

Šotkovský, Jan

"Já ho mám ráda..." : (pět variant melodramatu v díle Pavla Kohouta)

Theatralia. 2011, vol. 14, iss. 2, pp. 179-196

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115965>

Access Date: 16. 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.


 Sondy

Jan Šotkovský /

**„Já ho mám ráda...“ (Pět variant melodramatu
v díle Pavla Kohouta)**

LÍDA: Petře, já tě mám ráda... moc! Těžko tak někdy někoho budu mít... – Ale právě proto nechci, nemůžu chtít, abys měl bolest, nepříjemnosti, to by se všechno pošpinilo. Nikdy bych nebyla šťastná.

PETR: Lído, nemysli na mě...

LÍDA: Mlč, počkej! Petře, to ty jsi řekl, že se vezmem...

PETR: Ano...

LÍDA: Tak já jsem to neslyšela, víš! Prostě jsme se znova potkali – nic víc a nic míň!

PETR: Lído!

LÍDA: Bude to tak lepší. Všecko zůstane, jak bylo... hezký, čistý... Bude to lepší, vid'... miláčku... mlč! Bude... mlč...

(Taková láska)

MAMINKA: Libuše – máš ty srdce?

LIBUŠE: Už nevíš? To sem přece dala jednomu, a když ho nechal, zvostálo tam ležet...

MAMINKA: Nešaškuj. Dalas druhému a sama vzala zpátky. [...] Proboha holčičko! Copak je eště teď nutný, tak se vobětovat?

LIBUŠE: Jakápak oběť? Každěj má právo na takový štěstí, jaký von za štěstí pokládá. Já holt sem nejšťastnější skrz jiný!

(Třetí sestra)

HEIDENREICH: Bylo to všechno tak a bylo to vůbec?? Ale bylo! Já tě tu jasně vidím v měsíčním světle té noci, kdy se Ester mučednicky prohlásila po Evě paní domu, jen o pár hodin dřív, než jsem stačil požádat tebe... Kdy

bych věděl o ženách, co dnes, muselo mi dojít, proč to chce, byl bych se vzepřel, jako bych to dokázal teď, nebýt té maličké smrti, co vyrazila tak veliký kráter... Mít tenkrát dnešní odvahu, byl bych si tě přesto vzal, a život nás všech by vypadal asi jinak... s mou záštitou bys je sotva pustila na bludné dráhy! Elvíra... by možná nebyla věčně opouštěná, Eduard... by třeba nezůstal zajatec průměrnosti, Egmont... by nejspíš neztratil pod pantoflem charakter a Ester, ano! Ester by byla určitě skvělá advokátka nebo politička a hlavně šťastná máma přísně vychovaných dětí. A já – já bych nikdy nepropálil své pojistky a neodvážil se propadnout lásce přes takovou propast let!

(*Éros*)

VIKTOR: Ne! Ne a ne!! Já nejsem faraon a ty nejseš otrokyně, abych tě tam bral s sebou!!

ANNA: Prosím tě, vem! Nebudu mít ani kde bydlet. A – ať tě zavrou nebo zabijou, ztratím tě, a v tobě i sebe. Takhle budu s tebou do nejdelší smrti!

VIKTOR: Anno... Anno, já se strašně stydím... a současně si přijdu spasenej... jestli ve mně při vši podlosti zbyl kousek duše, co dokázal vzkřísit takovou lásku, tak se možná dočkám vzkříšení i já...

(*Arthurovo Bolero*)

MARIANNA: Tak proč jedeš do Cách?

WOLFGANG: Já nejedu do Cách.

MARIANNA: A kam...?

WOLFGANG: Tam, kde už nejsou lháři.

MARIANNA: Kde to je?

WOLFGANG: Už blízko. Čeká tam na mě.

MARIANNA: Kdo...?

WOLFGANG: Pravda.

(*Malá hudba moci*)

Přítomná studie se pokouší o komparativní analýzu pětice dramatických textů Pavla Kohouta, jež vznikly v takřka půlstoletém rozestupu – *Takové lásky* (1957), *Třetí sestry* (1960), *Eróta* (2002), *Arthurova Bolera* (2003) a *Malé hud-*

by moci (2005).¹ Usiluje upozornit na určité jejich společné rysy, které pracovně nazveme *melodramatickými*, a doložit, že přes čtyřicetiletou propast mezi *Třetí sestrou* a *Erótem* tvoří v Kohoutově díle jistou logickou vývojovou linii. V případě prvních dvou půjde o jakési „druhé čtení“, které se pokusí zvýraznit prvky, které dobová recepce textu (záměrně či nezáměrně) ponechávala stranou zájmu, v případě dalších tří o pokus vřadit tyto hry, kterým nebyla doposud věnována komplexnější kritická pozornost, do celku autorovy tvorby.

Melodramatické rysy provázejí v také či onaké podobě celou Kohoutovu dramatickou tvorbu – podobně, jako ji provázejí nařčení z přílišné lehkosti, samoučelné virtuozity, touhy po snadném efektu (Kohout, Erml, Kolář 2004: I) – a ostatně i obvinění z kýčovitosti². Lze tudíž jen obtížně vydělit pěti jmenovaných her ze zbytku Kohoutova díla ostrým řezem. Přesto se však pokusme vybraný vzorek textů charakterizovat jako dramatické narativy, pro něž je příznačný otevřený či latentní konflikt touhy postav po plné citové realizaci s jejich okolím, potažmo neformulovanými dominantními společenskými hodnotami a morálkou, jež toto okolí reprezentuje – a oddělme je tudíž (s vědomím, že jde spíše o otázku akcentů než zásadní kvalitativní rozdíl a že toto oddělení může právem vzbuzovat polemické reakce) od narativů, v nichž se Kohout soustředí takřka výhradně na intimní problematiku, vyvážanou ze společenských vazeb (zejména v *Ubohém vrahovi*), jakož i od těch, kde se dominantním tématem stává otevřený střet jedince s politickými mechanismy (např. *August August, august*, trilogie *Život v tichém domě, Marie zápasí s anděly*).

Umyslně rovněž nevolíme texty v „průřezu“ celou autorovou tvorbou, ale z jejich dvou časově odlehklých pólů – jednak se nám tím nabízí srovnání „raného“ a „pozdního“ Kohouta, jednak se domníváme, že v „pozdních“ textech, v nichž už autor netematizuje střet jednotlivce s totalitním režimem (nebo to třeba v *Malé hudbě moci* činí z jiného úhlu než v hrách z 60.–80. let), se jistým způsobem vrací ke svým tvůrčím východiskům. Povedeme zejména analogii mezi *Takovou láskou* a *Erótem*, kde se pokusíme pojmenovat shodné prvky implicitně přítomné ideologie (v nepolitickém smyslu), a *Třetí sestrou* a *Malou hudbou moci*, kde naopak přes protikladnost explicitního vyznění lze hovo-

1 Hra, která se v originále jmenuje *Eine kleine Machtmusik*, byla napsaná v němčině, světovou premiéru však měla v českém překladu, na kterém s Tomášem Kafkou spolupracoval i Pavel Kohout – považujeme tuto verzi (Kohout 2007) za autorizovanou a rovnocennou německému originálu a takto s ní také pracujeme.

