

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2024

Josef Topol

Kočka na kolejích

(1965)

Edice Seminář
České knihovnice
Sv. 46

Lenka Jungmannová
Ústav pro českou literaturu
AV ČR, Praha

Semináře a Dílny České knihnice jsou volně ke stažení zde:
<https://www.kniznice.cz/pro-skoly>



Ústav pro českou literaturu AV ČR

Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i. (RVO: 68378068).
Při práci na textu byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90243).

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uveďte původ — Neužívejte komerčně 4.0 Mezinárodní.
Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode.cs>

Lektoroval:

doc. PhDr. David Kroča, PhD., Katedra českého jazyka a literatury, FF MU, Brno

Verze publikace: VII/2024

Vydal

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.,

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1,

www.ucl.cas.cz,

v Praze roku 2024

jako 46. svazek edice *Seminář České knihnice*.

Redigovala Petra Hesová.

Grafická úprava a sazba Stará škola.

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2024

Edici *Seminář České knihnice* řídí Robert Kolár.

JOSEF TOPOL: KOČKA NA KOLEJÍCH (1965)

Hra *Kočka na kolejích* je součástí výboru dramát Josefa Topola *Pět her*, který byl vydán pod pořadovým číslem 117 v edici Česká knižnice v roce 2022.

HISTORICKÝ KONTEXT VZNIKU HRY

V roce 1953 oslovil čerstvý absolvent gymnázia Josef Topol (1935–2015) šéfa Armádního uměleckého divadla, které si oblíbil, zda by zde nebylo zaměstnání. Emil František Burian mladšímu tehdy nabídl místo knihovníka a dohodl s ním, že by zkusil napsat hru. Brzy nato vznikl *Půlnoční vítr* (premiéru měl 1. března 1955), jehož inscenace v Burianově režii vyvolala kritický i divácký ohlas. Josef Topol mezitím začal studovat divadelní vědu a dramaturgii na divadelní fakultě Akademie múzických umění, a po roce proto z divadla odešel. Vysokou školu však nedokončil, neboť už ho cele pohltila praxe.

Mezi pedagogy na DAMU totiž potkal Karla Krause, dramaturga činohry Národního divadla, vedené režisérem Otomarem Krejčou, kteří ho oslovili, aby pro ně napsal hru. Zanedlouho autor dokončil drama *Jejich den* (premiéru mělo 4. října 1959 v režii Otomara Krejči), které vystavěl ze dvou dějových linií reprezentujících spory dvou mladíků s rodiči. I tato inscenace zaujala diváky, zejména odlehčením ideologičnosti námětu, ačkoli Kraus s Krejčou naopak do hry takzvané tendenční prvky připsali, aby vedení Národního divadla přistoupilo na její nastudování.

Josef Topol pak s Národním divadlem začal spolupracovat i jako dramaturg a překladatel (v roce 1960 uvedli jeho převod Čechovova *Racka* a v roce 1963 Shakespearova *Romea a Julie*) a napsal pro ně i třetí hru *Konec masopustu*. Zpracoval v ní téma rozpadu celistvého světa, v němž byl člověk svázán s přírodou, a nástup nového společenského řádu, jemuž se člověk musí podřídit.

Když však měl *Konec masopustu* roku 1964 v Národním divadle premiéru, Topolovi kolegové už činohru neřídili: v roce 1961 definitivně narazili na ideologické výhrady vedení, neboť mezitím v Československu politicky přituhlo, a tak byl Karel Kraus propuštěn a Otomar Krejča se kvůli tomu vzdal šéfovské funkce. Oba si ovšem přáli spolu dále pracovat, a když se v polovině šedesátých let začaly poměry uvolňovat, zažádali o povolení založit divadlo.

Divadlo za branou bylo zřízeno k 1. září 1965 v sále paláce Adria, pod hlavičkou Státního divadelního studia, které úředně zastřešovalo několik subjektů. Zpočátku soubor tvořili programově spříznění herci, kteří sem přešli z Národního divadla, jmenovitě Ladislav Boháč, Leopolda Dostalová, Marie Tomášová či Jan Tříska, později k nim přibyli například Milena Dvorská, Rudolf Jelínek, Jiří Klem, Věra Kubánková, Hana Maciuchová, Pavel Pavlovský, František Řehák, Libuše Šafránková či Jiří Zahajský. Mezi zakladatele divadla patřil i Josef Topol, třebaže administrativně nastoupil až v roce 1966. „Nové divadlo mělo mít program

užší, než byl někdejší program činohry ND. Programově počítalo s tím, že už nebude divadlem ‚pro všechny‘, ale vytvoří si spřízněné publikum. Začínalo s málem. Pět zakládajících členů byli režisér Otomar Krejča, dramaturg Karel Kraus, básník Josef Topol, herci Marie Tomášová a Jan Tříska“ (Patočková 2012: 80–81).

