chce zůstat v módě, i když z ní právě vyšel. K tomu patří i vnější projevy jako je koketérie s místním farářem nebo představa Anselovy sochy, v nichž dominantním znakem je spojení neadekvátních prvků. „... *Ne desku, ale sochu v životní velikosti. Celou bronzovou. Od hlavy až k patě. V jedné ruce basketbalový míč a v druhé pušku.*“

Nový rozměr do tohoto prostředí může vnést jenom postava, která není spjata s jeho minulostí a je schopna nejenom porozumět daným situacím, ale získat v jistém smyslu i nadhled. Taková bytost je však vždy považována za vetřelce. Obvykle přichází nevhod a už tím, že překračuje práh, nechtěně vstupuje do života ostatních. Narušuje totiž nehybnou situaci. Vince, od svého příchodu, tento stav intuitivně vnímá a proto je opatrný. Nechce být vetřelcem, chce zapadnout. Vstoupit a nedat o sobě vědět je však nad jeho lidské možnosti. Proto se nakonec smířuje s tím, že je vnímán na jakémisi „pomezí jsoucná“.

Shelly se však s takovým způsobem přijetí nemůže smířit. S tímto prostředím nemá mnoho společného, a proto mu nerozumí. Všichni ji považují za cizí element. Snaží se jí proto buď podrobit, nebo se jí zbavit. V jistém smyslu je Shelly pro obyvatele domu nepřítelem. Halie to vycítí a při prvním setkání jí to dává patřičně najevo.

Halie: (str. 77)

... *Člověk odsud nemůže na chvíličku odejít, aby mu sem nevlelel satanáš přímo hlavním vchodem.*

Whisky, kterou jí Halie nabízí je pokusem jak odhalit Shellyiny slabosti. Je to návnada, která později může posloužit k podrobení. Je to Haliin pokus vtáhnout Shelly do svých sítí. Pokud se Shelly nepodrobí, není pro ní v domě místo.

Shelly však patří do jiného světa. Můžeme ovšem jenom stěží stanovit mez mezi skutečným světem a jejími představami o něm.

Shelly: (str. 85)

... Vince dokázal, že jste mi všichni připadali blízcí. Každý z vás. Pro každé jméno jsem měla svou představu. Vždycky, když vyslovil některé jméno, představovala jsem si určitého člověka. Každého z vás jsem si představovala tak jasně, až jsem uvěřila, že jste to vy. Já jsem vážně věřila, když jsem vešla, že lidi, co tu žijou, budou úplně stejní jako ti, co žili v mých představách. Ale žádného z vás nepoznávám. Ani jednoho. Ani v tom nejmenším.

Dewis:

Ale slečno, nemůžete jim přece vytýkat, že neodpovídají vašim halucinacím.

Shelly:

To nebyly halucinace! To bylo vidění. Vy přece v takové věci věříte, ne?

To, čemu říká „vidění“, je zvláštní podobnost postav s její představou. Tváře osob jsou přesně podle její představy, vnitřně jsou však úplně jiní. Vypadají jako živí, chybí jim však skutečná lidská vitalita. Žijí tak na jakémsi „pomezí“ života.

Dodge: (str. 12)

Jak vypadám, to není jeho věc. Dokonce ani moje. Já už vlastně nevypadám. Jsem neviditelný.

Dodge to formuluje přesně. Stát se neviditelným — pro něho znamená přestat zápasit s časem. Mohl by tak žít v přítomnosti a přitom by nebyl viděn.

Potlačování vzpomínek nebo jakýchkoliv náznaků, které poukazují na minulost, vrhá postavy do zvláštního jakoby zmrazeného prostoru. Jejich jednání svědčí o tom, že tento nehybný prostor jim vyhovuje, a i navzdory různým překnutím respektují „stav věci“. Nikdo z domácích se totiž neodvážá překročit vymezený prostor.

Vince: (str. 93)

Sem nechod! Sem nesmíš chodit!

(Shelly se zastaví kousek přede dveřmi)

Shelly:

Jak to ?

