

Pravidelný čtenář této edice se s dramatickým textem sira Toma Stopparda (* 1937) nesetkává poprvé. Knižní řadu divadelních překladů Pavla Dominika otevírala roku 2012 hra *Vynález lásky*, v Čechách – přes tuto nakladatelovu osvětu – dosud neuvedená. O dva roky později následoval *Dvojitý agent*, který knižnici rozšířil o překlady syna Šimona. Ten se fenoménu Stoppard věnuje coby praktikující divadelník systematicky: jeho bakalářskou režijní prací na katedře činoherního divadla pražské DAMU byla aktovka *Pravý inspektor Hound* (*The Real Inspector Hound*, 1968), absolventskou režii v Divadle DISK (sezóna 2008/2009) pak Stoppardova variace na Nestroye *Na flámu* (*On the Razzle*, 1981), kterou si pro tuto příležitost také sám přeložil. K témuž textu se vrátil ještě roku 2011, kdy jej inscenoval v Městském divadle Zlín (tedy ve Stoppardově rodném městě). Jeho zatím poslední stoppardovskou realizací byla inscenace *Arkádie* (*Arcadia*, 1993) v Západočeském divadle v Chebu, na jeho tehdejší domovské scéně (sezóna 2011/2012). V překladu Šimona Dominika tiskneme také *Bouřlivou plavbu* (písňové texty jsou dílem Hanuše Bora), jež se svých českých premiér dočkala v režii Vojtěcha Štěpánka 15. a 16. června 2012 v libereckém Divadle F. X. Šaldy.

Jelikož základní vhled do Stoppardova „života a díla“ poskytl doslovy k předchozím svazkům, můžeme se tentokrát zaměřit na jednu specifickou stránku jeho dramatické sumy.

Zatímco *Vynález lásky* (The Invention of Love, 1997) i *Dvojitý agent* (Hapgood, 1988) patří ke hrám založeným na původních námětech (v autorově diskografii – a u Stopparda lze myslím s hudební terminologií operovat směle – by stálo označení „studio albums“), v případě *Bouřlivé plavby* (Rough Crossing, 1984) máme co do činění s autorskou variací na text jiného dramatika („cover version“). Čtenářům divadelních textů je možná známo, že v anglosaském světě se „překladem“ klasického díla často rozumí výrazný převod (aktualizace), jehož se nezdá chápé renomovaný dramatik (úprava se pak blíží spíše vlastní tvorbě daného autora než stylu předlohy). Londýnského diváka potom nikterak nezaskočí, když jejich Národní divadlo nasadí na repertoár *Racka* od Davida Harea podle A. P. Čechova (mimochodem, též text „přeložil“ i Stoppard) či divadlo Old Vic *Misanropa* od Martina Crimpa podle Molièra.

Přehlédnutí soupisu Stoppardova díla hlásí desítku takových převodů, přičemž si nelze nevšimnout, s jakou oblibou sahá po látkách „středoevropských“. Až se zdá, jako by se skrže ně vztahoval ke svým vlastním kořenům. A tak pro překlad volí hned tři hry Arthura Schnitzlera (Milkování, Rej a Krajinu širou) či již zmiňovaného J. N. Nestroye, konkrétně frašku *Einen Jux will er sich machen* (kterou u nás zpracovali už V+W jako ...si pořádně zařádit). Prostřednictvím *Bouřlivé plavby* pak pro Londýn objevuje jednoho z nejoriginálnějších maďarských spisovatelů (dramatiků, scenáristů, žurnalistů...) 20. století, Ference Molnára (1878–1952).

I kdyby Molnár nenapsal nic jiného než znamenitou hru *Liliom* (1909, česky jako Balada od kolotočů), zůstalo by po něm dílo naplněné. Toto drama totiž svou poetikou, rozkročenou mezi zdánlivě nerezonující krajnosti „cynismus“ a „sentiment“, předjalo *Periferii* či *Anděle mezi námi* Františka Langera a *Kazimíra a Karolínu* Ödöna von Horvátha. Molnár však po sobě zanechal ještě celou řadu pozoruhodných textů (českým čtenářům se může vybatit především dobrodružná novela *Chlapci z Pavelské ulice*, 1907), z nichž si Stoppard vybral k resuscitaci komedii z roku 1926 *Hra na zámku* (Játék a kastélyban).