2 Viz zajímavé srovnání Machoninovy recenze *Třetí sestry*, v níž autor přirovnává Kohouta k žonglérovi, který „metá do nekonečna vzhůru barevné míče efektů, pravd celých i neúplných, slov plných i prázdných, skutečných i tvářících se citů, pravých i ukázkových bolestí“ (Machonin 1960) a Peňásovy recenze *Malé hudby moci*, v níž recenzent – v mnohem shovívavějším tónu – hovoří o „šarmu starého varietního kouzelníka“ (Peňás 2007). Pozoruhodné je i to, jak sugestivně se zpřítomňuje oběma kritikům za dílem nikoli implicitní, ale empirický autor.

řit o strukturních podobnostech. Melodramatické rysy mají jistě i jiné Kohoutovy hry 50. let (kromě specificky monstrózního případu *Dobré písně* zejména *Sbohem, smutku!*), volíme však *Takovou lásku* a *Třetí sestru* jednak pro jejich rozsáhlý a rozporný kritický ohlas, jednak představují dvě mezní varianty Kohoutova traktování místa intimních citových dramát v celospolečenských souvislostech.

Teatrologické literatury k tématu melodramatu není v Čechách k dispozici mnoho, v podstatě pouze slovníková hesla ve standardních příručkách – Pavisově *Divadelním slovníku* a *Základních pojmech divadla*. K Pavisovu heslu příliš nepřihlížíme – jednak pro přílišnou vazbu na konkrétní podobu melodramatu v 18. století, jednak pro evidentní ironický odstup od popisovaného tématu, jednak pro autorovu zbytnělou kritičnost k potenciálnímu publiku melodramatu, s nímž třeba „ohrožené manželství“ nebo „nemožnou lásku“ nazývá „novodobými buržoazními mýty“ (Pavis 2003: 254). Rovněž fundované Hyvnarovo heslo v *Základních pojmech divadla* se zabývá takřka výhradně melodramatem coby historickým žánrem, byť na závěr nabízí věcné a hutné shrnutí základních typologických znaků melodramatičnosti, k němuž budeme rovněž odkazovat.³

Rozhodl jsem se vyjít spíše z českých textů filmologických (a knihy Torbena Grodala *Moving Pictures*), analyzujících melodrama coby žánr především z hlediska očekávaného emocionálního dopadu na diváka. Pokusíme se v textech sledovat zásadní divácký prožitek melodramatu (v Grodalově pojetí), o něž usiluje: není jím identifikace s ústřední postavou – je jím emocionální vjem její pasivity, empatické naladění (Grodal 1997: 170–171, též Kučera 2002).

Pro vyznačení směru našeho chápání melodramatu stručná definice Jakuba Kučery: „Melodrama je žánr, který inscenuje drama zpasivnělých postav v soukolí příliš velkých okolností. Tyto okolnosti, ať jsou jimi čas, prostor, osud, smrt, láska, dějiny či nepřemožitelné emoce, dávají vždy vzniknout lavinovitému, smutek a lítost vzbuzujícímu ‚příliš‘, které mnozí kritici dodnes chápou pejorativně. ‚Melodrama‘ jako synonymum pro banalitu a kýč, esenci konzervatismu. Postavy melodramat na rozdíl od postav detektivek nebo filmů akce nemohou často jinak, než se cele vydat všanc světu a osudu, který nelze změnit ani ovlivnit. Jejich situace je jednoznačná, jako musí být explicitní a čitelné jejich emoce“ (Kučera 2002a). Pokusíme se akcentací tohoto pojetí vyhnout

3 „Předem jasně vyznačená hierarchie hodnot, která chybí v každodenním životě společnosti; působení na emoce živým dějem a schematickými postavami; dynamická akce reprezentantů zla a pasivní chování jejich obětí až ke šťastnému ukončení; laické opakování mýtu o utrpení a vzkříšení; eskapismus jako útek do fikce, který ale plní v lidovém divadle funkci kolektivní identity; bohatá vnější spektakulárnost s různými efekty; oborové herectví bez hlubší psychologie“ (Hyvnar 2004: 177).

právě oněm pejorativním soudům ohledně povrchnosti a kýčovitosti jednotlivých děl, jež jsou s pojmem melodramatu běžně svázány, „pro jeho tendenci popustit uzdu základním lidským obavám a touhám a nevyužívat rafinovaných prostředků k jejich kontrole a estetické ‚sublimaci‘“ (Murphy 2010: 134). Naši ambicí je tedy spíše uchopit opomíjené implicitní a symptomatické významy rozebíraných her a pojmenovat možnosti a meze melodramatického vidění světa, které je v nich prezentováno.

Nehodláme znovu rozebírat vaše protispolečenské činy (jedinec versus milovaná bytost)

Fabuli Kohoutovy *Takové lásky* lze stručně shrnout takto: studentka Lída Matysová se v předvečer své svatby náhodně setká se svým bývalým milencem Petrem Petrusem. Toto setkání se jí jeví jako začátek nového vztahu, návrat k největší lásce jejího života.⁴ Nedostaví se proto na svatební obřad a hodlá nadále žít s Petrusem. Ten ovšem v konfrontaci s očekávaným společenským opovržením, možnými komplikacemi v zaměstnání a potenciální nepříjemností rozvodu (navíc rozkolísán zdánlivou velkomyslností manželky, která mu „nebude stát v cestě“) z počínajícího vztahu „vycouvá“. Lída, která je náhodným svědkem jeho rozhovoru s manželkou, které slibuje, že ji neopustí (ačkoliv Lídě slíbil něco jiného), spáchá skokem z vlaku sebevraždu.

Tolik fabule. Slávu této prosté, v podstatě „červenoknihovní“ zápletky ovšem založilo její syžetové zpracování⁵ – „rámovaný“ příběh je v něm doplněn „rámčujícím“ příběhem Pána v taláru, který retrospektivně rekapituluje Lídin osud, komentuje jej, ale zejména vstupuje do dialogu s jednotlivými postavami a nutí je k reflexi jejich skutků. Tato figura ovšem není „pouhým“ vypravěčem: už zmíněný talár ukazuje jednoznačně, že je žalujícím v procesu, jehož soudcem je publikum.

Kde je žalobce a soudce, musí být ovšem zločin: sebevražda Lídy Matysové, tedy čin svrchovaně intimní, je tedy syžetově prezentována jako protispolečenský akt⁶, který musí být potrestán a jehož viník má být nalezen. Pán v taláru postupně obviní z podílu na sebevraždě Matysové všechny postavy hry,

4 Na otázku Pána v taláru, zda svého nastávajícího Stibora měla či neměla ráda, odpovídá: „Jako Petra samozřejmě ne, ale věděla jsem, že tak už nikdy nebudu mít ráda nikoho! Měla jsem jít proto do kláštera?“ (Kohout 1967: 45)

5 „Do zoufalé situace se v případě *Takové lásky* dostali ti recenzenti, kteří mají ve zvyku popsat v kritice především děj, příběh. Ať dělali, co mohli, ať svolali na pomoc prostředky toho nejuhlaženějšího stylu, prostým popisem příběhu nevychází nic jiného než námět pro pěkný a dojemný románek. [...] všechno vyhrál úhel pohledu, způsob, jímž je tento banální příběh ozvláštňen“ (Urbanová 1967: 16–17).