Vince:

To je za čárou! Tohle území je tabu! Žádný to nepřežil, kdo překročil tuhle hranici!

Shelly:

Já se o to pokusím.

(Shelly dojde ke dveřím vpravo a otevře je. Vince vytáhne velký zavírací nůž a otevře jej. Vnoří ho do závěsu a rozřzne jej natolik, aby mohl prolézt. Zatímco trhá plátno, Bradley se přikrčí do rohu pohovky)

Vince: (řeže záclonu)

Nechod sem! Varuji tě! Vyletiš do povětří!

Pro všechny obyvatele domu je prostor za závěsem tabu. Je to minulost, která je v jejich současném životě zatemňována a vytěšňována. Když se však minulost potlačuje, nemůže se plnohodnotně diferencovat přítomnost ani budoucnost.

V životě obyvatel domu tak chybějí dva rozměry. Náhled na situace, které momentálně prožívají, a plány do budoucna. „Nová minulost“ se taky nevytváří, protože čas neplyne přirozeně. Pro obyvatele domu existuje jenom „stará minulost“ složená z některých „neškodných“ minulých zážitků. Tato část přístupné minulosti vytváří jakési světlé ostrovy, kdy nejdůležitějším projevem rodinné sociability členů je naučit se chodit právě po nich a jiné obcházet. Na něco nepodstatného si vzpomínají, ale před tím i za tím je prázdno. Žijí tak v „meziprostoru“, kde budoucnost neexistuje a přítomnost je jenom její náhražkou. Je to prostor, který připomíná kosmické černé díry, které slouží k přestupu do jiných slunečních soustav a v nichž čas nehraje žádnou roli. Ve hře jsou černé díry tunely mezi minulostí, přítomností a budoucností. Zmražená minulost nedovolí pohyb přes tři časové roviny, a tak je možný jenom pohyb v uzavřeném prostoru. Osoby hry se pohybují ve stejném prostoru, vše však poukazuje na zadní východ domu, na třináctý pokoj, který zůstává uzamčen.

Pohyb symbolického předmětu „D“

K povaze symbolického předmětu „x“, jak jsme se již v úvodu zmínili, patří především pohyb po struktuře. Stejná podmínka platí pro strukturu dramatu, ve kterém se nachází tento symbolický předmět. V předešlých analýzách jsme analogické případy nazvali pohybem malých symbolických předmětů, protože se více dotýkaly jednotlivých částí hry než celkového tematického zaměření. V této části se soustředíme na ústřední symbolický předmět neboli tzv. hlavního hybatele. Za takového hybatele, jak již sám název hry napovídá, považujeme *pohřbené dítě*. Pokusíme se proto charakterizovat povahu tohoto symbolického předmětu, určit způsob, jakým hru rozhýbává, a popsat, co jeho pohyb přináší předmětům, vztahům a situacím hry.

První zmínka o dítěti pochází od Dodge. V dialogu mu Halie vyčítá rozházené kukuřičné slupky a hrozí Bradleyem, kterého rozčílí, když to uvidí.

Dodge (str.24)

Bradley tu není doma.

Halie:

Je to jeho domov, stejně jako náš. Narodil se tady!

Dodge:

Narodil se v prasečím chlívku!

Halie:

Tohle neříkej! Tohle se neopovažuj říkat!

Dodge:

Narodil se ve vyváleném prasečím chlívku! Narodil se tam a tam patří! Do tohoto domu nepatří!

Halie: (se zastaví)

Já nevím, co se s tebou stalo, Dodgi. Na mou duši nevím, co se s tebou stalo. Je z tebe zlej člověk. A bejval jsi dobrák.

Dodge:

Z každého polovic.

Halie:

Sedíš tady ve dne v noci a hniješ. Rozkládáš se ! Tvý shnilý tělo páchne na celej dům! Lámeš si tady hlavu bůhví s čím až do samýho rána! Vymejšliš si sprostoty a hlouposti o svejch vlastních dětech!

