

Záviš Šuman

Malý galantní galimatyáš o Molièrovu *Amfitryonovi* aneb co dělat, když nás zkouší boží?

Molière je dodnes nejen nejslavnější a nejhranější komik ve Francii, ale toto prvenství mu přináležejí celosvětově – a nejenak je tomu i u nás. Zatímco ostatní velcí francouzští dramatikové 17. století (Jean Mairet, Jean de Rotrou, Tristan l’Hermite, Pierre a Thomas Corneille, Paul Scarron, Jean Racine a mnozí další, u nás téměř neznámí) si cestu na česká divadelní prkna klestí jen stěží a zřídka, Molièra a jeho životní osudy, trampoty i dílo zná alespoň z doslechu opravdu každý. Na počátku dvacátých let 20. století Molière zasáhl i do dějin českého literárního překladu. Karel Čapek se tehdy jako překladatel Molièrovy jednoaktovky *Sganarelle* vymezil proti Otokaru Fischerovi: v kultivované a nosnými argumenty vyztužené debatě vedl polemiku o tom, jakými rytmickými prostředky obohatit a oživit český jevištní alexandrín tak, aby byla veršová deklamace na divadle skutečně účinná, tj. aby se nemíjela se svou prvotní funkcí přirozeně plynoucího, mluvného a sdílného verše.

Komedie *Amfitryon* (1668), jejímž nastudováním se činohra Národního divadla v Brně rozhodla připomenout čtyřsetleté výročí Molièrova narození (15. ledna 1621), patří k několika málo dílům, na kterých mohl dramatik pracovat velmi soustředěně a na své obvyklé poměry i relativně dlouho. *Amfitryon* je dílo zralého a zkušeného divadelníka, herce a autora, v němž se objevují motivy, komické situace a gagy, které uplatnil i v dalších hrách (např. v *Kritice Školy pro ženy* či ve *Zdravém nemocném*). Jde ale zároveň – a v tom se *Amfitryon* od většiny ostatních Molièrových divadelních kousků odlišuje – o námět převzatý ze starověku.

Jupiterovo prostopášné záletnictví, téma dvojnictví, klamu, nevěry, žárlivosti a s nimi spojeného hledání vlastní identity, které i přes komický a laškovný

rámec přerůstá místy v palčivé znejistění („byl jsem okraden/připraven o své vlastní jméno!“), zpracoval pro jeviště již latinský dramatik Plautus a Molière z něho vychází. V poslední podrobně komentované edici Molièrových sebraných spisů vydané v roce 2010 u Gallimarda přední znalec francouzského divadla Georges Forestier, který se opírá o detailní průzkum všech dnes dostupných dokumentů a boří nejedno dosud tradované klišé, dokonce identifikoval francouzský komentovaný překlad Plautovy hry z pera Michela de Marolles, z něhož Molière na několika místech své hry doslovně „cituje“. Neméně významným inspiračním zdrojem byla Molièrovi hra francouzského barokního dramatika Jeana de Rotrou *Sosiové* z roku 1636 a další podněty čerpal i jinde: netoliko ve filozofických spisech skepticky smýšlejícího Françoise de La Mothe Le Vayer (1588–1672), s nímž se přátelil, ale zejména v heroicko-galantních románech (sourozenci Madeleine a Georges de Scudéry), básnických almanaších (Vincent de Voiture, Jean-François Sarasin) a výchovně-didaktických traktátech, rukovětích a rozpravách (Nicolas Faret, Jean-Louis Guez de Balzac, Jean Puget de La Serre ad.), jimž byla v devadesátých letech 20. století přiznána důležitá a nezastupitelná role ve vývoji francouzské literatury (zejména díky pracím a edicím Alaina Vialy a jeho dnes už velmi početných žáků a pokračovatelů) a které od té doby zásadním způsobem ovlivňují pohled na tradiční dobově stylové kategorie, jako jsou baroko a klasicismus.