6 Pán v taláru ve své vstupní žalující řeči nehovoří vůbec o sebevraždě, ale o „dokonaném zabití“ (Kohout 1967: 34), což jednoznačně předjímá obvinění postav ze spoluúčasti na Lídině smrti.

kteřé usilovaly o zánik vztahu Lídy s Petrusem. Jejich domnělé či předstírané dobré úmysly jsou zde demaskovány jako činy sobecké, krátkozraké či nepatřičně omezující.

Otázka, která se naskýtá a která byla dobovými recenzenty nejednou vznesena,⁷ je prostá: nejde autorovi ve jménu symetrické distribuce viny o „rozostření“ vcelku evidentního faktu, že viníkem Lídiny smrti je Petrus?⁸ Kádrovák Tošek, který Petrusu vybízí, aby rozvod „neuspěchal“, mu říká vcelku jednoznačně: „Koukej... abychom neztráceli čas a nervy: přirozeně... jestli je to taková láska, jak říkáš... tak to můžeme skončit“ (Kohout 1967: 60). Už tady nemá Petrusova reakce potřebnou rozhodnost, čímž se jen předjímá jeho následné pokrytectví, s nímž balancuje mezi oběma ženami a neustále zdůrazňuje, že nechce nikomu ublížit – a už tady se předjímá, že Petrus nedostojí radikálnosti svého rozhodnutí. S ironií, která je poněkud nasnadě, nechá autor Petrusa pronést větu „Copak žijeme ve středověku?“ jak při přesvědčování Lídy, aby Stibora opustila, tak při přesvědčování své ženy, aby rozvod ještě uvážila. Autorská ironie je zřetelná i ve volbě Petrusova povolání – ambiciózní asistent rodinného práva, jehož životní „praxe“ znatelně klopýtá za sebevědomou teorií. Věta, kterou pronese ke své ženě⁹ při loučení na nádraží (a kterou Lída náhodou zaslechne), „Třeba to byl všecko omyl!“ je jednoznačně definitivním impulsem Lídiny sebevraždy.

Některé interpretace hry šly ovšem v zpochybnění autorského záměru ještě dále – upozornily na fakt, že Lída páchá sebevraždu sice ve značném rozrušení, ale za plného vědomí, a vinit z takového činu kohokoli jiného je pochybené.¹⁰ A že – což je mnohem podstatnější – se Lída rozhodne opakovat celou citovou anabázi s Petrusem (už „poučena“ možnými důsledky) podruhé – s prostým vysvětlením „Já ho mám ráda...!“ Před tímto vyznáním Pán v taláru kapituluje, Lídu v tomto „procesu“ osvobozuje a ostatní „viníky“ odevzdává do rukou publika, se zmírňujícím „Pokud mohou...“, které ovšem nesetře pachut’ „lidového soudu“ všech nad všemi – zde byl Kohout dítětem své doby zcela evidentně.

7 Např. Ján Rozner v *Kultúrnom živote* napsal: „Problém viny se nevyostřuje, ale rozmazává – a rozmazává se proto, aby se oslabil vina hlavního viníka Petra Petrusa. Autor nechtěl v plném světle ukázat jeho nezodpovědnost, morální vratkost, a učinil z něho pouze slabého člověka – a to je na hlavní postavu dramatického díla málo“ (Kohout 1967: 123).

8 Vycházíme zde pochopitelně z teze, že Pán v taláru plně vyjadřuje svými postoji autorskou intenci – v celém dramatu však po našem soudu není nic, co by takovému čtení protičeřilo.

9 Která se efektně jmenuje rovněž Lída.

10 Viz poznámka Jana Cisaře v doslovu ke Kohoutově hře *August August, august* z roku 1966: „Nemám rád *Takovou lásku*, protože si myslím, že její myšlenka je falešná: nelze obvinít společnost z něčeho, za co nesu jedinou a svrchovanou odpovědnost jenom já.“ Citováno podle (Kosatík 2001: 158).

Lídino závěrečné vysvětlení vyvolalo ovšem – mimo jiné – ostrou reakci východoněmeckého recenzenta Clause Hammela („To je, s prominutím, hloupá husa! Kde a kdy to tedy žije, že jenom miluje, prostě miluje? To v Praze studentky socialistického rodinného práva takhle jednájí? Co je to za lásku, když nebojuje, když rezignuje a jde se utopit, protože se ukázalo, že mileneček je lump? To v Praze studentky socialistického rodinného práva takhle jednájí? Nepřesvědčí se napřed, **jaký je poměr mezi jejich láskou a hodnotou muže, kterého milují?**“ [zvýraznil JŠ, Kohout 1967: 13]) a věcné připodotknutí evangelického teologa Jana Milíče Lochmana („Láska Lídy Matysové je fakticky pojata jako poslední hodnota, takřka absolutní cit [...] cit je poslední instancí a poslední mírou všeho ostatního. Avšak právě v tom je, podle mého soudu, blud. Lidská láska není absolutní vztah, čímž míním: vztah, který má poslední hodnotu a poslední míru sám v sobě.“ [Kohout 1967: 140]).

Zkrátka, byť s ústřední tezí hry „skoro nikdo z kritiků nesouhlasil“ (Kosařík 2001: 158) a i při premiéře hry v Realistickém divadle byl závěr (k autorově nemalé nelibosti) změněn a osvobození Lídy Pánem v taláru vypuštěno, je záhodno se u závěru *Takové lásky* ještě na chvíli pozastavit. A domyslet paradoxní důsledek toho, že Lída je osvobozena na základě – lásky.

Lídina rezignace na zvažování onoho Hammelova *poměru mezi svou láskou a hodnotou muže, kterého miluje* není totiž jen vyjádřením Kohoutovy absolutní koncepce lásky – je zde zároveň definičním prvkem žánru. Lída se de facto nerozhoduje – Lída se vydává všanc síle, která ji přemáhá a které nedokáže vzdorovat – všimněme si scénické poznámky „bezmocně sklopí hlavu“ (Kohout 1967: 113), která doprovází její závěrečná slova. Tím se ovšem *Taková láska* ustavuje jednoznačně jako melodrama v pojetí, na něž se primárně odkazujeme: tedy jako žánr, jenž je založen na pasivitě ústředních postav, které jsou vykresleny jako oběti osudu, předurčenosti nebo historických a sociálních okolností (Ptáček 2002), přemáhány nadosobními silami, jakými jsou dějiny, vášeň či příroda (Grodal 1997: 171).