Molnárův požadavek, aby se hra – jak už název napovídá – odehrávala na zámku, vyřešil Stoppard šalamounsky – to když

svůj zaoceánský parník pojmenoval *Italský zámek*. Takový název přece lodi plné neopětovaných tužeb a nerealizovaných ambicí padne jako ulitý. A nejedná-li se přímo o zámek vzdušný, pak rozhodně o zámek „na vodě“! (Molnár i Stoppard přitom „tam za tou vodou“ – či chcete-li za velkou louží – uspěli.)

Jak se žije, nebo lépe řečeno pluje na takovém zámku? *Je pozdě večer, scénu však dostatečně ozařuje svit měsíce i elektrických lamp, abychom nemžourali do šera*. Pakliže úvodní popis dějiště nezahltí naši pozornost svým přidruženým ostrovtipem, jakým ostatně Stoppard špikuje své scénické poznámky často až marnotratně, potom v něm zahlédneme i interpretační klíč, jenž může udat základní tón celé hře. Paluba parníku *Italský zámek* je totiž nasvícena jak přirozeným (přírodním) světlem měsíce, tak umělou (tvořenou) září elektrických lamp. Pod těmito dvěma (nejen světelnými) zdroji se tedy nachází (a z nich vyvěrá) svět Stoppardovy hry. Mezi těmito dvěma póly – přirozeným a umělým, skutečným a hraným, reálným a fiktivním – osciluje veškeré dění ve hře.

Pasažéři, které Stoppard jednoho večera svede na palubu této lodi, dávno uvykli stát pravidelně jednou nohou ve světě „reálném“ a druhou ve světě „fikčním“. Autoři hledají inspiraci ve svém okolí a sebemenší životní detail okamžitě přetvářejí v literární motiv. Interpreti si naopak do života přenášejí postoje, které v nich utkvěly z postav kdysi či právě teď ztvárňovaných. „Repliky z her“ se tak vkrádají do jejich vlastních, autentických promluv a ty potom nezřídka šustí papírem: *Včera to byl poslední záchvň plamínku svíčky*. Odtud i všechna ta přehnaná prohlášení: *Zemřeme spolu! Jako Romeo a Julie!* a patetická gesta: *Nataša se vrhne ke stolu a popadne nůž*. K dokonalému paradoxu dochází ve chvíli, kdy se postavy musejí z paměti učit svým vlastním slovům: *Nemůžeme vylézt na jeviště a říkat tyhle blbosti!*

Této profesní zátěži se zdánlivě zcela vymyká postava s českým znějícím příjmením Dvorníček. Ale není to právě on, kdo se před našimi zraky „učí roli“ lodního stevarda? Kdo ji zpočátku „přehrává“ (vrávorá, aniž by loď vyplula), aby po čase téměř splynul s postavou irského policisty z připravované hry? Dvorníček, kterému oba dramatikové od prvního výstupu nemohou přijít na jméno, přece začne slyšet na oslovení

„Murphy“. Ba dokonce se stane jakýmsi divadelním inspicientem všeho dění (Dvorníčková obeznámenost se „scénářem“). Jedna z jeho replik, oddělující hantýrku „loďařskou“ od té „divadelní“ – *Akorát se tomu neříká provaziště, ale lanoví* –, nás obloukem vrací k základní nejistotě hry: jsme na lodi, nebo v divadle? Tuto nejistotu však považujeme za nepominutelnou hodnotu díla. (Za zmínku v té souvislosti stojí, že Molnár v záhlaví původního textu navrhuje, aby se hra spíše než na divadle inscenovala v reálném zámeckém sále – čímž by se ještě zamíchalo jednotlivými významovými rovinami.)

Ostatně i ona bouře, která loď postihne, je z rodu bouří „prosperovských“, tedy inscenovaných (dozvíme se, že šlo pouze o záchranné cvičení). Podstatně rozhoupanější jsou vztahy mezi postavami – to ony jsou těmi skutečnými živly, které z této plavby dělají plavbu bouřlivou („vře“ to na palubě, voda může být klidná). Nikdy si nemůžeme být zcela jisti, zda si hraje kočka s myší, nebo myš s kočkou: *...a mně je úplně jedno, kdo hraje Natašina milence, dokud jsem jejím milencem já...* V *Bouřlivé plavbě* umění dobíhá život. Důvody, proč Turai s Galem tolik lpí na urovnání vztahu mezi Adamem a Natašou, jsou čistě zjištné: *Potřebujeme šťastného skladatele, aby skládal, a šťastnou herečku, aby zpívala, a pak se taky můžeme dočkat šťastného konce...* Nakonec se však ke slovu stejně přihlásí autorská ješitnost, když se schyluje k tomu, že se v Americe bude inscenovat závěr, pod nímž by byl podepsán René Sled. Adam se pro Reného řešení (které původně žádným řešením být nechtělo) nadchne a Turai se k autorství (které je ve skutečnosti zrovna tak pochybné, neboť spočívalo v pouhém zapsání zaslechnutého) přiznat nemůže, jinak by vše prasklo. I proto se zavelí ke „změně kurzu“.