Dodge:

Von není můj dítě! Můj dítě je pohřbený vzadu za domem. (Všichni strnou. Dlouhá pauza. Muži hledí na Halie)

Tam „vzadu“ je synonymem tabu a v domě platí nepsaný zákon, že o tomto místě se nemluví. Dodgeva slova jsou tedy nečekaným porušením nepsané dohody. Vzhledem k jeho postavení je to spíš projev sklerotického starce, který si v rámci své animozity plete vhodné a nevhodné vzpomínky. Tildenovy odchody „dozadu“, přinášení kukuřice a zeleniny z míst, kde nic není a nemá být, vypovídají o tom, že i realita „vzadu“ je už jiná než před pětatřiceti lety. Rozdíl mezi realitou „vzadu“ a tím jak je vnímána v domě, potvrzují především Tildenovy činy.

Tilden: (loupá) (str.25)

Neměls jí to říkat.

Dodge: (dívá se na televizi)

Co?

Tilden:

To cos jí řekl. Vždyť víš.

Dodge:

Co ty o tom víš?

Tilden:

Vím o tom. Vím o tom všechno. Všichni to víme.

Dodge:

Tak co z toho? Všichni o tom vědí, všichni na to zapomněli.

Dodgeva slova můžeme považovat za překnutí, vyprovokované afektem, protože u něho stěží najdeme motivaci k záměrné zpřítomňování minulosti. Snaží se jenom dostat ze sítě, do které ho Halie zamotává. Přiznání, že v tomto domě je něco, o čem všichni vědí a všichni mlčí, je ironické konstatování stavu, který ho uspokojuje. Ani Halie nemá tendenci odhalovat tuto část minulosti, je jenom zorientovanější a umí se změnou tématu vyhnout nepříjemným situacím.

Zpřítomnění zamlženého stavu přináší i nechtěné vyřčené. Nejdříve k němu poukazují jenom kontexty týkající se smrti, zabití a pohřbení, později ztráty paměti a nakonec jako by každý kontext poukazoval k tomu, o čem se nemluví. Narůstající tlak kontextů nutí zodpovídat nepříjemné otázky, vytváří potřebu hledat vysvětlení a odhalovat jeho záhadnost. Do popředí se dostávají vztahy, které předtím zdánlivě nepoukazovaly na žádné souvislosti. Nejenom, že se rozšiřuje pole kontextů, ale současně se otevírají další variace vztahů — série vztahů. Tento průběh tak potvrzuje vlastnost předmětu „x“, že je pro sérii konvergentním, protože poukazuje k ní samé, série sama o sobě je však divergentní, protože její prvky mají tendenci rozbíhat se a otevírat tak další série.

Pohřbené dítě tak poukazuje na záhadnou událost, která je spouštěcím okamžikem procesu vzájemné diferenciacie vztahů mezi postavami hry, zatímco prostor „tam vzadu“ vypovídá o jejich pozičním rozmístění a definuje jejich postoje k tomuto prostoru..

Tilden: (str.62)

Měli jsme miminko. (ukáže na Dodge) On ho měl. Dodge. Mohl ho zvednout jednou rukou. A položit si ho do druhý. Maličký miminko. Dodge ho zabil.

Tilden: (str.64)

Řekl, že pro to měl své důvody. Že to sahá daleko do minulosti. Ale nikomu o tom nic neprozradil.

Každý z členů rodiny má k této události svůj diferenc/sující vztah⁷, na základě kterého můžeme určit jeho postavení v domě. Tilden se cítí poškozen, protože ho obrali o dítě. Bradley respektuje dohodu: „Dohodli jsme se mezi sebou. Nemůžeš to porušit.“ Halie, která je snad nejvíce postižená — její prohršek nevěry se s vraždou nedá porovnat — se s tím smířila. Nezmiňuje se o této události a za to se jí dostává výsadního postavení. Může flirtovat s farářem a fantazírovat bez korekce ostatních, protože tím dává záruku, že o své bolesti nebude mluvit.

