

NA OKRAJ

Eugenie Dufková

Budiž nám dovoleno obrátit zpět dlouhou řadu stránek v knize našich životů – ostatně, jak praví svatý Augustin – není minulost, přítomnost ani budoucnost, nýbrž jedno velké Ted', a předeští námět, vymykající se sice tematice hudebně vědné, leč nepostrádající pečť vědecké a umělecké tvorby muže, historika a dramatika, jehož osud je víceméně zapomenut, nebo snad jen zasut v paměti těch, kteří zůstali na trati. Ostatně všechno v našem životě je nakrátko, všechno je „na čas“, a trvání nemá.

Jen dva z absolvujícího ročníku všech oborů filozofické fakulty tehdy Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně v závěru studijního roku 1955–56 mohli při promoci pronést závěrečnou děkovnou řeč: Ivan Poledňák a Miloš Rejnuš. Oba dávali přednost jeden druhému s onou samozřejmou velkorysostí, která není dána každému, a s níž se nejčastěji setkáváme v mládí. Promluvil Rejnuš.

Kdo byl Miloš Rejnuš?

Narodil se v roce 1932 v Brně, po maturitě na reálném gymnáziu studoval na filozofické fakultě obor historie a čeština, později jen historii. Ještě před absolutoriem začal pracovat jako medievalista na katedře dějin střední a jihovýchodní Evropy, jako asistent profesora Josefa Macůrka – do 1. ledna 1961, kdy z politických důvodů byl donucen opustit katedru. Přijal místo knihovníka v Knihovním středisku filozofické fakulty, kde zůstal až do osudného dne v září roku 1964.

Byl tedy vlastním povoláním historik. Vynikal už během studií a jeho práce vykazovaly velké nadání vědecké a literární. Byla pro ně typická bohatá myšlenková náplň a formální propracovanost. Řešil v nich otázky česko-polských vztahů 13. a 14. století, otázky městského zřízení v Čechách, v Polsku, v Uhrách i na Slovensku ve 13. a 14. století, problémy vlivů českých, polských, uherských a německých na půdě slovenských měst etc. Vždycky se klonil k literárnímu projevu, jemuž dovedl dát vnější dokonalost a uhlazenost. Přecházel stále zřetelněji k literární tvorbě, byť v sobě nikdy nezapřel historika, o čemž svědčí metodický přístup, myšlenková a formální ukázněnost, smysl pro společenské otázky obecné platnosti.

Jsou umělci, jejichž dílem proniká tragický životní pocit, jakoby byli poznamenaní smrtí. Rejnuš nebyl z tohoto rodu. Byl to člověk a umělec vyrovnaný, na své okolí působil vnitřní jistotou, neokázalostí a určitostí svých záměrů, člověk laskavý a pokorný. V životě se klonil spíš ke slunečné straně lidského údělu. Za všech okolností v něm převažovala tendence smíření, narovnání, harmonie – v sobě i navzájem mezi lidmi. Chápal věci z širšího hlediska, snad i tomuto umění ho naučila historie. Šel cílevědomě za jistou představou a tato představa mu umožňovala žít život v mravní vyrovnanosti a klidu. Věřil v Boha. Nebyla v něm žádná protispolečenská vzpoura, ačkoliv byl přece komunistickým režimem vyřazen, erudovaného asistenta historické katedry donutili odejít na místo nevědecké, ničím neodpovídající jeho ambicím, cílům, talentu. Během osmi let, které mu byly vyměřeny k práci od okamžiku ukončení fakultních studií do chvíle, kdy se jeho život uzavřel, vytvořil rozsáhlé dílo.

Není naším úmyslem připomenout všechny kapitoly jeho tvorby historické či literární a literárně dramatické, povídky, rozhlasová pásma, jichž napsal čtyřicet jedna, rozhlasové hry. Záhy byl totiž znám jako úspěšný rozhlasový dramatik, jeho ctižádostí však bylo napsat divadelní hru. Avšak ani rozboru výsledku této, zpočátku skryté, později zjevné snahy neposkytneme větší prostor. Vnitřně tihl k čechovovskému dramatu, Anton Pavlovič Čechov a Arthur Miller s důrazem na introspekci a vzájemné psychologické vztahy byli Rejnušovi nejbližší. Na přelomu padesátých a šedesátých let se příchodem uměleckého šéfa činohry Miloše Hynšta, režiséra Evžena Sokolovského a dramaturga Bořivoje Srby do činohry tehdy Státního divadla v Brně ustavil nový tvůrčí tým – a i když favorizovaným autorem byl Brecht, obrátilo se vedení činohry záhy na některé z brněnských spisovatelů s výzvou ke spolupráci. Jedním z nich byl Miloš Rejnuš. Již v dřívějších rozhlasových pokusech svým zájmem a ambicemi směřoval k divadelnímu dramatu. Tento zájem se setkal s paralelní tendencí činohry, která usilovala o renesanci brněnského činoherního divadla, vyhlásila dalekosáhlý program a snažila se, jak řečeno, podchytit tvorbu brněnských autorů. V případě Rejnušově to byly snahy konvergentní – žel, jak se později ukázalo – nikoliv v praktických výsledcích. Neboť činohra, jakkoliv byla zjevně stimulujícím vnějším prvkem Rejnušova vývoje, zejména osobností dramaturga Bořivoje Srby, neuvedla nikdy žádnou z Rejnušových her.