Lída Matysová není de facto obětí svého okolí. Pro doložení tohoto tvrzení stačí jen porovnat Kohoutovu hru s jedním z jejích inspiračních zdrojů – hrou Johna Boytona Priestleyho *Inspektor přichází* (*An Inspector Calls*, 1945)¹¹, v níž symbolická postava inspektora Goola vyšetřuje sebevraždu mladé dívky Evy Smithové v rodině továrníka Birlinga – každý z jejích členů se na Evě značně provinil, byť jejich vina (obdobně jako v *Takové lásce*) není trestněprávně prokazatelná. Zde jde však o činy zcela jiného kalibru – dvojí propuštění z práce, dvojí partnerský rozchod (z toho jeden v Evině gravid-

11 Podrobnější doložení inspirovanosti Kohoutovy hry hrou Priestleyho viz (Trenský 1995), zde se jím podrobně nezabýváme – nejde nám ostatně o doložení vědomé autorské „vypůjčky“, ale o tematickou analogii.

ním stavu) a konečně odepření pomoci těhotné ženě ze strany paní Birlingové, předsedkyně místní charitativní organizace, která tím kryje jméno otce dítěte (svého syna). Chápat v tomto srovnání jako oběť společnosti Lídu Matysovou, která opustí bez výčitek těsně před svatbou svého partnera, naváže vztah s ženatým mužem (a jediné „příkoří“, které se jí děje, je fakt, že onen ženatý muž znatelně váhá, zda se kvůli ní rozvést), vyžaduje opravdu značnou dávku sympatie i empatie. Nemluvě o faktu, že Lídu zrazují lidé, jež si do svého života dobrovolně vpustila – její nejlepší přítelkyně, snoubenec a milenec. V Lídě se snoubí idealizovaně křehká citovost s pozoruhodnou nevšímavostí vůči lidskému formátu svého okolí.

Lída není totiž zrazena konkrétními jedinci, ale je vskutku přemožena nadosobní silou – láskou, v konfrontaci s níž si „nemůže pomoci“. „Musíte si uvědomit“, říká Pánu v taláru, který ji varuje před unáhlenou reakcí, „že nás už svazuje tisíc věcí, myšlenek a společných prožitků, ve kterých jsme se i přes ty čtyři roky potkávali jako... kořeny stromů, co je rozdělila cesta.“ Lída se nezapobíjí z nešťastné lásky – Lída je *zabita láskou*, která nepřipouští jinou možnost. A rozhodne-li se milovat Petrusa podruhé, i když zná jeho lidský formát, je to mnohem spíše odevzdání se než volba. Paradoxní důsledek je nasnadě: svobodnému aktu sebevraždy je odňata svéprávnost. Její samostatné rozhodnutí je vyvlastněno, je pouze důsledkem tragických okolností. Kohoutova melodramatická koncepce dochází k paradoxu – moudrý reprezentant publika zkoumá tak dlouho „protispolečenské činy“ hrdinčina okolí, až nalezne na konci svého zkoumání jako jejich základ lásku – a sice coby slepou, ničivou sílu. A adoruje ji.¹²

Ten zlatý déšť jako by vám vyplavil kořeny (jedinec versus rodina)

Jedním z prvků, který posiluje melodramatičnost (a zároveň schematičnost) *Takové lásky*, je Lídina takřka naprostá mravní čistota – Kohout ji líčí coby „zcela bezúhonnou mladou ženu, o jejíž ryzi citovosti nemůže být pochyb“ (Trenský 1995: 79). Obdobně přímočaře kladnou¹³ postavou je i Emil Heidenreich, protagonista Kohoutova pozdního dramatu *Éros*.

Tento pětasedmdesátiletý právník, režimem proskribovaný pro svůj nevhodný třídní původ („po léta řadový ouřada a potom chudý penzista“, říká sám [Kohout 2005: 172]), i po smrti své ženy (v necelých čtyřiceti letech) s velkým úsilím vychoval čtyři děti a na stáří nabyt restitučními značný majetek. Zů-

12 Když se oproti tomu pokusí v *Třetí sestře* o sebevraždu z nešťastné lásky Pavla, zpívá postava Autora zděšeně: „Vždyť život je přece jen víc než tramvaj! / Dá se z něho vystoupit pouze jednou!“ (Kohout 2010: 360)

13 Z Ptáčkovy definice melodramatu: „Černobíle charakterizované psychologické typy usnadňují sociální identifikaci a empatii diváků vůči hrdinům“ (Ptáček 2002: 26).

stává však nadále příkladně skromným, vnímavým, šarmantním a vzhledem k věku nebývale přitažlivým mužem.¹⁴ (A slovně brilantním diskutérem, jehož elegantně vykroužené a archaicky znějící tirády zabírají velkou část zejména první poloviny hry.¹⁵) Dalo by se říci, že je prakticky zosobněním oné „jasně vyznačené hierarchie hodnot, která chybí v každodenním životě společnosti“ z výše citované Hyvnarovy definice.

V podobně nelomeném světle je vyličen i ústřední motiv hry – Emilův vztah k o pětapadesát let (!) mladší zdravotní sestřičce Elišce Holé. Drastický věkový rozdíl mezi oběma milenci, který pochopitelně vyvolává podezřívavost okolí („metresa vydržovaná zvrhlým starcem“, popisuje případně možný pohled na věc sám Emil) zde není projevem ani zištnosti ze strany jedné, ani stařecké chlípnosti ze strany druhé. Je ovšem jednoznačným katalyzátorem nechápavých, předpojatých či vysloveně nepřátelských reakcí ze strany okolí. Milenci jsou zde oběťmi společenské konvence, pro niž je daný věkový rozestup prostě nepřijatelný.

Je-li na rozdíl od *Takové lásky* zde titulní *érós* silou výsostně pozitivní, pak destruktivní silou ovlivňující vztah Heidenreicha a Elišky jsou peníze – respektive značný majetek, který rodina Heidenreichů nabyla restitucemi. Čtyři Heidenreichovi potomci cítí Elišku jako ohrožení majetku, jehož se domohli v relativně pozdním věku a kterým budou moci svobodně disponovat až po otcově smrti: jeho sňatek by pro ně byl logickou majetkovou překážkou. Situace se vyhrtí nečekaným zvratem na konci první poloviny hry informací o tom, že Heidenreich čeká s Eliškou dítě. Nejstarší syn Egmont vyvine pak při soukromé schůzce na Elišku nátlak, jehož výsledkem je, že Eliška (v zájmu předejít konfliktu Heidenreicha s dětmi) souhlasí s dobrovolnou interrupcí i s tím, že se s Heidenreichem už nesetká (odmítne Egmontem nabízené finanční odškodnění, čímž stvrdí svou vnitřní čistotu). V rozrušení po tomto rozchodu pak Heidenreich spadne při střelbě na jelena ze svého zamilovaného posedu a smrtelně se zraní (hra připouští i výklad, že jde o pokus o sebevraždu). Závěrečný „telefonický“ dovětek však přinese ještě jeden nečekaný zvrat: Eliška¹⁶ v reakci na Heidenreichovu smrt zruší dohodnutý termín interrupce a rozhodne se stát se matkou jeho posmrtného potomka.

14 Jak říká jeho dcera Ester: „Ty Elvo, a neuniklo ti... [...] že je táta ve svejch letech sekáč? Je vidět, že celý život sportoval“ (Kohout 2005: 161).

15 Krátká ukázka z promluvy k promiskuitní deři Elviře: „Já tě spíš tajně obdivoval, jak jsi vždycky znova vkládala do banku všechno, vzdor varování jiných, ano, navzdory vlastní špatné zkušenosti. Žasl jsem nad tvou permanentní potřebou dát přednost absolutnímu štěstí třeba na krátkou dobu před jistotami, ze kterých by brzo čišela neláska a nuda, jak je léta zažívají tvi bratři“ (Kohout 2005: 178).