Dodge si svým činem také zajistil pozici. Pro něho je snad nejvystižnější označení „místo pro domácího psa“. Vymezeným prostorem je pro něho pohovka, na které tráví celé dny. Metaforou jeho sestupu je okamžik, kdy ho Bradley o pohovku obere a Dodgovi zůstane jenom zem. Stěží můžeme rozhodnout, jestli je to vhodné místo pro vraha, či nikoliv. Nechává si však své tajemství. Dodge úpěnlivě tají, kde pohřbil dítě. Utajováním totiž dosahuje zvláštního stavu. Opakující se poukazy na „tam vzadu“ ho ozvláštňují v jeho nezáviděníhodném postavení a dělají z něho člověka, který má klíč od společné minulosti. Mezi „tabu místem“ a „tabu minulostí“ je přímá souvislost. Kdyby šlo jenom o čin, možná že by upadl v zapomnění. Dodge je však žijící člověk, a tak na místo „tam vzadu“ poukazuje a zpřítomňuje je, dokud je naživu.

Předmět „D“, který symbolizuje pohřbené dítě, se tak stává „ústředním“ hybatelem hry, protože jeho nediferencovanost — projevovaná v skrytosti a nejasnosti — se vytrvale dovolává odhalení, a tím i zpřítomnění. Slova „tam vzadu“ — symbolizují prostor, který je za našimi zády, na který se radši nedíváme, to, na co se snažíme zapomenout a co má určitou souvislost se slovním spojením „hodit něco za hlavu.“

Všichni členové rodiny, kromě Tildena, se rozhodli zapomenout. Smířili se s tím, že prostor „vzadu“ pro ně neexistuje, i když ho mají denně na očích. Každý, kdo tuto dohodu porušuje, se vystavuje ohrožení, že bude považován za nepřičetného (jako Tilden), tzn. bude vytěsněn ze sféry rozumu, protože odmítá jejich „rozumné“ řešení. Tato svázanost členů rodiny je nutí neodhalovat tajem-

⁷ Podle Deleuze je struktura ve své virtuální koexistenci zamlžená — je nevědomě přítomná. Právě procesem „diferenciace“ se uskutečňuje. Diferenciace tak znamená proces projekce struktury do formy. Tento proces je graficky zachycený v pojmu *difereciace/ diferenciacie*, ve kterém změna *c/s* vyjadřuje okamžik uskutečnění struktury. Deleuze, G.: *Podla čoho poznáme štrukturalizmus ?* Bratislava (Archa) 1993, s.26.

ství a udržovat zmiňovaný stav nehybnosti. Jedině cizí člověk, vetřelec nebo návštěvník, který není tak silně spojen s vnitřními vztahy v domě nebo je neznalý poměrů, může změnit situaci. Takovým člověkem je Vince. Jeho vztah k ostatním členům rodiny je vztahem „na pomezí“. Zatím mezi ně nepatří, ale není ani mimo jejich vztahy. Jeho distance mu umožňuje nadhled. Dodge to zpočátku cítí, proto, když se Vince rozhodne přinést whisky, chce se ujistit, že mu z jeho strany nebezpečí nehrozí.

Dodge: (str. 57)

Nikam jinam nechod. Ne abys šel někam pít. Rovnou se vrať.

Vince:

Jistě. (odejde vlevo)

Dodge:

Ručíš mi za to. A nechod zadem! Pojď tudy! Chci tě vidět, až budeš odcházet!! Nechod zadem!

Vince: (za scénou)

Nepůjdu!

Vince však zůstává nebezpečným i nadále, a to především proto, že s jeho příchodem vstupuje do domu i minulost. O záměrné snaze nechtít si pamatovat i o způsobu, jakým se Vince připomíná, jsme se už zmiňovali. Pozoruhodné jsou však okamžiky, kdy rozvzpomínání probíhá. Když si ho Dodge po opakovaném připomínání přestane plést s Tildenem, vstoupí Tilden. Dodge se zabalí do deky a dívá se do země. Jsou to reakce člověka, který nechce být svědkem opětovného setkání otce se synem. Tilden se dívá na Vince a namísto souhlasné nebo nesouhlasné reakce ho přehlédne. Přitom nelze tuto Tildenovu reakci hodnotit jako chování plynoucí z uraženosti. Je zaujatý něčím naléhavějším, vlastní syn mu paradoxně připomíná „pohřbené dítě“.