První, Američana v Poříčí, nastudovalo posléze (1961) v neúspěšné premiéře Divadlo bratří Mrštíků. Z neúspěchu se autor poučil, uvědomil si obtíže, s jakými se setkává hra ze současnosti, již Američan v Poříčí chtěl být, a obrátil se proto k tématu, k němuž měl blíž jako historik, tedy znalec reálií, i jako spisovatel. Tímto tématem bylo vyhnanství básníka ve hře Ovidiův návrat, zpracované nejdříve pro rozhlas. Současně s přípravou Ovidiova návratu pro jeviště, vyhověl nabídce režiséra Sokolovského a začal pracovat na dramatizaci Dostojevského románu Běsi. Do tohoto dialogu Dostojevského s Ovidiem se záhy ozval další podmanivý hlas: Shakespearova nejzáhadnější a nejinspirativnější hra Hamlet.

22. listopadu 1963 byl v Dallasu spáchán atentát na prezidenta Spojených států amerických Johna F. Kennedyho. Skličující událost přesvědčila autora, že tragické konflikty nelze hledat jen v minulosti a rozhodl se vytvořit trilogii her, jejichž tématem měl být atentát na hlavu státu. Trilogie měla vycházet ze tří historických období, vždy v blízkosti

všeobecně známého díla: východiskem měl být základní motiv literární předlohy – přitom původní téma zamýšlel autor dovést jinam. První hrou trilogie byla rozhlasová hra *Děsně moc práce* (Smrt obchodního cestujícího II), druhý díl měl tvořit *Urhamlet*, třetí pak téma antické, látku k němu hledal. Základem měl být příběh muže, jehož posláním a zároveň jediným úkolem bylo chránit prezidenta v případě atentátu. K atentátu dojde a ve zlomku vteřiny před smrtí měla se celá hra odehrát jako předsmrtná úvaha o tom, je-li možno tuto oběť žádat. Literární předlohu stále nemohl najít.

Věnujme pozornost poslednímu, nepochybně nejzávažnějšímu a nejnáročnějšímu dílu, které Rejnuš vytvořil, dramatu – opět původně rozhlasovému – jehož pracovní název zněl: *Urhamlet*.

Shakespearův *Hamlet* je velký tím, že do středu zápletky je postavena rozvrácená osobnost, od samého začátku vykořeněná, neustále oscilující mezi ano a ne. Množství stop zasetých do ztracena, které nikam nevedou, tragedie váhavého mstitele, ale také drama důmyslně maskované vraždy spáchané na představiteli státu. Druhý impuls přinesla autorovi doba: byla to vražda prezidenta Kennedyho a nevysvětlené okolnosti, které ji provázely. Rejnuš v této hře neulpěl na pouhé atraktivní analogii fiktivního a skutečného příběhu. Šlo mu především o problém mravní, společenský, obecný, o mravní odpovědnost člověka za mravní podobu společnosti. Nacházel jej v konfliktu mezi kategorickým požadavkem odhalení pravdy o zločinu, který byl spáchán, a mezi takzvaným vyšším zájmem na jeho utajení.

Máme tedy před sebou dramatickou rozhlasovou hru, fabulačně i myšlenkově citlivě zbudovanou, souvislou a jednotnou, logickou, přitom napínavou a myšlenkově závažnou. Ústřední postavou se zcela logicky stává postava nejvyššího soudce dánského království. Nikoliv tedy kancléř Polonius v Renčově úpravě s touto postavou kontaminovaný.