Josef Topol pro divadlo napsal aktovku *Kočka na kolejích*, která měla v Krejčově režii premiéru při otevření dne 23. listopadu 1965 (uváděna byla s Ghelderodovými *Maškarami z Ostende*). Na rozdíl od jeho předešlých her už ale vyrostla z jiné divadelní estetiky. V polovině šedesátých let totiž začal demokratizační proces a v kulturním prostoru se objevilo absurdní divadlo, existencialistická filozofie, francouzský „nový román“, beatnické myšlení a jiné trendy, zatímco v divadle vystoupila do popředí tvorba takzvaně malých scén (Just 1989). I když se mezi ně Divadlo za branou neřadilo, Topolovy hry byly nástupem této poetiky, vyplývající hlavně z komornějšího kontaktu mezi herci a diváky, zásadně ovlivněny. Josef Topol tedy opustil formát celovečerní hry s politicky angažovanými náměty a zaměřil se na svobodnou tematizaci lidských vztahů, čímž zahájil novou etapu své tvorby (patří do ní dále aktovky *Slavík k večeri* a *Hodina lásky* a drama *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*, premiérované v letech 1967, 1968 a 1972). Naznačil to již v programu k inscenaci *Kočky na kolejích*: „Netroufám si říci: budu i nadále dělat, co jsem až dosud dělal, nemusím to nikomu vysvětlovat, přijdu s tím, co už znají. Od poslední práce mě dělí větší vzdálenost než od té, která se právě počíná, na kterou zítra dojde. Nemusí to znamenat, že bych za pět let byl docela jiný, ale taky to nemusí znamenat, že budu stejný. Nejsem si jistý“ (Topol 1965: nestr.). *Kočku na kolejích* věnoval Janu Třískovi, pro nějž psal postavu Vény. Do záhlaví hry vložil citát z Goethovy *Ifigenie v Tauridě* (Goethe 1931 [1787]: 248–249), konkrétně dialog kněžky Ifigenie a krále Thoanta, v němž se dívka vyznává z potřeby konat dobro a nabádá k tomu i vládce.

LITERÁRNÍ ŽÁNŘ A KOMPOZICE HRY

Kočka na kolejích má volnou a nepravidelnou kompozici, která byla projevem autorova vyznání svobodě jeviště i života. V programu Josef Topol komentoval okolnosti vzniku hry takto: „Vždycky se mi chtělo spíš rozepsat ‚já‘ do více hlasů, i v básních, pokud jsem je psal, se mi chtělo protiředit si, skákat si do řeči, napadat jistotu pochybností, něhu rozčarováním, odporovat si při domluvě, poslat se hrdinsky napřed a přivolat se se smíchem zpátky, zahnat se do úzkých a zase z toho uniknout nějakým šťastně nalezeným slovem, vidět jednu chvíli všecko až uhrančivě jasně a zjistit najednou, že tu jasnost působí jenom hluboká tma“ (Topol 1965: nestr.).

S ohledem na zvolenou poetiku dramatik obrátil naruby žánr romantické komedie, jejíž zápletky míří k tomu, aby se postavy zamilovaly či sezdaly: v *Kočce na kolejích* již dvojice, zvukomalebně pojmenovaná Évi a Věna, existuje, jenže neví, co se vztahem a životem vůbec — žánrově se jedná o tragikomedii. V ději se navíc mnoho nestane, takže i když jinak hra nekonvenuje existenciální či absurdní poetice, v nedělovosti lze rozeznat snahu o potlačení tradičních dramatických zákonitostí — především zápletky a dějového vývoje — podobně jako v inkriminovaných hrách. Tázání po smyslu existence je reflektováno i v dialogu:

VÉNA (*položí svou ruku na její, vteřiny*): [...] Stejně si myslím, že tě miluju. Ale jsou věci, který vím jen teď a nevystačí mi to do zejtrka. S něčím se večír odeberu spát, z něčeho jinýho se probouzím, jak když mě přes noc něco vymaže. Kdyby to „teď“ se dalo roztáhnout na celý život, jen o trošku dýl —! Chvíli tě vidím, chvíli nevidím, jednou tě hledám, pak zas nehledám, dneska jsem tady, zejtra budu pryč, jako když se mnou hází kyvadlo: když jsem ti nejbliž, už ti utíkám, jak jsem ti nejdál, už jdu zase blíž — a tak by sis mě měla přidržet, jak jednou přijdu, už mě nepustit, čím — to já nevím, jen ne rukama, to by se ve mně něco zlomilo, nějaký pero, co mě pohání —
(Topol 2022 [1965]: 150–151)

Souvislost s existencialismem podporuje také autorovo odvolání na jeho učitele v programu k inscenaci: „Říkám si s Josefem Šafaříkem: ‚Skutečnost je to, co se tvoří, co je tvořeno, co musí být bez ustání tvořeno, jinak to není‘“ (Topol 1965: nestr.). Anti-dramatičnost, typická pro absurdní divadelní literaturu, je pak kromě do formy projektována též do obrazu odlidštěného člověka, jenž odvrhl přírodu a spolehl se pouze na rozum, jak to odpovídá stěžejní Šafaříkově filozofické tezi.