16 Dlužno podotknout, že se Eliška – v zájmu nenarušení jejího idealizovaného vyličení – na jevišti vůbec neobjeví, slyšíme pouze její hlas ze záznamu a pak vidíme videonahrávku z jejího rozhovoru s Egmontem natočeného skrytou kamerou.

Eliščino obětování se pro Heidenreicha ovšem pozoruhodně zrcadlí analogický čin jeho služebné Václavy, která se rozhodne (v pečlivě udržovaném „onikání“) sloužit „mladému pánovi“ i po čtyřicet let beztrýdního režimu a v zapírané lásce mu být trpělivou pečovatelkou a dětem laskavou chůvou. Důvodem Václavina činu je Heidenreichova dcera Ester, která trpí vůči otci evidentním Elektřiným komplexem (i když mu sama říká „oidipovský“) a rozhodne se okamžitě po matčině smrti stát „řádovou sestrou své lásky, tajnou nevěstou vlastního táty“. Václava ustoupí její „nemocné lásce“ a ani Heidenreich ji není s to vzdorovat, aniž ovšem domyslí kontext Esterina „mučednictví“. Obě Heidenreichovy životní lásky tak fakticky kapitulují před majetnickými nároky jeho dětí – ať milostnými nebo finančními. Nezbyvá jim, než „se cele vydat všanc světu a osudu, který nelze změnit, ani ovlivnit“ (Kučera 2002b). Jejich sebezapření je tak jediným způsobem, jakým mohou v daných okolnostech projevit svou lásku a přitom milovanému neublížit.

V kritických textech o *Érotu* zaznívala často jména Ibsena či Čechova¹⁷ jako případných inspiračních zdrojů, sám Kohout v autorském komentáři hru interpretuje jako analytické společenské drama o problematice restitucí a o rozvratu rodiny vlivem náhle nabytého majetku. Je jisté, že touha po penězích je v *Érotu* významnou dramatickou silou, pohánějící jednání tří ze čtyř Heidenreichových dětí (Esterinou motivací je žárlivost vůči potenciální maceše), nelze ho však vnímat jako absolutní „příliš velkou okolnost“ ničící osudy hrdinů. K rozkladu rodiny už do značné míry došlo a potenciální dědictví je pro Heidenreichovy potomky spíše prostředkem, jak řešit svou neutěšenou životní a partnerskou situaci. Nebylo by ostatně od věci vzhledem k transparentnímu rozvržení sil dobra a zla ve hře podniknout poněkud subverzivní psychoanalytické čtení: je pozoruhodné, že všichni potomci tak harmonické a seberealizované bytosti, jakou je Heidenreich, jsou bytosti tak či onak pokřivené, frustrované či psychicky narušené. Je těžké za tím nevidět závislost na impozantním a imponujícím otci, z níž se nikdy nevymanili – a je pozoruhodné, jak málo tuto příčinu Heidenreich, přesně vidící její důsledky, reflektuje. Opakuje se zde obdobný model jako u *Takové lásky*: než Emil Heidenreich (podobně jako Lída Matysová) doplatí na nechápavost a nepřátelství svého okolí, dlouho jeho skutečnou tvář nevnímají či přímo ignorují.

17 Lenka Jungmannová (2007: 47) píše, že *Éros* „rozvíjí motiv z *Višňového sadu*“, a dokonce hru označuje za „důkaz nestárnoucího Kohoutova obdivu k Čechovovi“. Kromě faktu, že i v *Érotu* jde o rozprodání rodinné parcely na stavební pozemky, je však další tematické i kompoziční paralely obtížné nalézt.

Chtěli jsme zachránit soudruha před zlatou klecí (jedinec a/versus velké dějiny)

Představují-li *Taková láska* a *Éros* narativy poměrně komorního typu, v nichž jsou protagonisté v područí psychických sil či předurčení, můžeme jejich protipól nalézt v *Třetí sestře* a *Malé hudbě moci* – zde melodramatický efekt vzniká z konfrontace jedince s velkými dějinami, jejichž chod nemůže nijak zvrátit či ovlivnit. Sledovali-li jsme u první dvojice textů analogické pojetí „absolutní“, trpitelské lásky, zde můžeme nahlédnout zásadně rozličnou strategii vztahu jedince a dějin.

Strategie je však zásadně odlišná – ve *Třetí sestře* jsou dějiny ztotožněny s nastolením komunistického řádu a protagonisté hry jsou ti, kdo „zaplašiv pravěkou tmou nadějí komunismu / vzlétl rozsvítit vesmír jak teplou kuchyňskou lampu“ (Kohout 2010: 379), řečeno slovy Autora, který lyrizujícími písňovými komentáři provádí celou hru. Hra je přiznaně koncipována jako „zpráva pro potomky“, jako dílo *pro futuro*, jehož optimálními adresáty jsou lidé žijící v onom (slovy Vladimíra Macury) „cílovém obraze šťastné budoucnosti, do které vplynou dějiny“, tedy v očekávaném socialistickém ráji, který byl „chápán jako něco, co přijít musí, jako budoucnost předem určená a nevyhnutelná“. Kohout plně akceptuje a spoluvytváří dobové paradigma, v němž „na jedné misce vah stálo rozumné splnutí s proudem, podřízení se rytmu dějin a přitakání zákonitému vývoji ke šťastné budoucnosti, na druhé straně bylo jen bláhové vzdorování hegelovské logice historie, postavené „z hlavy na nohy““ (Macura 1992: 8). Postavy *Třetí sestry* pak předvádějí rozličnou škálu postojů k nastolení tohoto řádu – od plné afirmace přes rozpaky k odporu, byť maskovanému společenským pokrytectvím. I ti pokrytci, kteří „odznak nosí, okna zdobí, zdraví Čest práci“ (Kohout 2010: 358), nakonec však zákonitě „vyhynou jako brontosauři“ (359) – směr Dějin je neomylný a nezvratitelný.

Děj *Třetí sestry* zde pro jeho mimořádnou rozvinutost a komplikovanost shrnovat nebudeme¹⁸ – melodramatičnost se zde ostatně neprojevuje tolik v celkové fabuli, jako spíše v jednotlivých, explicitně emocionálních momentech: Libuše rozpráví se svou zemřelou matkou, láska se projevuje především mlčenlivým sebezapíráním (Libuše ve vztahu k Ferdyšovi, Vít ve vztahu k Pavle), postavy jsou stavěny do okázalých kontrastů (doktor Plachý je považován za Pavlína otce omylem, přesto se jí „adoptivně“ ujme, zatímco její skutečný otec vše zapře ve snaze neohrozit své společenské postavení), dochází k atrak-

18 Ve zkratce – jde o příběh tří sester, žijících bez matky i otce ve společném bytě. Dějovou dynamiku tvoří úsilí nejstarší sestry Libuše nalézt chybějícího otce – náhodným objevem matčina deníku zjistí, že matka si v sociálně nepřátelském světě první republiky musela vydělávat na živobytí jako prostitutka a každá z nich má proto jiného otce. Zároveň se mladší sestry pokoušejí najít Libuši, která vede staropanešský život v zamlčené lásce a mateřské péči o ně, patřícího ženicha.