Co má člověk v životě činit a jak má žít, aby to odpovídalo jeho lidství, důstojnosti, jakými činy má opodstatnit svou existenci? Tyto a podobné otázky se nabízejí ve chvíli, kdy se ocitá ve světě sám, bez nadpřirozené pomoci. Rozbití vztahu k daným jistotám staví napětí člověka mimo tento pevný řetěz společnosti a činí z něj osobnost, která by mohla a snad i měla být příčinou vlastního osudu. Vyložit osobnost Hamletovu se asi sotva kdy podaří..., řetěz událostí, do nichž Shakespeare hru svazuje, je natolik nepevný, že dovoluje rozmanitý a mnohoznačný výklad. Bylo tu vše, čeho se dotýkaly Rejnušovy vnitřní úvahy, spletenec otázek filosofie dějin, státu, metafyzických otázek života a smrti, mravních a osobnostních problémů. Shakespearova hra pojednává o tom, jak má Hamlet pomstít smrt svého otce. Smrt dánského krále nastala v blíže neurčenou dobu, před návratem prince na Elsinor. Ale bylo vůbec třeba Hamleta, aby tuto vraždu pomstil? Nikdo zločin nevyšetřoval? Takové asi byly otázky, které si položil Rejnuš. Shakespeare psal *Hamleta* asi v letech 1599–1601 a ani jeho inspirace není přesně známa. Shakespearova hra má vedle ústřední postavy desítky postav dalších. Rejnušova hra, psaná blankversem, má podobnou stavbu, většinu postav přebírá od Shakespeara, má však i postavy nové, které se v Shakespearově hře neobjevují: hlavní z nich je postava Soudce.

Příběh se odehrává během několika málo dní, které uplynou od královy smrti do nena-
dálého příchodu prince Hamleta, jemuž duch zemřelého otce prozrazuje pravdu o svém
skonu. Začátek Shakespearovy tragedie je zároveň závěr Rejnušovy hry.

Stráž nachází v elsinorské zahradě mrtvého krále, podle stop usoudí, že byl otráven.
Valtemand pohotově nabízí vysvětlení: je to hadí jed. V královské radě oznamuje králov-
na, podporována bratrem zemřelého krále, Claudiem, smrt krále Hamleta. Rozhodne se
nepovolat prince Hamleta ze studií a oznamuje svůj úmysl vládnout sama. Obrací se na
nejvyššího soudce dánského království, aby zločin vyšetřil a podal lidu zprávu. Od královy
smrti uplynuly dva dny. Soudce stále nemůže uspokojit Claudiovo naléhání. Ví už jistě,
že v elsinorských zahradách had nikdy nebyl spatřen.

Ve městě pod hradem provozuje své kousky jakýsi Kejkliř s hady. Přichází z Norska.
Královská stráž jej zatkne a přivede k Soudci. V krátkém výslechu pozná Kejkliř, že byl
neznámým, avšak podle všeho, vysoce společensky postaveným mužem oklamán. Chce
Soudci všechno vysvětlit, ale Valtemand jej nechá odvléci, aniž ubožák mohl říci slovo
na svou obhajobu. V noci je zavražděn Vojákem. Královna a Claudius omlouvají strážcův
skutek. K Soudci přichází Vojáková milá, prosí za něho a ukazuje drahocenný prsten,
který jí dal při rozloučení. Od koho a za co dostal tak drahý šperk? V Soudci vzrůstá po-
dezření, které má od samého začátku. Nebo byla vražda zosnovaná Nory? Setkání Opat
se Soudcem vnáší do případu více světla. Opat při modlitbách v kapli u mrtvého krále
náhle uviděl tytéž příznaky na těle králově jako před čtyřiceti lety na mrtvém ministru
královského pokladu. Strašný jed namíchal Lékárník, jenž byl potom oslepen a dodnes
žije v chudé chatrči s Chlapcem, který o něho pečuje. Velitel hradní stráže Marcellus
posílá svého člověka do těchto míst. Soudce ještě téhož večera přichází do Lékárníkova
domu. Lékárník se přizná, pamatoval si směs, a Chlapec ji namíchal. Soudcův plán odhalí
vraha: při smuteční hostině na Elsinoru poznává slepý Lékárník podle hlasu toho, kdo
si jed u něho objednal: je to Claudius. Jak ho zatknout? Marcellus radí počkat na prince
Hamleta, norská vojska jsou na hranicích Dánska, trůn nemůže zůstat neobsazen.

Do těchto pohnutých událostí se nečekaně vrací princ Hamlet. Soudce ho zve k sobě,
aby mu všechno odhalil. Mezitím však Claudius odvolá Marcella a jmenuje velitelem
Valtemanda – a čtyřem dalším plukům velí noví velitelé, Claudiovi přívrženci. Soudce je
zaskočen. Na slavnostním shromáždění v poslední chvíli (Soudce je až do tohoto oka-
mžiku přesvědčen, že pravdu veřejně vyjeví) přijíždí posel se zprávou o Fortinbrasově
vpádu. V té chvíli Soudce učiní, co žádá Claudius, potvrdí lidu, že krále Hamleta otrávil
jedovatý had. Nemá odvahu vyvolat bratrovražedný boj v hodině, kdy nepřítel stojí na
hranicích země. Drama končí počátečním výjevem Shakespearovým.