Název hry odkazuje k psychologickému dramatu Tennesseeho Williamse *Kočka na rozpálené plechové střeše* (1955), čímž se nepřipomíná jen vyhrocený dialog ústřední dvojice, nýbrž i přirovnání ženy ke kočce, respektive motiv kočky nahlížené coby přitažlivé, ale svébytné bytosti, která se nenechá ovládat, a zároveň je křehká a lze jí snadno ublížit. Oproti závěrům Davida Doughtyho, který tvrdí, že „shody jsou více méně jen náhodné, jako například v obou hrách s nožem na počátku Williamsovy hry a na konci Topolovy hry“, a že „podobnost mezi *Cat on a Hot Tin Roof* a *Kočkou na kolejích* je tedy vlastně jen v titulech“ (Doughty 1982: 47), je tedy třeba zdůraznit, že Topol na Williamsovu hru odkázal záměrně.¹ Za inspirační zdroj by bylo možno pokládat i Albeeho hru *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (1962), v níž manželský pár podobně řeší, co se svým — soužitím již narušeným — vztahem, a která právě v roce 1964 vyšla česky. Střetem dramatických linií, linie statické, kterou reprezentuje ústřední dvojice, a linie dynamické, již zastupují mladík a jeho pronásledovatelé, zase *Kočka na kolejích* konstrukčně připomíná Beckettovo *Čekání na Godota* (1952), které mělo českou premiéru též v roce 1964.

Kočka na kolejích byla ovlivněna raně postmoderní estetikou, což se projevilo využitím principu intertextového navazování a potlačením tradičního dramatického systému, zejména rozpadem dějové kauzality, zrušením systému dialogického propojení a rozpadem celistvosti postav. Josef Herman o tomto Topolově novém rukopisu napsal, že „hlavní směr tohoto vývoje mířil od postupného oslabování příběhu k posílení dramatické situace, což se kromě jiného projevilo oslabením realistických motivů (postupů) ve prospěch motivů symbolistických“ (Herman 1993: 10). Postmoderní dramatická narace se promítla též do ambivalentnosti situační výpovědi, do koexistence odkazů na jevy z takzvané vysoké i nízké kultury, do kombinace poetičnosti a ironie či variability a hravosti dialogu. Dramatický konflikt *Kočky na kolejích* proto nahrazují střety a kontrasty dějových linií: linie hlavní, v níž spolu partneři probírají vztahové problémy, se protíná s linií vedlejší, v níž dvě epizodní postavy stíhají

¹ Williamsova hra nebyla česky dostupná, ale Josef Topol ji mohl číst v originále nebo v překladu manželů Pellarových ještě před uveřejněním (česká premiéra hry se konala v prosinci 1965).

třetí, přičemž i na pozadí tohoto dění stojí spor, vyplývající ze vztahu. Děj však pohání hlavně jednání hrdinů, probíhající podle principu „cukr a bič“: dvojice se totiž k sobě střídavě chová odmítavě, střídavě se zahrnuje láskou.

S ohledem na zrušení tradičních postupů hra nemá strukturu dělenou na dějství, obrazy či scény a děj sestává z jediné dramatické situace — i když formálně je členěn do tří „situací“, které ale následují těsně po sobě, takže se liší jen v čase: „Topolova ‚hra o třech situacích‘ nemá děj v běžném smyslu slova, soupis toho, co se stane, je velmi kusý a nevypovídá v podstatě o ničem“ (Suchařípa 1966: 12). Autor totiž drama budoval aleatoricky, a proto dialog koncipoval jako tematicky nesoustavný, jazykově hravý a kauzálně nevázaný, tudíž místy výkladově relativní. Vzhledem k tomu bylo fabuli hry před nastudováním třeba dramaturgicky konkretizovat, což v tehdejších divadelních konvencích nebylo příliš zvykem.

ČAS A PROSTOR

Čas a prostor v *Kočce na kolejích* koncipoval autor záměrně prostě, a kontrastně k rozbití tradiční kompozice jimi chtěl posílit iluzivnost zobrazení: „V *Kočce na kolejích* z příběhu zbylo alespoň rámcové zdůvodnění této situace a její konkrétní dějiště s jeho atmosférou (výlet, čekání na vlak, opuštěné nádraží s ohlasem tancovačky)“ (Herman 1993: 10). Třebaže je chronotop formulován obecně, když čteme vstupní scénickou poznámku, nelze se zbavit dojmu, že vlaková zastávka byla inspirována nádražím v Poříčí nad Sázavou (z nějž Josef Topol jako student jezdil do metropole za divadlem). Časoprostor ve hře předepsal takto: „*Stín rozložitého stromu, pod ním dřevěná bouda, jaká stává na železničních zastávkách. Podél proscénia ubíhá z portálu do portálu jednokolejná trať. Mezi ní a dřevěnou boudou je pěšina, u které, stranou od boudy, stojí lavička*“ (Topol 2022 [1965]: 110). Z charakteristiky lze vyvodit minimalistické pojetí scény, což ovšem zase vybízelo k jejímu dotvoření hereckou akcí. Zároveň si toto scénické řešení nárokuje konkrétní ztvárnění, nikoli konceptuální scénografii, jako tomu bylo například ve srovnávaném *Čekání na Godota*.

Rovněž čas ve hře zobrazený byl koncipován relativně tradičně — splňuje nároky takzvaného klasicistního zákona o třech jednotách, v němž se snoubí jednota času, místa a děje. Děj aktovky je totiž maximálně koncentrovaný, neboť dramatik ztotožnil dějový čas s časem inscenačním, čímž podpořil účín hry a aktualizoval dění, jako by se odehrávalo tady a teď: „Pokoušel jsem se ve svých hrách hledat situace, které by mi pomohly vychýlit skutečnost do nápadnější polohy, blíž k básni, blíž k podstatě. (Pokud říkám situace, myslím tím situaci člověka, a tedy — jsme v dramatu — situaci mezní, s člověkem ‚totálně nasazeným‘, situaci, která mi v čase i prostoru umožní co největší koncentraci.)“ (Topol 1968: nestr.).