tivním dějovým zvratům (Pavla se rozhodne k sebevraždě náhlým skokem z pavlače, zachrání ji ale v poslední vteřině za dveřmi naslouchající Vít). A především v samotném ideovém rámci – nejmladší z trojice sester, Petra, která se na začátku odmítá „podřídít rytmu dějin“ okázalým pronášením (autorským záměrem křiklavě přehnaných) iluzí o životě v kapitalismu,¹⁹ na konci sama poučuje mutujícího Mladička, který přichází asanovat chátrající holešovický činžák, v němž žijí, o tom, kdo „významný“ zde žil. Petra zde plně přijímá emblematiku postavy Autora, heroizaci a mytizaci „obyčejného“ života první komunistické generace, který „jednou bude ságou“. Dochází k paradoxní inverzi námi užívané koncepce melodramatu – Petra je šťastnou *právě proto*, že si uvědomí ji přesahující soukolí Dějin, v němž se pohybuje: nalezení dějinného úkolu osmyslňuje její život. „Uznání zákonitého směru dějin, ztotožnění se s ním, jeho vědomé naplňování se v dobovém nazírání stávalo současně důvodem k obdivu“ (Macura 1992: 9).

Naopak Wolfgang Mazort, protagonista *Malé hudby moci*, je de facto celoživotní obětí jediného chybného rozhodnutí, když v naivní salónně levicové víře přeruší demonstrací proti zbrojení Západu koncert Vídeňských filharmonií. Dá tím najevo politickou naivitu, které promptně zneužije východoněmecká tajná služba Stasi – pozvání na zmanipulovanou dirigentskou soutěž do (východního) Berlína je jen záminkou k „naverbování“ do řad agentů. Zároveň se tím dostane krom područí špiónážního do područí milostného: excentrická dívka Bibi, dcera tiskového magnáta Taubera, se do Mazorta zamiluje a vyjedná mu u otce mediální ospravedlnění jeho provokace, čímž si ho zároveň natrvalo zaváže. Kombinace obého područí donutí nakonec Mazorta rezignovat na uměleckou dráhu, po útěku z NDR se v Rakousku neuchytí jako dirigent vinou cejchu komunistického špióna a zároveň žije v nepřilíš utěšeném manželství s hysterickou a neustále potrácející Bibi, jež si jej coby dcera z bohaté rodiny de facto vydržuje. Jeho život se nakonec stabilizuje alespoň po stránce ekonomické – zprvu nedůvěřivý Tauber si jej postupně oblíbí a vyjedná mu místo diplomata v Evropské unii.

Jádrem děje je však Mazortova *love story* s východoněmeckou špiónkou Mariannou Mateschitz, jež je na něj (rovněž z donucení) nasazena jako agentka Stasi – ta se navzdory svému poslání do Mazorta zamiluje a snaží se ho přimět k reálnému pohledu na panující totalitní režim. Mazort Berlín opustí – nikoli kvůli jejímu vybízení, ale na nátlak Bibi. Po čase jej ovšem navštíví agent Stasi (který vystupuje střídavě pod „hudebními“ jmény Wagner a Strauss), sdě-

19 „Příkladně jeden můj známý byl v Itálii. Tam si dá každé žebrač k obědu i k večeři litr italského vína!“ (Kohout 2010: 283)

lí mu, že Marianna zemřela, ale ve vězení porodila dítě, které s ní nic netušící Mazort v Berlíně zplodil – v zájmu utajení otcovství před Bibi Mazort souhlasí s tím, že bude se Stasi spolupracovat. V samém závěru se však na diplomatické party dozví, že vše bylo jinak – navštíví jej domněle mrtvá Marianna, která strávila několik let ve vězení, než se vrátila ke společnému synovi. Ten má však smrtelně nemocné srdce a orgán ke spěchající transplantaci nemůže zajistit nikdo jiný než stále v lobbistickém polosvětě etablovaný Wagner/Strauss. Ten ovšem požaduje, aby Mazort zajistil postavení v diplomacii několika „jeho lidem“. Mazort nemůže Mariannu odmítnout, ale nechce ani Wagnerovi vyhovět. Vše tedy skončí „brutálně srdceryvnou pointou“ (Peňás 2007) – na cestě do nemocnice za synem nechá vystoupit Mazort Mariannu z auta, řekne jí, aby zavolala mobilem, že „srdce je na cestě“ (Kohout 2007: 144) a narazí autem do stromu.²⁰

Pasivita ústřední postavy je v *Malé hudbě moci* značně vystupňována, čímž se narativní strategie zakládá na neustálých prudkých dějových zvratech,²¹ které zásadně mění situaci protagonisty. V průběhu pouhých tří scén dojde kupříkladu k tomuto – do Berlína přijíždí Bibi, která Mazortovi sdělí, že se do slechla o jeho románu s Mariannou, že s ním čeká dítě a že si přeje, aby s ní okamžitě odjel zpět do Vídně, jinak se s ním promptně rozvede. Další scéna se odehrává již na jejich svatbě, kde Tauber dá Mazortovi jasně najevo svou nelibost s tím, že má být jeho zetěm, a předloží mu k podpisu pro Mazorta značně nevýhodnou předmanželskou smlouvu. Než stihne Mazort zaprotестovat, přichází správa, že Bibi upadla a krvácí. Přesouváme se do nemocnice, kde je Bibi už po potratu a Tauber oba utěšuje, že příště „si tu svatební veselici zopakujem rovnou s křtinami“ (Kohout 2007: 111). Po jeho odchodu z ordinace však Bibi Mazortovi sdělí, že k žádnému potratu nedošlo a nadšeně jej vybídne k okamžité snaze o opravdové početí. (Nelze se divit dojmu Pavla Trenského, že fabule *Malé hudby moci* „by vystačila na několik dramát“ [2008: 75].)

Mazort tak má během celé hry jen minimum šancí k svobodnému, autonomnímu jednání – je neustále zaskakován, překvapován, stavěn „před hotovou věc“.²² Kohout nadto usiluje o „dojem horečnatého snu“ (Kohout 2007: 88), který posiluje ještě tím, „že příběh se děje v čase mezi Mazortovou autohavárií a okamžikem jeho smrti. Události a situace se odvíjejí jako retrospektiva jeho života, odehrávající se v jakémsi iracionálním prostoru, který je pojmenován Hotel Pavouk, s laskavým a vševědoucím Recepčním“ (Cisaf

20 Zde si nelze nezpomenout na část Pavisovy definice melodramatu: „Situace jsou neuvěřitelné, ale jasně podané“ (Pavis 2003: 254).

21 „Ladění je melodramatické, postavy čitelné skoro jako pod lupou, zvraty osudu drtivé a hlučné“ (Peňás 2007).

22 Torben Grodal hovoří o „pasivním přijetí narativního osudu“ (1997: 171).

2007). Pasivita postavy a potenciální soucit diváků s její bezmocí se násobí – Mazort opět vstupuje do dějů, které nemůže ovlivnit: ale nemohl je v podstatě ovlivnit ani dříve, když byl jejich účastníkem. Je pasivním svědkem historických zvratů, obětí nevyzpytatelných paradoxů. Jmenujme jen nejkřiklavější: za jeho odjezdem z Berlína stál (jak se Mazort dozví až s odstupem času) dopis jeho přátel hudebníků, kteří Bibi informovali o románcu s Mariannou. Doufali totiž, že se s ním Bibi po této informaci rozejde a on bude moci zůstat v „komunistickém ráji“. „Chtěli jsme zachránit soudruha před zlatou klecí. A teď mu závidíme Bibinu i tu klec“ (Kohout 2007: 134), dodává k tomu skepticky jeden z nich.