Autor chtěl zřejmě naznačit, že Soudcova snaha zatajit pravdu, je marná. Pravda vyjde
stejně najevo i když opožděně, a právě toto zpoždění způsobí katastrofu ještě větší.

Urhamlet není rozdělen do dějství. Jako rozhlasová hra, jejíž zákony jsou odlišné
od trojrozměrnosti divadelního jeviště, je zvukovými předěly rozdělen do třiceti šesti
výjevů. Hra nekončí kladným principem, mravním vítězstvím. Není tam nikde místo
pro nezávaznou myšlenku, dialog, postavu. Trámoví dramatické stavby do sebe zapadají
účelně, dokonce až stroze úsporně a není ničím okrášleno. Spád děje je rychlý, nezdržuje

ho nic. Podobně jako u Shakespeara nacházíme i u Rejnuše velký rozdíl mezi reálným a dramatickým časem. Jestliže v prvním výjevu prvního dějství Shakespearova Hamleta uplyne asi šest hodin reálného času, je tomu podobně i u Rejnuše. Rozpory mezi časem reálným a dramatickým jsou zřetelné, leč – podobně jako u Shakespeara – divák není disponován to sledovat. Oproti Shakespearovi, který čas podřizuje zcela svým záměrům, Rejnušovo drama je časově přirozeněji vystavěno. Atmosféra dramatu je tíživá, dokonce lidská láska, objevující se tu ve dvou případech (Claudius-Gertruda, Voják-Dívka) je jistým způsobem narušena. Urhamlet je (záměrně) tragedie shakespeareovská a nese i formální znaky tohoto útvaru. Na rozdíl od Shakespeara nevyskytuje se u Rejnuše „mísení stylů“, žádná komická situace nepřinese uvolnění napětí, naopak autor se nezdržuje dlouhým líčením událostí, komentářů nebo i jim podobných náznaků, děj prudce stoupá a výjev od výjevu spěje v rychlém spádu ke konečné katastrofě.

Pokud jde o charakteristiku postav, tíhu příběhu nese Soudce. Nic nenasvědčuje jeho slabosti. Tragika narůstá až v závěru. Jakkoliv je pro něj rozuzlení šokující a nebezpečné, je hotov veřejně vypovídat, zatknout Claudia i královnu. Je „spravedlností, která v patách kráčí skutku“. O jeho soukromém životě nevíme nic, zastupuje vyšší spravedlnost, nepodléhá nárazům zvenčí. Mínění obyvatel Elsinoru, o němž se dovídáme málo a jakoby z druhé ruky, ale které tušíme, jde mimo něj.

Marcellus, velitel hradní stráže, jediný spojenec Soudcův, je přímý, čestný, oddaný zemi a zemřelému králi. Ještě jednoho spravedlivého najdeme v blízkosti Soudce – kromě těch, kteří jsou nevinní (Kejklíř, Voják, Chlapec, Lékárník). Je to Opat, který vystupuje ve hře dvakrát, z toho první výstup je rozhodující: jeho rozmluva se Soudcem teprve vtiskne pátrání nový směr a zároveň znamená počátek odhalení. Objevil tajemství královny smrti, jsa jediným pamětníkem vraždy ministra královského pokladu.

Protihráči Soudce, královna Gertruda a Claudius, spojení nečestnými svazky, mají neomezenou moc, a zatímco všechny postavy procházejí v průběhu děje jistým vývojem, oni dva se nemění, nechávají se v průběhu hry jen více poznat. Claudius je obratný a lstivý, ctižádostivý královské koruny, licoměrný a podezřívavý, tuší, že Soudce objevil jeho zločin, ale dokáže jakékoliv situace pro sebe obratně využít. Nejlépe je to patrné v závěru, kdy v rozhodující chvíli využije i okolnosti, že Norové stojí takřka před branami města.

Královna rozehrává příběh. Král Hamlet zemřel, svolává proto královskou radu a vyzve Soudce, aby vyšetřil okolnosti královny smrti. Nakolik ji Claudius učinil spoluvinnou na smrti krále, není zřejmé.