Dlouho se zdá, že běh událostí mají pevně v rukou oba dramatici. *Myslím, že jsem tvůj autor, prostý vypravěč příběhů a stavitel scén...* Později jako by se na scéně objevila vyšší karta – „směr plavby“ začne pozvolna udávat Kapitán, kterého nikdy neuvídíme, u něž však vyzorujeme jasnou paralelu s Bohem: *S kým to mluví? S Bohem?* Nesledujeme náhodou po celou dobu Kapitánovu hru „Všichni jsme na jedné lodi“? Tedy skutečný život, označený následně za literární škvár? Za život „s překlepy“? I to je jedna z interpretačních možností. Ani v jejím rámci bychom však neměli zapomenout

na kartu nejvyšší, a tou je sám Tom Stoppard. Autorský tým Turai–Gal–Adam sice Nataše přiveze novou písničku do druhého dějství, Stoppard ji ale nechá zaznít na závěr toho prvního.

V kontextu jeho tvorby zaujme *Bouřlivá plavba* především svou neobvyklou sevřeností a koncentrovaností (dramatická jednota místa je samozřejmě dána lodí, ze které není úniku). Zároveň je to Stoppard nezvykle lehkonohý, vše se děje takřka v tanečním rytmu (viz Dvorníčková pohybová lazzi s nesčítelněkrát doručovaným koňakem), vlastně v souladu s operetním žánrem (mimořádně, v Molnárově bibliografii nalezneme i operetní libreto).

Autor si totiž skutečně pohrává s řadou operetních žánrových klišé: Nataša vchází na scénu se vstupní árií, silný citový ořes navrácí v závěru Adamovi řeč (přesněji její plynulost). Dojde také na telegramy jako nezbytné „zápletkové“ rekvizity i neustálé oslovování jmény. Text si utahuje z příslovečné nepůvodnosti, otřelosti operetních libret: *Už jsi někdy slyšel něco takového, Gale? – Ano, ale kvůli tomu bych to neodmíтал.* Patří ke Stoppardově bravuře, že v závěru ztřeštěného příběhu „Plavba na lodi Dodo“ (à la cimrmanovské „Proso“), v němž aby se zprvu čert vyznal, do sebe vše přesně zaklapne (vynikající pointa s perlami – *narůžovělá zaoblená dokonalost*). Děkovačku si pak ani nelze představit jinak než jako velké muzikálové číslo se zapojením celé „company“ (ze soupisu osob se dozvídáme, že osazenstvo lodi doplňují „dámy ze sboru“). Stoppard žánr „zpěvohry“ paroduje a zároveň beze zbytku naplňuje.

Jednotlivé narážky a bonmoty se ovšem nevztahují pouze k operetě, ale k divadlu obecně: *Opona nahoru. Chlápci žvaní. Co jsou zač? Nevíme. Mluví o něčem, o čem evidentně vědí všechno, ale my ani ň. Pak další chlápek. Kdo to je? Oni to vědí, tak nám nic neřeknou. Pět minut v tahu. Všechno do sebe musí zapadnout, jinak ztratíme zájem. Zmiňují se o ženě. O jaké ženě? Nevíme. Oni ano, tak nám to neřeknou. A tak to pokračuje.* Zrovna tak ale přece začíná *Bouřlivá plavba!* Stoppard přichází také s vlastní verzí „balkónové scény“, jakou známe z *Romea a Julie* (ve hře přímo zmiňovaných) a vůbec z italských komedií, kde je balkón často místem večerních dostaveníček (i naši hrdinové chtějí Natašu uvítat svého druhu „serenádou“).

Ať už bude naše čtení Stoppardovy *Bouřlivé plavby* jakékoliv, těžko nevzít v potaz, že je velkým vyznáním divadlu a jeho možností: *Všichni bojujeme se životem zbraněmi, jimiž nás vybavil Bůh. Tou mou je divadlo. Bohužel. Ale teď si připadám jako řecký atlet v bitvě u Marathonu. Ano, říká si, ano, aspoň projednou se zdá, že všechno to vrhání oštěpem má nějaký smysl.*

Milan Šotek