DRAMATICKÝ DĚJ

Analogicky popření tradiční kompozice není ani komunikace mezi Ěvi a Vénou zcela koherentní — zčásti je zmatečná, respektive významově znejasněná, někdy má dokonce podobu jakoby paralelně běžících prolínajících se monologů, a nabízejí se proto různé možnosti, jak syžet vykládat. Dvojice čeká v noci na zapadlé zastávce na vlak a někdy vážně, jindy vesele či ironicky probírá svůj vztah, čímž artikuluje odcházející mládí (postavám je třicet a tehdy

bylo zvykem vstupovat do manželství mnohem dříve) a vyjadřuje neukotvený postoj ke světu. Vzhledem k anti-dramatičnosti nemá řetězec partnerských sporů, demonstrací stanovisek a vyjádření náklonností žádný vývoj ani řešení — dvojice se v jádru názorově nesblíží, konflikt se nestupňuje a dramatický oblouk nevzklene.² Děj lze proto chápat především jako doklad bytí postav na „cestě“ a tázání po smyslu života.

Partneři žijící ve městě se vracejí z namáhavého výletu po venkově. Hra začíná střetem dvojice, která se miliskuje v nádražní boudě, s vesnickým mladíkem, jenž se sem přiběhl schovat. Hned zpočátku se vyjeví Vénova prudká povaha, když na Ivana kvůli vyrušení zaútočí, což smířlivější Ěvi chápe jako soupeření mužských eg. Když vyděšený mladík uteče, dozvíme se, že pár spolu chodí sedm let a vztah nikam nevede:

ĚVI: Zevšednělo nám to.

VÉNA: Jeden pro druhého jsme minulost.

(Topol 2022 [1965]: 143)

Nato příběhnou dva Ivanovi pronásledovatelé, ale s nimi si rázný stěhovák Věna poradí.

Jelikož děj není budován konzistentně, autor mohl pracovat s momentem překvapení: zatímco v komunikaci hrdinů jedna událost nečekaně rozjíždí svár, jiná se stává důvodem k souznění. Hlavní téma, přítomné i v ostatních Topolových hrách, zejména v *Konci masopustu*, totiž protiklad civilizací poznamenaného člověka a přírody, nastupuje už na začátku. Dramatik je soustředil především do replik Ěvi, která si stěžuje na přírodu, že se v ní necítí dobře, neboť ji stále něco kouše a zlobí.

Základní vztahový problém se také objeví hned zkraje a je přirozený jako život sám: Ěvi by se totiž chtěla vdát a mít dítě, zatímco Věnovi stačí mít ji jako milenku. Ve skutečnosti má strach ze ztráty svobody, i když paradoxně sdílí domácnost s matkou, které se podřizuje a dává jí i výplatu. Ěvi své neuznalé postavení ve vztahu těžce nese, což lze vyčíst z jejího provokování Věny, například zprávami, že ji vedoucí nabídl místo servírky v novém bistru či že si ji chce vzít jistý kontrolor Prokoš. To je jeden z momentů, které měly reálný předobraz (autor ostatně tvrdil, že vždy využívá skutečných událostí a odposlouchaných promluv). Málo se vyskytující a posměšně užitá příjmení totiž odkazuje k tehdejšímu řediteli Národního divadla Bedřichu Prokošovi, známému přísnými ideologickými postoji (mohl být jedním ze zaměstnanců, kteří bránili nasazení *Konce masopustu* na repertoár).

Informace o sokovi vzbudí ve Věnovi žárlivost, což partnerce oplatí podpásovou urážkou, že hloupne. Když se pak Ěvi vrací k touze po dítěti, Věna odvede řeč vyprávěním o vdově, která se stěhovala na Kampu a kvůli kredenci nechala v bytě zbourat unikátní krb — symbol „hřejivého“ domova. I tato peripetie mohla mít skutečnostní základ, neboť Josef Topol v té době na Kampě v podnájmu bydlel (později zde dokonce koupil dům), a jak víme z rozhovorů, tamního života si všímal. Když Ěvi nepřestává naléhat, Věna se vykrucuje zlehčováním: „Kdybych si tě i vzal, co já si s tebou počnu?“ (Topol 2022 [1965]: 120).

Na to Ěvi reaguje vzpomínkou na svou želvu, od níž se odvíjí motiv partnerského vlastnictví i Věново trucovité přiznání, že nechce být ochočený. Jejich nedorozumění má vyřešit následující „hra“, v níž Věna nabídne Ěvi, aby ho znovu stvořila:

2 Na neměnnosti mileneckého vztahu založila svůj esej o hře i Věra Eliášková (Eliášková 1970).

VÉNA: Psst! Budu teprve stvořenej. Teď mě smíš oslovit, a jak mě oslovíš, to budu, to ze mě uděláš. Záleží na tom, čím mě vyvoláš z temnot. Představ si, že to je zrovna to samý, jako když první člověk prvně uviděl před sebou kus hmoty a řek jí „strom“ nebo „skála“.