Role kancléře Polonia je podružná, patří k přívržencům královny. Z epizodní figury Valtemanda (u Shakespeara) činí Rejnuš zjevného spojence Claudiova který v jistých chvílích zasahuje rozhodujícím způsobem ve prospěch Claudia. Vedle těchto urozených stojí několik víceméně epizodních postav: Kejklíř, Voják a jeho Dívka, Lékárník a Chlapec. Lékárník je poslušný nástroj, který na službu mocným tragicky doplatil a přiznáním zachraňuje sebe i Chlapce. Kejklíř se nešťastnou náhodou dostává do soukolí Claudiových zájmů, zemře nevinně, jeho výpověď by pravděpodobně vnesla do případu více světla. Kejklíř a Voják jsou zřejmou parafrází na události kolem smrti amerického prezidenta,

mají v jistém smyslu podobný osud, jsouce bezděčným a bezmocným nástrojem v rukou vládců.

Soudce je typická postava na středu. Rozložení dramatických sil je zjevné. Na jedné straně Claudius a Gertruda, osoby, které vyvíjejí činnost, aby obhájily moc a postavení, kterého se zmocnily. Potřebují dostat na svou stranu Soudce, vyvíjejí na něho neustálý tlak – jejich poslední akce ho nakonec zlomí.

Protihráči jejich jsou princ Hamlet, Marcellus a dánský národ. Předpokladem každé výstavby jsou motivy dvojího druhu: hybné, které se realizují skrze vyprávění nebo dialogicky a u nichž funguje vzájemná vazba postav mezi sebou, a statické. Většina motivů Urhamleta má dramatickou povahu, některé jsou epicky zabarvené – zejména tam, kde dochází k rekonstrukci minulosti, avšak ani tady nepostrádají dramatický akcent. Zcela chybí motivy lyrické. Hra má dramatický charakter a ostře si probíjí cestu vpřed.

Rejnušův Urhamlet patří do oblasti tragedie, pro niž je typický zápas velké postavy s nepřekonatelnými překážkami a její pád. Jde tedy o tragedii shakespearovskou, pro jejíž kompozici je charakteristická otevřená forma, nezachovávající jednotu času. Kromě otevřené formy je tu i další nápadný shakespearovský rys: verš. Podrobný verzologický rozbor by ukázal, nakolik imitovaný blankvers Rejnušův, který slouží v podstatě jen k navození shakespearovské atmosféry, je skutečně blankversem, nakolik se shoduje s blankversem v klasických i moderních překladech Shakespeara, nakolik porušuje pravidelnou jambičnost směrem k jakémusi – *sit venia verbo* – jazzovému off-beatu, tj. k pravidelnému porušování pravidelnosti.

Za zvláštní rozbor by ovšem stál sám jazyk Rejnušova dramatu. Nakolik – na rozdíl od jiných her, které pracují se soudobou hovorovou normou – dílo záměrně archaizuje. Vedlejší věty jsou košaté, s častými přechodníky, substantivními tvary přídavných jmen (vzdálen, otráven, zbaven), slovoslednou inverzí (té hodiny chci stříci hodnost; kdy norská šelma vyskočit se chystá; v žádné z mých listin nenajde se zákon; a nepřítelé budou čekat pevní; jak předvádět chtěl Veličenstvu zmije), přívlastky shodnými za podstatnými jmény (mé oči slzíci, manžela mého), lexikálními archaismy (stříci) etc.

Často je dramatický monolog vlastně skrytý dialog s nepřítomnou osobou. Soudcovy dramatické monology jsou rovnocenné dialogu, svou významovou stavbou jsou ve skutečnosti dialogem a od dialogu se liší jen tím, že nejsou rozděleny v repliky. Ostatně rozdělení v repliky je v podstatě jen druhotný znak dialogu, kdežto rozhodující je právě významová výstavba, spočívající v mnohosti významových kontextů. Dramatický děj vzniká zřetězením jednání, které mají nějaký vztah k hlavní postavě – ať je to její vlastní jednání nebo jednání jiných osob, které se jí nějak týkají. Dramatický děj se (oproti epickému) soustřeďuje a ztrácí šíří takzvanou epickou, neboť okruh jednání týkající se hlavní postavy je omezen a nemůže se od výchozího motivu volně rozšiřovat – jako je tomu v epice. Přitom není sevřen do jediné linie, naopak, vidíme právě na Urhamletovi, že se rozvíjí ve více liniích spjatých vzájemně některými postavami.

V květnu roku 1967 vydalo nakladatelství Orbis v edici Divadlo hru Miloše Rejnuše – Václava Renče Královské vraždění (Polonius).