V čem je tedy Molièrův *Amfitryon* „galantní“? A jak tuto komplexní kategorii, která zasahuje rozmanité oblasti dobové mondénní senzibility (od tříbení vkusu a společenských zvyklostí přes stolování až k módě a jazykovým normám), v souvislosti s Molièrovou komikou uchopit? V čem nám znalost dobového „kódu“ galantního chování pomůže Molièrovo dílo interpretovat, nakolik s ním Molièrovy postavy souzní a v jakém ohledu s tím dramatik počítá, když chce dosáhnout komického účinku?

Komika je v dějinách estetiky odnepaměti jednou z nejproměnlivějších, a tudíž nejobtížněji uchopitelných relačních kategorií. Téměř vždy ji však můžeme vymezit jako svého druhu odstup, ironický či pobavený nadhled. Máme-li se skutečně rozesmát, musíme být tak či onak vytrženi z řádu

každodennosti, a má-li nás komika zasáhnout, musíme se jako diváci s postavou smíška či jeho „oběti“ byt' jen částečně identifikovat, jinak hrozí, že pobavený smích přeroste v cynický výsměch. Žijeme-li pak, tak jako převážná většina dobových Molièrových diváků (jít do divadla byla drahá, exkluzivní a výsostně sváteční záležitost!), obklopeni salonními a jemnocitnými krasoduchy a chceme-li ve společenské hierarchii zastávat místo na výsluní, musíme si zkrátka osvojit (či to alespoň předstírat) obecně sdílené vzorce chování, jež nám společenský řád vnucuje nebo s nimiž se vnitřně či jen vnějškově ztotožňujeme.

V *Amfitryonovi* je mnoho situací, jež působí komicky přes to, že dnes žijeme v úplně jiné době a kontextu. Fraškovitě burleskní způsob, jímž Sosie sprostě uráží poslíčka bohů Merkura ve třetím dějství nazýváje ho „z kurvysynem na druhou“ („double fils de putain“), jistě vyvolá hurónský smích i zcela nepoučeného diváka. Ale byla by chyba, kdybychom Molièrovu scénickou, jazykovou a situační komiku, která mistrně rozehrává bohatou škálu rejstříků, vnímali výhradně optikou této lidově pokleslé a prostořeké polohy. Molière totiž u svého diváka počítá se znalostí oné výše zmíněné normy, každodenních pravidel, jimiž jsme ve společnosti (s)vázáni. Kýžený komický efekt pak zaručuje méně či více důvtipné překročení pravidel tohoto obecně sdíleného řádu (nepísané společenské smlouvy). Provinění proti společenské normě může být sice „jen“ způsobně nezpůsobné, sama norma nemusí již dokonce ani platit, avšak spočívá-li přestupek v nepřiměřenosti, působí komicky – za předpokladu, že je pro diváka překročení hranice zřejmé. Mezi takové dnes už nesamozřejmé, ale pro tehdejšího diváka jednoznačně směšné momenty patří například Amfitryonova touha pomstít manželčinu pošpiněnou čest se zbraní v ruce. Hrdina – thébský generál, za jehož nepřítomnosti Jupiter léčkou a za pomoci převleku svedl jeho nic netušící a vzorně počestnou ženu Alkménu – má pochopitelně na Jupitera zlost a vyzývá ho k souboji, aby si zjednal spravedlnost. Dramatická zápletka, jež se zakládá na Amfitryonově prchlivosti a paličaté nesmířlivosti, tak umožňuje Molièrovi do dialogu začlenit galantní tirádu o tom, že čestný muž má, jak koneckonců vyžaduje i přísný zákaz duelu (Královský edikt z roku 1651 jej zakazuje dokonce pod hrozbou trestu smrti), k rozbroji přistupovat s chladnou hlavou a smírně.

Podobných amplifikací těžících z dobových úvah o galantnosti najdeme v Molièrově komedii velmi mnoho. Opírají se však – připomeňme to – vždy o divákovu schopnost rozpoznat, v čem je chování té či oné postavy nepřiměřené, a tedy komické.