Dějiny v *Třetí sestře* byly jednosměrný, nezvratitelný pochod k času, kdy „budou v martánských mořích vesele zářit města / Nová Moskva, Nová Praha a po druhé Nový York“ (Kohout 2010: 277). Dějiny *Malé hudby moci* jsou takřka jako Kottův anonymní, leč ničivý Velký Mechanismus, moderní analogie středověkého kola Fortuny. Když Pavel Trenský vyčetl hře nejednoznačné politické poselství slovy „Někdy se zdá, že jde o jednostranný odsudek komunistické ideologie i praxe, jindy, že stejně příkře je odsouzen kapitalismus jako svět přetvářky a morálního úpadku (i když je to menší zlo)“ (Trenský 2008: 76), šlo dost možná o neporozumění – nejde zde o dva světy, ale o politiku jako takovou, politiku, která „je kurva, dá si od nás zahrát a pak si zahraje s náma“ (Kohout 2007: 134), jak lapidárně poznamená Pianista, Mazortův dávný přítel z mládí. Ostatně na Mazortovu poznámku ohledně Stasi „ten hnusný úřad přece zašel s celým režimem“ odpoví Marianna jednoznačně „Tyhle úřady nezajdou nikdy, vždycky je včas koupí další zájemce“ (138).

Na konci *Třetí sestry* odchází Libuše se svou dávnou dětskou láskou Ferdyšem, i když jejímu srdci už je bližší „partorg“ Plachý – od toho však chce, aby se naplno mohl věnovat své dceři a její mladší sestře Petře. Obětuje se nejen pro blízkého člověka – ale i pro dějiny, pro nejmladší generaci, která musí pochopit a převzít úděl generace „prvních komunistů“, počítajících „svůj život až vod května pětáctýřicet“ (Kohout 2010: 382). Na konci *Malé hudby moci* se pro blízkého člověka obětuje Mazort – tentokrát však navzdory nepřátelským, manipulujícím dějinám. Libuše napravuje své dosavadní životní omyly dalším (více vědoucím) životem, Mazort dobrovolnou smrtí. Nejde-li jen o dva odlišné příznaky obdobné politické sentimentality, je otázkou.

Odražíme se a dál se jen budem pevně držet za ruce (jedinec a láska versus sex)

Už jen jako stručné doplnění nastíněného obrazu a doklad další specifické podoby melodramatičnosti v Kohoutově tvorbě uvedme na závěr schnitzlerovskou variaci *Arthurovo Bolero* – lze-li všechny doposud rozebírané texty po-

važovat za žánrově kompaktní, je *Bolero* pozoruhodné tím, jak se v něm tato žánrová rovina náhle a prudce prosadí.

Prvních šest z desíti obrazů hry, napsané na půdorysu Schnitzlerova *Reje*²³, je vlastně efektní tragikomedii s de facto jediným tématem: předvést sex jako nástroj manipulace, jako prostředek naplnění vlastních finančních či mocenských zájmů, jako obchodovatelnou komoditu. Je pozoruhodné, že úspěšnými manipulátorkami jsou zde bez výhrady ženy, které umí používat sex jako nástroj mocenských her, vyděračskou záminku, případně samozřejmou mužovu povinnost, jejíž nedostatečné plnění z muže dělá ovlivnitelného outsidera. Jsou za sex ochotny i lukrativně zaplatit, o to razantněji a věcněji však umí danou službu požadovat (případ úspěšné podnikatelky Hermíny, která si vydržuje spolužáka svého syna jako luxusního gigola). Muži vycházejí v *Bolero* jako manipulovaní, nepříliš duchaplní slaboši – byť s řadou vnějších znaků sebevědomí a úspěchu.

Do tohoto obrazu společnosti zbavené vášně – oč okázaleji se mluví²⁴, o to méně se zažívá rozkoše²⁵: pouze se dobývají mocenské pozice a podávají sportovní výkony – vstupuje jako adekvátní melodramatický kontrast dvojice žen s výraznou nenaplněnou potřebou citovosti.

Valeska (vystupuje v 7. a 8. obraze) nabízí na internetu zdarma své erotické služby (ovšem z adeptů si pečlivě vybírá a spí s každým jenom jednou) a žije v citově vyprahlém manželství s podnikatelem Robertem, pro něhož je „bez chuti i bez zápachu“ (Kohout 2007: 269) – přitom je v ní stále „ta malá holka, co chtěla mít všechno strašně čistý a hezký“ (259), která na manželovy stesky stran její pasivity reaguje jen větou „Nemohl bys mě radši tu chvilku hladit?“ (264). Její sebevědomé promluvy („nežeru ty mužský kecy po tom“ [258]) plní jiný význam než u ostatních postav – zakrývají zmatenou zranitelnost a potřebu něhy. Kohoutova narativní strategie je právě v efektním protikladu její křehkosti a bizarní profese „dobrovolné prostitutky“.

Anna (9. a 10. obraz) pak svého muže Viktora miluje odevzdanou absolutní láskou přes všechna jeho selhání – hysterické slabošství, gamblerství, zadluženost, pracovní neschopnost, nevěru – s prostou, leč jednoznačnou argumentací: „Nebyl jsi jen můj první mužský, ale i první, který na mě byl hodnej, to ti nezapomenu!“ (276) Nabídne nejdřív sex jeho partnerovi z firmy Rober-

23 Nebudeme zde detailně rozebírat vztah mezi Kohoutovou hrou a Schnitzlerovou předlohou – jde ostatně o adaptaci atypickou, neboť Kohout nepřebírá dějové detaily ani jednotlivé charaktery, ale „pouze“ Schnitzlerův osobitý konstrukční nápad. O své adaptaci i o významových posunech v pojetí sexu v Schnitzlerově a své hře pojednává ostatně poměrně věcně sám Kohout (2007: 279–280).

24 „Božsky šoustáš“ (Kohout 2007: 237), „v posteli seš megastar“ (238), „Kam bys mě zařadil na svém žebříčku?“ (253), „Byl jsi třikrát, to ti nestačí?“ (258) etc.

25 Ne náhodou dojde na rozdíl od Schnitzlera k souloží pouze v šesti z deseti scén.

tovi výměnou za zarovnání jeho dluhů (příznačně však přes všechnu vůli nedokáže být nevěrná). Posléze, když zjistí, že její manžel Viktor je v hotelovém pokoji, který už nemůže opustit, protože před hotelem jsou najatí ruští zabijáci připraveni jej zlikvidovat (a jedinou alternativou je mnohaleté vězení), mu nabídne nečekané východisko v podobě společné sebevraždy (viz titulky této kapitoly).