Václav Renč patří k představitelům básnického dramatu z doby před a po 2. světové válce. Jeho myšlenkový svět je jiný než Rejnušův. Renčovi jsou blízké jasné, vyhraněné typy, básnický text, dokonalost ve fabulování příběhu. Je poplatný jinému slohu, jiné době, nehledě k tomu, že jisté generační rozdíly tu mohly rovněž sehrát svou roli. V době, kdy Renč přistupoval k adaptaci Urhamleta, měl za sebou řadu knih básnických, několik premiér v Národním divadle (Císařův mim, Hugův prsten, všechny v režii Jiřího Frejky), i brněnskou premiéru Černého milence v režii Milana Páska. Tato dramatická dráha byla pak na dvanáct let přerušena: v Boha věřící umělec, politicky nepohodlný, svobodného ducha byl na mnoho let umlčen, vězněn a zbaven tak veškeré možnosti tvořit.

V roce 1966 však tu byl znovu Renč-dramatik, Renč-brilantní překladatel, Renč-umělec Rejnušovi sice generačně poněkud vzdálen, leč dramatik, jehož práce byla již divadelně ověřena. A ještě jedna okolnost předurčovala jeho přístup: převážnou většinu jeho tvorby tvořily parafráze. Hugův prsten je parafráze Hebbela, Císařův mim parafráze odvěké legendy zpracované řadou dramatiků (Calderon, Rotrou) a v těchto parafrázích Renč v podstatě sdílí stanovisko vyjádřené při jiné příležitosti Bertoldem Brechtem, že totiž v otázkách duchovního vlastnictví je celkem laxní. Jestliže jeho dramata jsou volnějšími parafrázemi dříve zpracovaných předloh, pak jeho překlady jsou naopak vlastně volnými parafrázemi svých originálů. A s tímto velmi osobitým přístupem se setkáváme i v jeho vztahu k Rejnušovu dílu.

Václav Renč – vyzván dědičkou autorských práv Rejnušových, paní Boženou Rejnušovou, dokončil úpravu Urhamleta pro jeviště a pod názvem Královské vraždění (Polonius) se zasloužil o její provedení na několika československých jevištích.

Stylově, mravně, způsobem zobrazení je Královské vraždění nová hra. A tato nová hra kromě námětu, má s Rejnušovou původní verzí málo společného.

Pro názorné srovnání bylo by třeba uvést hru v obojím znění, aby bylo možno konfrontovat tvar původní předlohy s tvarem Renčovým, zjistit rozsah i smysl těchto zásahů a posoudit, byly-li při adaptaci pro divadlo potřebné z hlediska uměleckého, scénického, anebo do jaké míry šlo o úpravy nemotivované přímou potřebou, nýbrž spíš nutkavostí sebevyjádření upravovatele.

Omezený rozsah této stati nedovoluje praktickou exkurzi, srovnání třeba povrchní, z něhož by však přesvědčivě vyšlo najevo následující: zůstalo dějiště. Ponechány zhruba postavy. Změnil se dialog, změnil se verš. Renčova úprava byla úpravou slohovou, zásahem do básnického vyjadřování Rejnušova. Je tu jeden důležitý zásah: zásah, jímž upravovatel spojil postavy Soudce a Polonia. I kdybychom odhlédli od konkrétní Rejnušovy inspirace, kde Soudcem chtěl modelovat případ reálné osoby, totiž problém soudce Warrena, hlavního vyšetřovatele vraždy prezidenta Kennedyho, nelze pominout fakt, kdo je hlavní postavou Rejnušova příběhu a proč je to postava Soudce. Soudce nemá jméno. V něm je však typizován sám princip soudcovské moci a soudcovské povinnosti. Princip uskutečňovat spravedlnost. Není přijatelná a ostatně ani logická záměna osob Soudce-Polonius, jak ji provedl Renč. „Všetečný ubožák“, jak jej známe ze Shakespearovy tragedie, sotva nás přesvědčí. Kdyby chtěl Rejnuš přiřknout tuto roli Polonioví, nepochybně by tak učinil, vždyť Polonius stojí vedle královny ve chvíli, kdy říká:

„Královna Ne dánský kancléř. Soudce nejvyšší dánského království mi na něj odpoví.“

Konečně – Rejnušova hra nebyla torzo, jež by bylo nutno domýšlet myšlenkově, ale ve svém původním tvaru byla zcela dotvořena.

Ze srovnání je na první pohled patrné: jazyk Renčův je modernější, vybroušený a osvědčený desítkami jeho překladů, adaptací, je to jazyk, který zná dokonale akustiku divadla. Je to ovšem jazyk Renčův, nikoliv Rejnušův. Rejnušův jazyk je méně elegantní, méně jevištně zkušený, místy archaizující. Je ovšem nutné jej respektovat. Renč nedokázal restaurovat nedomalované plátno. Musel je přemalovat. Skutečný rukopis Rejnušův zůstal skryt hluboko za touto přemalbou.