ÉVI (*rozmaryně*): Nebo „mrak“!

VÉNA: Tak si dej velkého bacha, čím mě vyvoláš.

(Topol 2022 [1965]: 122)

Protože se však Évi rozhodne stvořit ho jako anděla, což se mu nelíbí, možnost nápravy vztahu tím pokládá za zkaženou. Zklamaná je i Évi, která vidí, že kdyby on měl tvořit svět, vypadalo by vše bez fantazie. A aby projevila smysl pro kreativitu, vezme si fenmetrazin, který jí darovaly kamarádky. Věna drogu zprvu odmítá, neboť chce mít své chování pod kontrolou, pak si ale bere a přizná, že za tím byla hlavně výčitka matce, která pod vlivem medikamentů psala básně, což syna iritovalo. Vědomí vztahové závislosti pak Věnu opět vede k tomu, aby se Évi nekorektně smál, že je žena čili příslušnice smečky kamarádek a milenců. První situaci uzavírá Věnova vzpomínka, že ho Évi zaujala svou mlsností, ale současně přizná, že ji občas telefonicky kontroluje. Nápor na city už ale dívka nevydrží a vyleze na „rozpálenou plechovou“ střechu nádražní boudy.

Na začátku druhé situace se vracejí našťvaní muži, dosud hledající Ivana. Násilnickou atmosféru vyřeší Věna tentokrát přímo komediálně, když jednoho kopne a druhý se ho proti němu nezastane, což mezi nimi vyvolá hádku. Když pak Věna pomáhá Évi ze střechy, vezme ji do náruče a navodí usmíření (i rozlícení muži odejdou). Aby dokázal, že ji má rád, zavře Věna oči a snaží se zahlédnout svět pod víčky, k čemuž ho prve Évi nabádala. Nejněžnější dějová pasáž nastává, když jí položí hlavu do klína, ona ho hladí a skrze haptické dojmy „popisuje“: všímá si jeho údajně tygrích očí, příznačné jizvy na nose, klíčních kostí, které prý ohraničují jezírka pro ptáčky, a poeticky líčí i další části jeho těla, s vědomím biblických (žebra) a životodárných (pupík) odkazů. Poté se řízení „hry“ ujímá Věna, imaginující, že jsou v lese, a vyprávějící o plynutí času, založeném na zjištění, že už teď jsou tím, čím budou v budoucnu. Évi na to naváže vzpomínkou z minulosti, jak jí při seznámení v kině dýchal na krk. Vzápětí ale přichází zvrát, když ji Věna znovu obviní z hlouposti, a začnou se přít o malichernosti, a dokonce i prát. Évi pak kontruje zprávou, že k nim do podniku chodí jeho matka, která ji vyzývá, ať už si ho odvede. Konstatování Věnu opět rozčílí a nazve Évi děvkou, což však ihned obrátí v žert, neboť cítí, že to přehnal. Aby zase odvedl řeč, začne oslavovat život skrze přirovnání k jazzovému koncertu:

VÉNA: A ty báječný stříhy! Jako když takovej džezbend to rozpálí, a teď to rve vejš, ještě vejš a ještě o trochu vejš, až přijde každej o hlavu a je to jak odlepený od země, a najednou takovej chcípáček v saxofonu, je konec! — Jak v ten moment lidi nádherně zblbnou a jak nikdo neví, na čem stojí a čím na tom stojí —! Dojdi po takovým vodvazu k nějaký židli, nedáš dohromady dva kroky. Najednou je to děsivý jak přitažlivost zemská. Nejsou to nádherný stříhy?

(Topol 2022 [1965]: 137)

Znovu v něm ovšem zvítězí skeptik, takže skončí odsudkem, že krásu kazí lidé, kteří v sobě nosí „krtku“. Nato Évi pronese, že se Věna bojí svatby, on odvětlí, že nevědí, co chtějí, a ona

navrhne, že se rozejdou. To Věna jasně odmítne s tím, že bez ní nemůže žít. Její následné přihnutí však označí za reakci na prášky, které si vzala, a tak situace končí Éviným uražením.

Třetí situace začíná návratem Ivana, který hledá peněženku, v níž měl fotku své dívky. Když dvojice vidí jeho zamilovanost, shodne se, že oni jsou v porovnání s tím spíše kamarádi. Věnovy ironické řeči opět vedou k hádce, leč Évi se mimoděk podaří zažehnout sirku, takže řešení se zase odkládá a hledají se cigarety, jakoby oheň symbolicky zažehl i pokračování vztahu. Další zvrát způsobí nálezní peněženky — Věna si pohrává s nápadem vzít peníze, což Évi nepodporuje, takže on nakonec tašku nechá na místě. Pak jim vytane na mysl, že až mladík peněženku najde, už nemusejí být na světě, což Věnu vyprovokuje k tomu, že partnerku začne ohrožovat nožem. Na otázku, co tedy budou dělat, Évi odpoví, že se vezmou, a Věna přizná, že kdyby věděl, že se nedožije zítřka, řekl by jí, že ji miluje. Hru uzavírá jeho monolog o složitosti pocitů, pod nímž už je slyšet blížící se vlak. „Ostrý disharmonický tón, jímž hra podle scénických poznámek končí, lze chápat různým způsobem; jako náznak sebevraždy, jako naléhavé varování před snadnou smrtí, jako nepříjemný zvuk brzdícího vlaku, který svým příjezdem definitivně ruší intimitu okamžiku“ (Kroča 2005: 38). Děj tedy končí do ztracena: milenci nedokážou být spolu, ale ani bez sebe.

