

TOMÁŠ RYCHETSKÝ: NEVINNÍ JSOU NEVINNÍ

(1993)



Tomáš Rychetský (* 1965) zahájil svou literární dráhu již v polovině osmdesátých let, avšak v nesvobodných poměrech programově rezignoval na možnosti publikování, na sklonku desetiletí emigroval a získal politický azyl ve Francii. Zde krátce spolupracoval s Pavlem Tigridem, jenž chtěl první verzi dramatu *Nevinní jsou nevinní* publikovat v časopise *Svědectví*, avšak události roku 1989 přinesly náhlý obrat politického vývoje a s ním i proměnu ve vnímání literárních děl tematizujících aktuální problémy společnosti. Rychetského hra byla od počátku považována za osobité vyjádření existenční úzkosti ze stavu „znormalizované“ společnosti, jejího

duchovního a morálního marasmu, a proto se na počátku devadesátých let zdálo, že text – dříve než mohl být zveřejněn – ztratil na uměleckém účinku. Teprve po několika letech byla objevena jeho „nová aktuálnost“, o čemž svědčí několik inscenací, jimiž se drama posléze zařadilo mezi nejhranější domácí tituly devadesátých let. Tematické duchovního vyprázdnění, zobrazením života bez vyššího přesahu a beze smyslu, pocitů nemožnosti osobní realizace, které stojí u zrodu duševních chorob a sociální patologie, Rychetský svým způsobem předznamenal coolness dramatikou.

Drama je ontologií „nudy“, která je psychickou i sociální chorobou spočívající v ochabování životní síly nebo i její naprosté ztrátě (Alberto Moravia). Pocity nudy vyplývají z nedostatku či přímo absence vztahu ke skutečnosti, čehož přímým důsledkem je totálně svobodné a odpovědnosti zproštěné nakládání s touto skutečností. V prostoru nudy je každý předmět nebo člověk objektem, s nímž je v rámci bezbřehé, vztah postrádající volnosti možno nakládat zcela libovolně. Nuda je však nenasytná a žádá si stále nové, „nestandardní situace“ a rafinované zážitky, a protože oprostuje od jakékoliv závaznosti, zdá se být postupně všechno dovoleno. V rámci neomezených možností pak přestávají rovněž fungovat termíny jako „vina“ či „nevina“. Ti, kteří jsou za hranicemi totální svobody něčím vinni, jsou zde zcela nevinní. Nevinní jsou zkrátka nevinní. Z nezměrné pouště nudy, z pocitu netečnosti, který ovšem nepřestává hledat vztah k teritoriu, do něhož byl člověk vržen, se zrodila také ústřední postava Rychetského hry – mladík jménem Pouštní Liška.

Autor rozvrhl drama do tří dějství. Každý obraz sleduje v průběhu tří let – od roku 1987 do roku 1989 – způsob přežívání Pouštní Lišky a jeho kamaráda Fatalisty. Vedle

nich jsou postaveny dívky, které oba hlavní hrdinové terorizují a zneužívají, doslova na nich parazitují. Dívky oba mládence ochotně živí, chodí jim nakupovat, podporují je a všemožně jim pomáhají, leč především jsou pro ně prostředkem k „zabíjení nudy“ – to je hlavním motivem jejich jednání: „*Skutečně vyrovnaný člověk řeší pouze tři okruhy problémů – co si vzít na sebe, co sníst a čím se pobavit. Zato denně.*“ (127) Obě postavy jsou vyvázané z jakékoliv odpovědnosti za své jednání. Dělají, co chtějí, jak chtějí a kdy chtějí, bez ohledů na okolí. Nacházejí se ve vyprázdněném prostoru beztlíže, ve kterém platí pouze zákon zábavy a neobvyklého zážitku.