Upravovatel také zásadně převedl do veršů všechna místa, která v Rejnušově hře jsou psána prózou:

Rejnuš v Urhamletovi

Kejklíř

Ale proč se neptat a proč neodpovídat?

My umělci máme v sobě ctižádosti,
až to není zdrávo. A jak si má pomoci
ten, kdo by všechno dal za čest
předvést své umění před králem
všech Dánů? Jak jinak dostane
se hadí kejklíř k veličenství
než dírou mezi cimbuřím?

Renč v Královském vraždění

Kejklíř

Ne, jen se ptejte!

My kumštýři se rádi blýskneme.
A jak si poradí, kdo baží po cti
blýsknout se kumštem před
králem všech Dánů?
Musí si najít díru v cimbuří.

První scéna, která se zcela rozchází s Rejnušovou hrou, je 4. scéna (královská komnata večer). Rozhovor mezi Claudiem, Gertrudou a nakonec Valtemandem dostává se od samého začátku do jiné polohy než byl Rejnušův úmysl. Výjev připsaný upravovatelem dává vzájemným vztahům královny a Claudia jinou dimenzi. Renč odstraňuje všechny nahozené stopy a tím porušuje shakespearovskou košatost, o kterou Rejnuš usiloval. Navíc tato královna nemá už nic společného ani s královnou u Shakespeara, neboť je-li u Rejnuše (a i u Shakespeara) spíš žena slabá a nerozhodná (kterou u Shakespeara chrání i duch zemřelého krále), Renčova královna je vulgární, energická, chtivá moci, je to žena, která ztratila i lásku k synovi (za připomínku stojí, že také dramaturgická úprava Milana Páska, který hru uvedl poprvé v Hradci Králové a pak v Brně, škrtá celý tento výjev a vrací text k původní podobě).

Renč: Královské vraždění, scéna 4. (královská komnata večer):

Claudius Neuměl česat plody vítězství.
Duch těžkopádný, samolibý – čekal,
že naprší mu všechno do klína,
když jednou máchl mečem.

Gertruda Ach, tak!
Na trůně jako v lásce. Jeho žena,
to byla jeho žena. Majetek,
nabytý jednou provždy. Matrona,
přívěsek trůnu, matka dědice.
Bůh ví, že zemřel včas! A měl už dřív!
Já opravdu jsem dál už nemohla.
Kořit se před ním! A pro kapku žáru
se k němu lísat, div ho neprosit!
Jak fena!

Claudius Ne!

Gertruda Jak fena, když se běhá!
A dobývá si svého křepeláka
Co důstojně si chodí ve dne spát!
Cítil mě vůbec vedle sebe? Tušil,
Že jeho skvělost pro mne vyhasla?
A že chci žít! Co by asi dělal,
kdybych se byla, třeba potaji,
utrhla z pout? A byli tady muži!
Valtemand! Marcellus!

Claudius Mlč!

Gertruda ...Přišels ty.

Renč vůbec rozšiřuje okruh působnosti zla. U něho Claudius, Gertruda i Valtemand jsou aktivnější v konání zla a jsou strůjci ještě dalších vražd. Na druhé straně omezuje rozměr spravedlnosti: Polonius nepředstavuje duchovní sílu velikosti Rejnušova Soudce.

Rejnuš záměrně nechtěl rozebírat nuance vztahů královny ke Claudiovi či dokonce k mužům vůbec, jak to činí Renč. Neodpovídalo to jeho záměru, téma příběhu viděl jinde.

Rozebrat a srovnat obě verze je – jak už řečeno – nad možností této skici. Ostatně obě předlohy nejsou nedostupné. A komentář si pak čtenář učiní sám.

Závěrem alespoň:

Václav Renč: Královské vraždění, 5. dějství, 3. scéna. Hradní nádvoří

Marcellus Jste, Polonie, jediný, kdo ví.
Jste jediný, kdo může.
Ještě je čas. A můžete je neříct.

Polonius Řeknu je! Pro věc Dánska... Pro své děti,
Abych se směl jim dívat do očí.

Claudius (zahajuje slavnost)
Dánové! Slyšte pana Valtemanda!
Zahájí slavnost.
Valtemande, mluvte.