Vyznění zobrazeného vztahu ilustruje dilema moderního člověka, který ztratil kontakt s přírodou, a nemá se proto v životě oč opřít, což dokládá i autorovo vyjádření v programu:

Protože bytosti ve hře mluví a jednají ze sebe (přímo, nezprostředkovaně), podrobuje si jejich organismus svůj prostor v rozlehlé skutečnosti, která je kolem nich, vymezují si tento prostor v chaosu, kterým se pohybují: i když jim samým vládne chaos, i když samy ho zosobňují, provádějí nás chaosem daleko zhoubnějším, rozlehlou skutečností, která nás obklopuje. Ale přece jen ‚provádějí nás chaosem‘, labyrintem, protože reagují, pojmenovávají, svědčí. Neříkám, že chaos překonávají: a přece jím provádějí, mohou se stát našimi průvodci v chaosu (ne snad těmi, kteří mu rozumějí, nebo se v něm dokonce vyznají, ale kteří jím — přesto — procházejí). V nepřeborné skutečnosti neosobního světa hledají prostor pro člověka. Přiznáme-li, že chaos je tajemství, předpokládáme, že jsou to bytosti, které se právem ‚nevyznají‘, které nejdou za jistým cílem, ale spíš bloudí k jistému cíli, a tedy po cestě, která není bez překvapení a náhlých zvrátů (i když nevylučujeme, že se konečný bod bude podobat výchozímu). Tento postup může být i nanejvýš dobrodružný. — Protagonistou dramatu je pak ten, kdo se nevyzná, bytost nejistá, hledající a pochybovačná.

(Topol 1965: nestr.)

POSTAVY

Co bylo řečeno o dramatické formě a ději, platí i pro postavy. Autor totiž charaktery postav koncipoval dvojznačně. Z jedné perspektivy můžeme rozeznat jejich povahové rysy a projektovat do nich psychologii. Věnu autor zobrazil jako prudkou, pragmatickou, méně citlivou, pasivní, na tělesnost orientovanou, pohodlnou a „prozaickou“, a paradoxně i nepřilíš sebevědomou postavu, jako bytost svíranou nejistotou a žárlivostí na partnerčinu přirozenou adaptabilitu a komunikativnost:

VÉNA: To neví nikdo. Každý se jenom tváří, že to ví. Jeden druhému předstírá, že to ví — a všichni dohromady vědí kulový. To je to, co mě žere! Suveréni mě žerou.
(Topol 2022 [1965]: 138)

Vedle toho dramatik vypočetil Věnu jako částečně mužského šovinistu, který chce ženu vlastnit, a přitom se bojí odpovědnosti za vztah.

Évi je naopak postavou aktivní a komunikativní, vystihuje ji ale také citlivost, ženská a „lyrická“ schopnost milovat, prostřednictvím vztahu se realizovat a naplnit jím své životní poslání. Přitom v dialogu převážně jen reaguje na Věnovy repliky, hovoří spíše krátce a v ději nemá žádný monolog, který by jí dával větší prostor. Demonstruje to například následující pasáž:

ÉVI (*se ho chytí*): Tak mě aspoň měj rád.

VÉNA: To by ti pomohlo?

ÉVI: To by mi pomohlo.

VÉNA: A smí se to vůbec — tak si pomáhat láskou? Něco jinýho není?

Ticho.

ÉVI: Nebo mi povídej. Něco hezkýho anebo něco veselýho —

VÉNA: Nic nevím, Évi.

ÉVI: Tak si vzpomeň.

VÉNA: Já si na nic nemůžu vzpomenout, Évi.

ÉVI: Kdybys mě měl jen trochu rád, určitě by sis vzpomněl. Samo by tě to napadlo.

(Topol 2022 [1965]: 150)

Jako postava je Évi ženou emancipovanou, která nechce být podřízená muži, a tak i ona vlastně reprezentuje jakousi krizi tradičně vnímaného ženství.

Z jiné perspektivy však ústřední postavy záměrně nejsou budovány konzistentně, neboť některé zvraty v jejich jednání nelze kauzálně vysvětlit. Také některá místa v dialogu naznačují, že komunikace mezi hrdiny nefunguje a partneři jsou si vlastně odcizení. Autor postavám rovněž nedal žádné seberealizační či vývojové možnosti: jejich problém se točí v kruhu a nevykazuje ani jedno řešení, což připomíná motivické cyklení v absurdním dramatu.