Hned v Prologu, který se samostatně, ale organicky včleňuje do expozice dramatu, kde se dozvídáme o Jupiterových neřestných choutkách, se setkáváme s Merkurem a Nocí, kterou poslíček bohů žádá, aby co nejdéle pozdržela příchod dne. Spektakulární scéna, využívající prostředků tehdejší jevištní techniky (různé kladkostroje, pohyblivé kulisy, tzv. „machines“, oblíbené zejména v nově vzniklém žánru tzv. tragédie se stroji – „tragédies à machines“), umožní okřídlenému Merkurovi, aby se uvelebil na obláčku. Hned zkraje si přitom Noci stěžuje, že je vyčerpán. Noc však Merkura okamžitě vzdorovitě plísni, že by jako posel bohů měl zachovat „stavovské“ dekorum (bozi nemohou být zmoženi!), ten však na její výtky nedbá a odbude ji s výhradou, že se ona sama nechává vozit v kočáře taženém koňmi, který výsměšně označuje za „chaise roulante“ – kočár/invalidní vozík (Prolog, verš 20). Komický efekt působí na dnešního diváka paradoxně o to silněji, že se nám dnes jako první asociace vybaví mechanický invalidní vozík. Cíleným nedodržením tak často připomínaného pravidla, aby bylo zachováno povahové dekorum (a jeho jazykový pandán, tedy přiměřené výrazivo), Molière burleskně degraduje nedotknutelnost boží velikosti, sráží ji na zem, vysmívá se jí.

V úvodním Prologu se setkáváme dále s tvůrčím postupem, který bychom snad mohli označit za modalitu „galantní věrohodnosti“. Jakkoliv je nepravděpodobné, že by ctnostná Alkména zaměnila Jupitera za svého pravého manžela, kterého si teprve nedávno vzala, jsme zde konfrontováni s úvahou, že se Jupiterovi záměr svést ji přesto podaří. Důraz je přitom na tomto i na řadě jiných míst kladen na rozdíl mezi statutem manžela a milence. Kdyby se roztoužený Jupiter snažil zmocnit Alkmény coby usedlý manžel, nejspíš by nepochodil. Ale situace mu nahrává a Molière – opět v návaznosti na dobovou galantní literaturu – vytěžuje z extrapolace „manžel“ versus „mileneček“ zde i jinde maximum; v tomto ohledu se také nejvíc odlišuje od

svých slovných předchůdců, Plauta i Rotroua.

Další licencí oproti jemnému humoru, který za žádnou cenu nesmí zraňovat či trýznit a který by se měl vyvarovat i dvojsmyslů (tak o „fine raillerie“ pojednává např. Madeleine de Scudéry v jedné z „konverzací“ románové ságy *Velký Kýros*), jsou galantní perifráze, jemnocitné opisy nevhodných slov, které Molièrovy postavy na jevišti bez ustání komentují. Noc se nechtěně ocitá v roli bezmála přejícné dohazovačky, Merkur se však na ni obrací v důmyslně tkaném předivu sice průhledných, ale zároveň jemných a uhlazeně způsobných perifrází. Jupiterovo záletnictví a zejména jeho četné zvířecí metamorfózy (býk, had, labuť) Noc sice odmítá, ale šibalskému Merkurovi se podaří ji „ukecat“ oklikou. Není potřeba dodávat, že zde důvtipný rétorický arzenál slouží opět k degradaci bohů, byť v modu paradoxním, který jednoznačně nahrává volnomyšlenkářství.