Kruh se uzavřel – *Arthurovo Bolero* je stejně jako *Taková láska* završeno představou nesobecké, absolutní, totálně obětavé lásky, která se zdůvodňuje sama sebou. Lásky, která nemá ve fikčním světě těchto děl žádnou pozitivní alternativu realizace: Lída Matysová nedokáže o Petruse bojovat, Valeska není schopna svou potřebu citu dát manželovi explicitně najevo, Anna dokáže přes svou oddanost pomoci svému manželovi teprve v okamžiku smrti. V melodramatickém světě těchto her se láska realizuje jen negativně – obětí či sebezapřením.

Závěr

Kohout se v mnoha rozhovorech a autobiografických textech přiznal k celoživotní inspiraci Rostandovým *Cyranem z Bergeracu*: „Všechno, co je na té hře dobré i špatné, myslím taky esteticky, totálně poznamenalo celou moji práci.“ Není náhodou, že *Cyrano z Bergeracu* je melodramatem par excellence, a to především ve smyslu heroizace přijetí svého údělu, pasivity tváří v tvář handicapu fyzického zmrzačení. Shodné rysy pětice rozebíraných her je především v pasivní akceptaci osudu, proti němuž se jednotlivci nedokáže či nemůže vzbouřit. Lída Matysová či Anna z *Arthurova Bolera* přijímají smrt jako daň absolutně chápané lásce, Eliška Holá se obětuje pro domnělé štěstí svého milence, Wolfgang Mazort umírá pro svého syna. Naleznou-li některé postavy *Třetí sestry* pozitivní realizaci svého životního usilování, je to díky přijetí společenského paradigmatu, podřízení se rytmu dějin.

Posun od konce padesátých let k počátku 21. století tak lze vnímat zejména v zesílení kritického tónu vůči většinové společnosti, jejím hodnotám a Dějinám jako takovým (v *Takové lásce* i *Třetí sestře* jsou Pán v taláru a Autor jejími evidentními, neproblematizovanými mluvčími), a v akcentaci tématu majetku deformujícího lidské povahy (v *Érótu* i *Arthurově Boleru*).

Na rozdíl od řady uvedení *Takové lásky* i *Třetí sestry* je navíc pozoruhodné, že se *Erós* i *Malá hudba moci* dočkaly pouze jediné inscenace – jev, který se společenskými proměnami i sympatiemi či antipatiemi divadel k autorovi samému dá vysvětlit jen zčásti. Rovněž je překvapivé, že na rozdíl od *Takové lásky* a *Třetí sestry* nevznikly takřka žádné spory o „morálku“ jednotlivých her – žánr u „pozdního“ Kohouta jako by nevyužil možnost společenské podvrtnosti a provokativnosti maskovanou svými stabilními a konzervativ-

ními rysy.²⁶ Sergej Machonin a Jan Kopecký, zřejmě nejvlivnější kritici své doby, razantně odmítli řadu explicitně melodramatických, excesivních rysů *Třetí sestry*, měřice ji ideální představou aktuálního problémového dramatu. Vytýkali jí právě morální problematičnost i absenci (značně rigidně chápané) „míry“. K podobnému „nedorozumění“ u *Malé hudby moci*, *Erótu* či *Arthurova Bolera* nedochází, nanejvýš k jejich zavržení z pozic vkusu.²⁷ Svědčí to (zdá se) o jediném – Kohoutova provokativní excesivnost, jeho vypjatá sentimentalita a touha „po cyranovských gestech“ získala postupem času jistý decentně starosvětský podtón. Ve spojení s autorovou formální konzervativností²⁸ a absencí českých divadelních souborů, které by dokázaly žánr melodramatu pěstovat s pochopením pro jeho specifika, je tak koneckonců otázkou, zdali je divadlo pro „pozdní“ Kohoutova melodramata tím pravým médiem.

26 Viz (Kučera 2002a).

27 Stačí zmínit pouhý titulek recenze Josefa Mlejnkna na *Arthurovo Bolero*: „Pavel Kohout má na svědomí obludný kýč“ (Mlejnek 2006).

28 Která se nevyklučuje se schopností „midcultově“ zpracovávat a využívat řadu druhdy experimentálních formálních postupů.

Bibliografie:

- CÍSAŘ, Jan. 2007. Melodrama od začátku do konce. *Lidové noviny*, roč. 20, 13. 11. 2007, č. 265, s. 18.
- GRODAL, Torben. 1999. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford University Press, 1999.
- HYVNAR, Jan. 2004. Melodrama. In PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník)*. Praha: Libri a Národní divadlo, 2004, s. 175–177.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. 2007. *Dramatik. Malá hudba moci*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 19–56.
- JUST, Vladimír. 1996. Kohout, Kohout, Kohout. In JUST, Vladimír. *Poklona není můj obor*. Praha: Academia, 1996, s. 136–143.
- KOHOUT, Pavel. 1967. *Taková láska*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- KOHOUT, Pavel. 2005. *Čtyři a Cyrano!! (Malá krevní msta, Dvě gorily proti mafii, Éros, Arthurovo Bolero, Cyrano!!)*. Brno: Větrné mlýny, 2005.
- KOHOUT, Pavel. 2007. *Malá hudba moci*. Praha: Národní divadlo, 2007.
- KOHOUT, Pavel. 2010. *Prahry (Záříjové noci, Chudáček, Taková láska, Třetí sestra, Válka s mloky)*. Brno: Větrné mlýny, 2010.
- KOHOUT, Pavel, ERML, Richard, KOLÁŘ, Jan. 2004. Všechno je poněkud jinak. *Divadelní noviny*, roč. 13, č. 13, Čtení na léto, s. I.
- KOPECKÝ, Jan. 1960. Dva Kohouti na jednom jevišti. *Divadelní noviny*, roč. 3, 1959–1960, č. 20, s. 4.
- KOSATÍK, Pavel. 2001. *Fenomén Kohout*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2001.
- KUČERA, Jakub. 2002a. Melodrama. *Cinempur*, roč. 11, 2002, č. 20, s. 23.

- KUČERA, Jakub. 2002b. Film jako stroj na emoce. *Cinepur*, roč. 11, 2002, č. 20, s. 28–29.
- MACURA, Vladimír. 1992. *Šťastný věk*. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- MACHONIN, Sergej. 1960. Umění v sobě, nikoliv sebe v umění. *Literární noviny*, roč. 9, 1960, č. 12, s. 5.
- MLEJNEK, Josef. 2006. Pavel Kohout má na svědomí obludný kýč. *Mladá fronta Dnes*, roč. 17, 24. 4. 2006, č. 96, s. B/4.
- MURPHY, Richard. 2010. *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismu a problém postmoderny*. Brno: Host, 2010.
- PAVIS, Patrice. 2003. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PEŇÁS, Jiří. 2007. Kabaretiér lidských duší. *Týden*, roč. 14, 2007, č. 47, s. 102.
- PTÁČEK, Luboš. 2002. Není to šikézni? *Cinepur*, roč. 11, 2002, č. 20, s. 26–27.
- TRENSKÝ, Pavel. 1995. Ještě k P. Kohoutovi. *Divadelní revue*, roč. 6, 1995, č. 2, s. 78–79.
- TRENSKÝ, Pavel. 2008. Německy v Čechách (od Mazorta po Nestroje). *Svět a divadlo*, roč. 19, 2008, č. 1, s. 73–88.
- URBANOVÁ, Alena. 1967. Esej. In KOHOUT, Pavel. *Taková láska*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 9–27.