V dialozích se mnohokrát objevuje částice „třeba“. Slovo signalizuje, že něco může být sice tak, ale „třeba“ taky jinak. Na významu slov totiž pranic nezáleží. Mezilidská komunikace je v jejich podání jen hrou se slovy, postavy dávno rezignovaly na možnosti jakéhokoliv sdělení. Také jednání v podobně neomezeném prostoru se stává pouhou hrou s realitou. Hrou, která touží zaplnit absenci vztahu ke skutečnosti. Rámec pravidel je narušen, vždy znovu libovolně a nezávazně určen s ohledem na situaci, souhru věcí a lidí. Hra podléhá jedinému zákonu – zákonu zabíjení nudy. Jednání Pouštní Lišky s Fatalistou, které překračuje všechny meze (ty ovšem nejsou stanoveny), je sice šokující, ale v rámci hry pochopitelné. Nesmyslný či krutý čin vzniká lehce a snadno: „*Jen tak.*“ (138) I brutální zacházení s dívkami je „jenom“ zábavou, například první dějství vrcholí natíráním obou dívek černou barvou. Tento výjev jako by vypadl svým naladěním z Tarantinových filmů *Reservoir Dogs* (1992, překládán jako *Gauneři*) nebo *Pulp Fiction* (1994). V *Reservoir Dogs* je scéna, v níž učitel připoutá svou oběť k židli, pustí si Elvise Presleyho, tančí kolem oběti s britvou v ruce a nakonec jí uřízne ucho. V *Pulp Fiction* nájemný zabiják deklamuje při vraždění pasáží z Bible. Podobně Pouštní Liška v rámci „*skvělé hry*“ (138) připoutá obě dívky k židli, natírá je barvou a recituje přitom srdceryvnou parafrázi Shakespeareovy tragédie *Romeo a Julie*.

Obě postavy jsou dokonale zbaveny vědomí odpovědnosti. Morálka, láska, zákon, bůh apod. jsou prázdnými, mnohokrát zkompromitovanými pojmy. Nuda je bezedná a žádá si nové, pestřejší nápady. Každý čin, předmět i bytost se záhy obnosí jako šaty: „*FATALISTA: Všechno sme už na sobě měli... / POUŠTNÍ LIŠKA: Za pár let... / FATALISTA: Budem nosit montérky. [...] POUŠTNÍ LIŠKA: A umřeme nudou. / FATALISTA: Zkáza vyrovnaného člověka.*“ (128)

První dějství je vskutku výjimečným obrazem, který by mohl stát sám o sobě jako jednoaktová hra. Je to samostatné drama v dramatu zobrazujícím svět prorostlý nudou, svět odvztažněný a vyprázdněný. Současně představuje poměrně složitou strukturu, která unese přenos postav z jednoho místa („*Dočasně doupě Fatalisty*“, 123) do druhého („*Typický dívčí pokoj*“, 130). Komplikovanost této části spočívá i ve stránce významové. Hrdinové převážně se prezentující jako postavy neangažované začínou v určitém momentu přemítat o úniku ze současného stavu. Zejména jednání Pouštní Lišky překvapuje závažností vysloveného: „*Jde o svobodu jednání. Přes-*

něji o rozměry prostoru, v němž můžeme svobodně a bez většího rizika jednat.“ (133) Paradoxně však takovou svobodu bez rizika poskytuje prostor, který obě postavy obývají. Ironií osudu jsou Pouštní Liška s Fatalistou svobodní uprostřed totalitního zřízení. Je zároveň otázkou, zda by jejich únik (emigrace?, sebevražda?) nebyl jen dalším nápadem, jímž je možné „zabít nudu“...

Druhé dějství (odehrává se o rok a půl později v bytě Pouštní Lišky) je intermezem, zastavením mezi začátkem a koncem hry. Chybí v něm původní rezonér Fatalista a objevují se nové dvě dívky: Julie a Milena. Rychetský začíná druhé dějství tam, kde první skončilo: imaginární Julii vystřídá Julie skutečná, na parafrázi Shakespeara navazuje interpretace Havlovy *Audience* (není explicitně vysloveno). Postavy obklopuje podobný, „neuvěřitelný nepořádek“ – na podlaze se válí „odpadky, nedopalky, zbytky nedojedených potravin, špinavé prádlo, čisté prádlo, knihy, časopisy, nádobí a různá jiná svinstva“ (139). Na rozdíl od prvního dějství je však druhé statické a filozofující. Je zrcadlem dějství prvního, avšak nudu v něm autor netematizuje prostřednictvím zvrhle obnažených výjevů, nýbrž o nich neustále hovoří.

Pouštní Liška je v druhém dějství představen v poněkud jiném odstínu: jako mladý intelektuál s ironickým nadhledem. Skutečnost – ať uměleckou, nebo běžnou – vidí jasně a přímočaře jako nekonečnou nudu, jež nestojí za víc než nezávazné hraní. Ve svém jednání připomíná postavu Norberta z Ondříčkova filmu *Samotáři* (1999), který se na svět dívá s cynickým nadhledem a „balí holky“ na zajímavé řeči. První polovinu druhého dějství tvoří téměř výhradně monolog hlavního hrdiny. Ten Julii předestírá své názory, a ač se mohou zdát sebevíc sofistikované, jsou jen další, o něco rafinovanější hrou se slovy. Rafinovanou tím, že zdánlivě odkrývá část svého vnitřního světa a dezorientuje tím Julii, která je zmatena z jeho paradoxně nevážného podbarvení řeči. Hrdina už není Romeo citově atakující Julii, ale herec, jenž si zahrává s realitou vybranějším způsobem. Jeho filozofie vážnosti je dalším převlekem, který v pravou chvíli odkládá. Jakmile přichází Milena, okamžitě mění tón i způsob řeči a z vnímavého intelektuála se rázem promění v necitu, který Julii velmi drsně vyprovodí ze dveří: „V pravé chvíli. My už si toho s Julii stejně nemáme moc co říct. [...] Bohužel... Já ti zavolám.“ (144)