Tilden: (str. 47)

Kdysi jsem měl syna, ale pohřbili jsme ho.

Vince, protože je nezakořeněn v této společnosti, nemůže rozumět Dodgovu ani Tildenovu chování. Nezná důvody jejich strachu z minulosti i z něho samého, proto začne sám v sobě hledat vlastní prohřešky vůči rodině.

Vince: (str. 53)

Páni! Já žasnu. Já fakt žasnu. Co se vlastně děje? Dostal jsem se do jinýho času, nebo co? Provedl jsem něco neodpustitelnýho? Je fakt, že jsem ženatej.

(Shelly na něj pohlédne a zase si hledí mrkve.)

Ale nejsem ani rozvedenej....

Dokud se však nestane jedním z nich, nemůže pochopit, že jediným jeho prohřeškem je zpřítomňování minulosti. Když se však minulost začne aktualizovat, vzniká v domě zvláštní stav jakéhosi „zmatení paměti“. Všichni se cítí být syny a otci sobě navzájem, tak jako pohřbené dítě je dítětem všech. Když Vincovi nakonec přiznávají jeho postavení, nepoznávají v něm skutečného Vince. Jejich pomalé rozpomínání představuje opatrnou cestu paměti po zatemněné minulosti a vyžaduje soustředění, aby si nepřipomněli někoho, kdo v domě mohl být, ale už není.

Tilden: (str.57)

Mel jsem dojem, že ho poznávám. Měl jsem dojem, že na něm něco poznávám ... Měl jsem dojem, že vidím nějaký obličej uvnitř obličeje.

Když Vince vstupuje ze slovy „toto zdědím“, ještě neví, že to, co skutečně zdědí, není typická americká usedlost, ale místo v „meziprostoru“ s členy rodiny, kteří žijí v černých dírách, aby se vyhnuli pohybu symbolického předmětu „D“, který je natolik ohrožuje, až všichni ze strachu znehybněli.

Vince otevírá nožem cestu z černých děr nehybného meziprostoru. Rozřeže závěs, aby převzal dědictví. Odemyká tak třináctou komnatu a narušuje „tabu“ prostor. Porušení tabu však vyžaduje oběti. Obětí je smrt Dodge, která tak uvolňuje cestu k minulosti. Ta vstupuje v podobě malé kostičky dítěte, kterou přináší Tilden.

I když přítomnost smrti nelze ve hře přehlédnout ani ji z ní eliminovat, není to hra o smrti. Ve hře se proti smrti houževnatě bojuje. Je to zápas před branou Agón, kde zbraní není meč, ale paměť. Smrt, mrtvola, pohřbené dítě nutí postavy diferencovat jejich postoje. Tím nejvýrazněji potvrzují své tíhnutí k životu. Zamlžování jim umožňuje žít — jakkoliv, ale žít. Plné oživení minulosti a vědomé přiznání v nevhodném okamžiku by jim přineslo smrt. I když násilné potlačení minulosti jim přináší spíš živoření, přece je to jeden z mála způsobů jak přežít. Symbolický předmět „D“ svým pohybem produkuje další významy. Toto zmnožení významů jim dává šanci přežít. Kostička dítěte na scéně je zpřítomnění jejich tématu, je to okamžik jejich společného prožření a zjasnění.

„BURRIED CHILD“ BY SAM SHEPARD AND SYMBOLIC SUBJECT OF THE PLAY

The study deals with the position of symbolic subject in the play which is considered as „highly symbolic“ and focuses on the potential differences between the contradictions and the nonsenses, defines the concealed and the absent. The author comes out from neostructuralist point of view and demonstrates the position of the figures with the relation to their present and to their past and characterizes such type of drama as the play in „dark wholes“. Consistently with this, the author demonstrates the movement of the symbolic subject, which one can't identify with the main theme or essence of the play, and can be read as the domain stimulator which its movement can uncover „what are the concealed“ in the play.