Vůbec nejzajímavějším a nejnepatřičnějším „dvojsmyslem“ (nyní ve smyslu mísení profánního a sakrálního), kterým Merkur pobaveně reaguje na výtky Noci, je skrytý odkaz na starozákonní modly ze železa (Leviticus 19,4: „Neobracejte se k bůžkům a neodlévejte si sochy bohů.“). Když si Merkur potřebuje ulevit, klade si rétorickou otázku, zda jsou bozi ukuti ze železa, a naznačuje tak, že nejsou z masa a kostí. A jak již připomenuto výše, Noc tato úvaha pohoršuje a vzápětí Merkura poučuje o tom, že bozi musejí zachovat dekorum, tedy zdání přiměřenosti. Patřičná úroveň chování je tu tedy představena jako nezbytná podmínka toho, aby bozi byli uctíváni. Georges Forestier v edičním komentáři připomíná, že takový odkaz si soudobý divák, navíc po táhlých a pro Molièra devastujících sporech o *Tartuffa*, spojoval s libertinskou filosofií o podstatě božství, a to nejen v rámci úvah o křesťanství.

Zvláštní skladba syžetu rovněž využívá konvencí chování a do jisté míry na nich stojí. Zdvojením obou mužských protagonistů pomocí převleků se zdvojují i jejich milostné zápletky, což také umožňuje znásobit pro Molièra velmi typické scény milostného vzdoru, kdy jsou hrdinové smýkáni vyhroceně palčivou vášní. Tímto zdvojením dějové linie Molière zároveň dociluje

kontrastu v dramatickém pnutí: zatímco sebejistý strůjce úkladů Jupiter se (skoro) vždy chová příkladně jako galantní seladon, chrabrá, avšak zlomený Amfitryon svou manželku podezírá z nevěry a častuje ji přitom necitlivými výtkami. Jednu a touž konfliktní situaci Molière předvádí ve vysokém i středovém rejstříku, a aby bylo rozpětí stylistických vrstev skutečně kompletní, začleňuje do hry i fraškovitě obhroublý tón a gestickou komiku. Tato různorodost se nakonec propisuje i do struktury Molièrových veršů: ty v této hře (na rozdíl od jeho ostatních vrcholných her) nepodléhají rytmickým zákonitostem, jak je známe z komedií a zejména tragédií přísně klasicistního stříhu.

Tomuto rozostření či zmnožení perspektiv, které souvisí s jedním z imperativů galantní estetiky, totiž s principem rozmanitosti, tzv. *varietas*, podřizuje Molière i proces dlouhého a trýznivého hledání identity, kdy se vnitřní drama i povaha obou napálených postav, Amfitryona i Sosia, proměňuje v závislosti na tom, jaké jsou jim právě strojeny úklady. Takové dějové ustrojení má pak za důsledek táhlý proces poznání pravé povahy věcí i sebe sama, tzv. *anagnorize*, jejíž gordický uzel rozetne až v posledním výstupu Jupiter, který, ač je sám původcem všech intrik, ukončí zmatení a trápení všech postav „shůry“ jako tzv. *deus ex machina* a uvede vše na pravou míru. Je však třeba poznamenat, že rozuzlení pro diváka podobně jednoznačnou funkci nemá: o všech záměnách a lstech totiž publikum od prvního momentu ví – a může se proto s nerušeným požitkem oddávat virtuozitě hereckého a dramatického ztvárnění Jupiterem a Merkurem zosnované léčky. Začlenění aktuálních konvencí chování a galantních motivů divákovi umožňuje, aby v situacích a postojích poznal sám sebe. Molière nedělá divadlo, které by mezi diváka a hrdiny stavělo neprostupnou clonu, a vzdaluje se tak některým dobovým představám o absolutní iluzivnosti co nejvěrohodnějšího zobrazení časově i místně vzdálených dějů. Diskrétními i okatými aluzemi na aktuální svět diváka a na systém jeho hodnotových postojů usiluje o participativní divadlo – a jeho dodnes moderně vyznívající adaptace starověkého námětu nás zasahuje už tím, že přichází s hypotetickou otázkou, jak bychom se zachovali, kdybychom jako hrdinové našeho příběhu byli vystaveni znepokojivé zkoušce bohy, kteří nás svými úklady vytrhují z poklidného plynutí všedních dnů.