TÉMA A MOTIVY

Josef Topol ve hře tematizoval mimo jiné rozdílnost mezi mužským a ženským přístupem k životu (Štěrbová 1996). Symbolizuje ji až archetypálně rozporuplná povaha svazku, v němž každý z páru požaduje od vztahu něco jiného. Dramatik se v ději soustředil na to, aby hrdiny vylíčil odlišně, leč v něčem i podobně. Fandí Évině rozhodnosti, ale i soucítí s Věnovým oslabeným mužstvím. Jelikož však ve hře naboural systém kauzálního propojení událostí, nelze při výkladu použít výhradně logické předpoklady a děj jimi plně postihnout: „Topol v těchto hrách do jisté míry opustil psychologičnost čechovovského (hrubínovského) modelu, respektive posunul ji směrem k iracionálním, podvědomým příčinám jednání (motivací)“ (Herman 1993: 10).

Do děje projektovaná — dramaticky performovaná — genderová jinakost nevyplývá jen z biologické danosti postav, nýbrž souvisí především s procesem odlidštění člověka a rozpadem celistvosti světa, která ho spojovala s přírodou. Hrdinové coby zástupci moderního člověka, který spoléhá na racionalitu, jsou totiž vykořeneční, a tato krize identity se promítá i do jejich vztahu. Příslušný autorův názor dokládá například esej o Shakespearovi, který publikoval v roce 1964: „Je zřejmé, že technická civilizace sama o sobě nestačí naplnit lidský život: pokud se jí to přesto daří, pak většinou za cenu toho, že dělá člověka pasivním, trpným, že ho umrtvuje, že ho — jako živoucí bytost — popírá“ (Topol 2014 [1965]: 23).

Josef Topol sice v ději zdůraznil neoddělitelnost života a smrti (postavy neumí vzít svůj život do rukou, touží být znovu stvořeny a podobně), a motiv smrti se zde proto vrací v různých souvislostech, avšak smrt se hrdinům nejeví jako završení života, nýbrž jako východiště z jeho tíže. Touto optikou lze tedy stav postav vykládat jako zmrtvění.³ „Šlo především o vnitřní pohyb postav: to dlouhé umrtvující čekání na vlak, který nepřijíždí, v nich zároveň jítí skryté a léty obnošené city, přání, vášně, konflikty“ (Topol 1968: nestr.).

Z širokých možností dramatické výpovědi hry vyrůstá mnoho motivů. Zastřešující téma lásky, respektive ohledávání jejích hranic a podob, provázejí motivy svádění a vyhnání z ráje („VÉNA: No právě! Kvůli tobě jsem vyhnanej z ráje“; Topol 2022 [1965]: 139), přičemž některé z nich už lze v současnosti považovat za přežití (například chápání sexuálního života před svatbou jako něčeho „mimo zákon“, byť autor se tomu ve hře vysmívá).

Dominantní postavení má v díle ambivalentní téma jazyka: jazykem se utváří divadelní realita a obecně i lidská komunikace, ale zároveň je jazyk sám vytvářen člověkem, respektive na divadle postavami. Dvojznačně lze nahlížet i motiv vlakových kolejí, které označují stereotypnost či neměnnost života, ale mohou znamenat i cestu, tedy změnu, nebo paralelní životní „stopy“ hrdinů.

JAZYK

Jazyk v *Kočce na kolejích*, stejně jako v ostatních dramatikových hrách, zahrnuje metaforické vyjadřování a je bohatý na nekonvenční slovní hříčky, přičemž takto inovativní přístup k jazyku Topolovu dramatickou poetiku charakterizuje. Koncepce dialogu vyrůstá z pojetí děje, implicitně proto dialog vystihuje též určitá destrukce, ba dokonce dekonstrukce — dialog se kromě toho, že je prostředkem dějové výstavby, uplatňuje též relativně nezávisle na postavách a ději. Nejde přímo o rozpad smyslu, nýbrž o jemu napovídající použití fráze jako zmrtvujícího komunikačního prostředku, jímž se vyjadřuje nemožnost naplnění vztahu, a zároveň — v pozitivním významu — nepřímo odkazuje na cykličnost přírody. Alena Šterbová upozornila, že v dramatu zaujímají „výjimečné postavení frazeologické obraty, ustálená

3 Na základě tohoto podtextu končila Krejčova inscenace sebevraždou hrdinů, což kritika odsoudila. Například Sergej Machonin, aniž hru pravděpodobně četl, napsal: „A zde, nad tímto závěrem, v němž jde Évi, taková, jakou jsem ji poznal za celou hru, spáchat sebevraždu, nechat se rozdrtit přijíždějícím vlakem, dobrovolně s Vénou – v tomto okamžiku jsem se s autorem rozešel, nepochopil jsem ho. Nemohl jsem uznat, že Évi mohla přijmout tu náhlu, z gesta, z pýchy a zoufalého rozmaru náhle zrozenou nabídku, aby společně nadřadili jednu absolutní vteřinu skutečné lásky všemu, co by spolu mohli žít léta dál“ (Machonin 1965: 6).

pojmenování, v nichž je oslabena nebo zrušena významová samostatnost jednotlivých slov. Autor používá frazeologismů zejména pro zesílení (případně naopak oslabení) významu slov, jeho autorskému stylu vyhovuje obrazný a s přírodním děním spjatý podklad většiny rčení. Frazeologické obraty zvyšují názornost a konkrétnost textu, posilují zároveň jeho expresivitu, ozvláštňují jednotlivé repliky“ (Štěrbová 2003: 45). Podle ní Josef Topol dosahuje ozvláštňování dialogu začleňováním frazeologismů do nových metaforických souvislostí.