A „rozezlen“ (v předcházející scéně jej zavraždil, když předtím mu dal podepsat list:
„My, Claudius a Valtemand, jsme Dánsko.
Kdo z nás by zradil, toho Dánsko sud’.”)

nad jeho nepřítomností vybízí Hlasatele, aby slavnost zahájil. Dává slovo Polonioví. V tom na scénu přibíhá posel se zprávou o chystaném vpádu Fortinbrase do země (vše jako u Rejnuše). Avšak sem vkládá Renč novou scénu Polonia s Claudiem, v níž Claudius ukazuje Polonioví list podepsaný Valtemandem – sebevrahem. Polonius – zcela nelogicky a neprofesionálně (zdá se, že pro něho vskutku nebyl vhodný tento krátkodobý úřad) uvěří v nevinu Claudiovu. Bude věrně sloužit trůnu, skončil jako soudce, ale zůstane kancléřem. Claudius mu dává nový a jediný úkol: střežit prince Hamleta. Tragedie Polonia je dovršena jeho příklonem ke Claudiovi. Claudius si ho chce získat a Polonius se získat nechá. Tento motiv u Rejnuše nikde nenacházíme.

Claudius Co bylo – bylo. Už jen vyhnat Nory
A stát tu klidní, pevní jako hory.

Polonius To mluvil král.

Následuje 5. dějství 4. scéna, kde se poprvé objevuje princ Hamlet. Horacio mu prozradí co viděl v noci na hradbách...

Byla to vskutku neobvyklá a svým způsobem nedobrovolná spolupráce dvou autorů. Renčovými zásahy velmi podstatnými představuje se nám nové dílo, sepsané vlastně na motivy Rejnušovy hry. Jisto je, že tuto svým způsobem novou hru nelze posuzovat jako práci Rejnušovu a že se tudíž Královské vraždění ocitá mimo dramatický odkaz Rejnušův. Vzniklo prakticky nové dílo, Renčovo dílo, s Renčovou poetikou, Renčovými myšlenkami, Renčovými gnómami, Renčovým jazykem. Rejnušovo dílo zůstalo nepoznané. Renčova práce je ve výhodě, jakou má vše, co existuje nad tím, co se neuskutečnilo.

Rejnuš je dramatik mravních konfliktů a poeta doctus. Promýšlí ve svém díle základní otázky existence člověka. Není naturalista a nenacházíme u něho ani vliv absurdního dramatu. Nepatří ani k zástupcům poetického dramatu. Nebyl formalista. Zastával stanovisko obsahové estetiky – forma mu byla jen prostředkem sdělení. Leč formě věnoval velkou pozornost a směřoval vždy k její krystalické čistotě a funkčnosti.

Je smutným paradoxem Rejnušovy tvorby, že jeho nejvýraznější dílo, které mohlo ve své původní podobě úspěšně obstát, prošlo československými jevišti v podstatně – auto-

rovu stylu cizí – upravené verzi Václava Renče. Renčovo Královské vraždění je jiná hra, která ne zcela právem užívá jména Rejnušova. Je rovněž literárně inspirována, ovšem místo inspirace Warrenovou zprávou a shakespearovským dramatem se inspiruje se stejnou volností Rejnušovým rukopisem. Rejnušův Urhamlet nebyl dosud pro českou scénu objeven.

Není známo, že by se oba vědecky a literárně erudovaní kolegové, Ivan Poledňák a Miloš Rejnuš později setkali – totiž dříve než později, neboť pro jednoho z nich později znamenalo již daleko za obzorem, kam nedohlédneme...

IN MARGIN

Summary

One of the closest friends of Professor Poledňák during his studies in Brno was Miloš Rejnuš, extremely talented not only as historian but also as dramatist. Unfortunately his career took an abrupt end during an automobile accident when he was just going to visit a theatre performance in a town near Brno. His principal work, Ur-Hamlet (if Goethe wrote Ur-Faust, so Rejnuš wrote his Kennedyan judge Warren as a ur-history of Hamlet), although almost finished was re-re-written by another playwright-poet, Václav Renč, in form not only of a drama, but also of an opera (The Poison of Elsinor).

NA OKRAJ

Shrnutí

Jedním z nejbližších přátel profesora Ivana Poledňáka v době jeho studií v Brně byl Miloš Rejnuš, jenž byl nejen mimořádně talentovaným historikem, nýbrž i dramatikem. Jeho profesní i životní dráha však byla předčasně přerušena. Z politických důvodů byl nucen odejít z university, kde působil jako mladý asistent a o několik let později (v roce 1964) tragicky zahynul při automobilové nehodě. Hlavním dílem jeho dramatické tvorby je hra Ur-Hamlet, inspirována Shakespearovou tragií a neblahou politickou událostí, atentátem na prezidenta Spojených států amerických Johna F. Kennedyho. Ačkoli Rejnuš hru Ur-Hamlet téměř dokončil, po jeho smrti byla přepracována dramatikem Václavem Renčem a z její nové verze později vznikla také opera Karla Horkého Jed z Elsinoru.