I do koncepce dialogu se promítla raná postmoderní estetika, vyjádřená například snahou využívat všechny vrstvy češtiny: „V jeho promluvách nalézáme vedle sebe vulgarismy i poetismy, jejichž úkolem není jen jazykově ozvláštňovat a stylově dotvořit charakter figury, ale také upozornit na složitost lidského ducha.“ Tím autor „dosahuje kontrastu mezi lexikálními prostředky a posiluje tak napětí, které v replikách rezonuje“ (Kročá 2005: 39 a 40), a též zapojuje do dekonstruktivní hry významů intertextové aluze, zde konkrétně na Shakespearova *Romea a Julii*, Čechovova *Racka* či Zeyerova *Radúze a Mahulenu*.

LITERATURA

Doughty, David

1982 „Kočka čeká na Godota. Topolova hra a západní tradice“, *Proměny*, č. 1, s. 46–51

Eliášková, Věra

1970 „Souvislosti“, *Divadlo*, č. 1 (leden), s. 62–67

Goethe, Johann Wolfgang

1931 [1787] *Ifigenie v Tauridě*, in týž: *Dramata*, Praha, Nakladatelství František Borový, s. 248–249

Herman, Josef

1993 „Josef Topol II. Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945 — XXII“, *Amatérská scéna*, č. 4, s. 10

Just, Vladimír

1989 *Proměny malých scén*, Praha, Mladá fronta

Kročá, David

2005 *Poetika dramatu a básně Josefa Topola*, Brno, Paido

Machonin, Sergej

1965 „Kočka na kolejích“, *Literární noviny*, č. 50, s. 6

Martinková, Jitka

2001 *Topolovské duše v labyrintu času a lásky (mužské a ženské postavy v hrách J. Topola — Kočka na kolejích, Hodina lásky)*, Brno, JAMU

2008 *Časovost v dramatické tvorbě Josefa Topola*, Brno, JAMU

Patočková, Jana

2012 „O přemáhání překážek: Krejča a Svoboda v Divadle za branou“, *DISK*, č. 39 (březen), s. 79–100

Suchařípa, Leoš

1966 „Člověk je stejně sám“, *Divadlo*, č. 2 (únor), s. 12

Štěrbová, Alena

1996 „Spor mužského a ženského principu v Topolově dramatu Kočka na kolejích“, *Česká literatura*, č. 6, s. 582–591

2003 *Metaforické hry Josefa Topola*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci

Topol, Josef

1965 [bez názvu], in: *Josef Topol: Kočka na kolejích — Michel de Ghelderode: Maškary z Ostende*, Praha, Divadlo za branou, nestránkováno

1968 [bez názvu], in: *Václav Kliment Klicpera: Ptáčník — Josef Topol: Slavík k večeři*, Praha, Divadlo za branou, nestránkováno

2014 [1965] „Člověk jménem Shakespeare“, in týž: *O čem básník ví*, Praha, Torst, s. 15–40

2022 [1965] *Kočka na kolejích*, in týž: *Pět her*, Praha–Brno, Host, s. 105–151

O AUTORCE

Lenka Jungmannová (*1967)

Teatroložka, literární vědkyně a editorka. Vedle teorie divadla a dramatu se zabývá zejména historií neoficiálního českého dramatu v letech 1948–1989 a současnou dramatikou po roce 1989. Působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

O ČESKÉ KNIŽNICI

Česká knižnice přináší reprezentativní literární díla vzniklá v českých zemích od počátků našeho písemnictví po současnost. Dlouhodobě koncipovaná ediční řada, která začala vycházet v roce 1997 a dnes již přesáhla hranici sto dvaceti titulů, usiluje o zpřístupňování odborně připravených, textově spolehlivých a komentovaných vydání. Od roku 2016 edici společně vydávají Nadační fond Česká knižnice, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., a nakladatelství Host. Na vydání jednotlivých svazků přispívá Ministerstvo kultury ČR.



Josef Topol Pět her

Ediční příprava a komentář: **Lenka Jungmannová**

Počet stran: **339**

Vydání: **v České knižnici první**

ISBN **978-80-275-1100-6**

Rok vydání: **2022**

Z díla Josefa Topola vybíráme pět her, vystihujících konstantní témata jeho tvorby: zobrazení rozpadu světa, v němž byl člověk pevně svázán s přírodou, a zachycení složitosti mezilidské komunikace. V lyrickém dramatu z kolektivizovaného venkova *Konec masopustu* (1963) Topol naplno rozvinul svůj básnický talent, když prolнул každodenní realitu se symbolikou karnevalového převrácení hodnot; v existenciální hře *Kočka na kolejích* (1965) experimentoval s možnostmi dramatického dialogu; v citově hořké jednoaktovce *Hodina lásky* (1968), balancující na pomezí skutečnosti a snu, poukázal na neschopnost člověka žít přítomností; v podobenství o krizi lidské identity *Sbohem Sokrate* (1976) zachytil bezvýchoďný stav společnosti v době normalizace a do bilancující tragikomedie *Hlasy ptáků* (1989) promítl nejen vlastní, ale v zásadě i generační stesk nad uplývajícím životem.