Milena vypráví o tom, jak se Pouštní Lišce podařilo zničit jednou ze svých her na „nestandardní situace“ (145) život Renaty, která se pokusila spáchat sebevraždu. Pouštní Liška reaguje nejprve tak, jak je u něho zvykem: cynismem a ironií. Posléze, náhle závažnělý, v touze po demonstrování opravdovosti svých citů k Mileně, přinese kočku a zapálí ji. Jedná se znovu o další z řady brutálních excesů, hrdina však tentokrát zůstává uzavřen ve své „hře“ sám.

Třetí dějství, odehrávající se opět o rok a půl později, je obrazem naprosté samoty. Nacházíme se v „posledním útočišti Pouštní Lišky“. Prostor jeho života se změnil: je roztráštěn „křivými zrcadly“, které „pokrývají obě boční stěny“ (149). Na konci hry je opět doprovázen Fatalistou, avšak jejich „hry“ skončily. Dívky za nimi přestaly

chodit, také nápady k povyražení jim došly: „*Vyčerpali sme možnosti*,” říká Fatalista (151). Pouštní Liška je umrten, chybí mu „*fabule, děj*“ (150). Nuda, která byla pro jejich přežívání v jistém smyslu hybným momentem, je zcela pohltila. Už je jedno, jestli je jaro či zima, čas ztratil na významu. Oba již nejsou schopni činu. Zbývají už jenom sny a vzpomínky. Realitu „lumpáren“ střídá realita snu a vzpomínání. Nemají nikoho, kdo by byl ochoten s nimi sdílet jejich nudu. Jsme na úplném, beckettovském konci hry. Pouštní Liška dospívá k poznání: „*Svoboda je stav prožívání totální prázdnoty... Prostor zbavený povinností, závazků, vazeb, zaujetí, odhodlání, vášní, úzkosti [...] tužeb, víry.*“ (154) Je to stav od reality odpoutaného, anulovaného bytí, které váží možná tolik co „*litr vzduchu*“ (154). I jazyk reprezentovaný *Pravidly českého pravopisu*, z nichž na závěr předčítá Fatalista, je arbitrární, absurdně směšná a s realitou nekorespondující konstrukce. Vše končí smíchem a nemožností mluvit (155). Volání o pomoc vyprchává a mizí bez odezvy.

Nevinní jsou nevinní byli psáni v předvečer historického přelomu režimů. Rychetský zaznamenává skomírající a otupující nudu, která byla vnitřním proudem někdejšího totalitního zřízení. Z žánrového hlediska hra osciluje mezi absurdním dramatem beckettovsko-havlovského typu (absence smyslu a vztahu k realitě, odcizenost, vyprázdňenost, nehybnost) a coolness dramatikou, která je novou podobou naturalistického a psychologického dramatu a jejíž vlna proběhla českou činoherní dramaturgií na konci devadesátých let.

Ukázka

FATALISTA: Víš kolik váží jeden litr vzduchu?

POUŠTNÍ LIŠKA: Proboha! Co to zase čteš?

FATALISTA: Pravidla českého pravopisu. Školní vydání.

POUŠTNÍ LIŠKA: Aha.

FATALISTA: Jednacíadvěstědevadesátitřítisíciny gramu. Představ si, jak je těžkej! Litř vzduchu. A co ho nad námi je!

(*Pomlka.*)

To je ještě lepší než Tekumseh. Třeba tohle – poslouchej – síly míru jsou nepřemožitelné.

(*Fatalista propuká v řehot. V přestávkách mezi salvami smíchu vyráží jednotlivá slova.*)

A paks ... svítá ... dobrá ... mladost – radost.

(*Další salva smíchu. Na chvíli umlká. Pomlka. A znovu smích. A ještě hlasitěji než předtím.*)

Pište, jen bude-li u vás něco nového!

(*Teď už vyprskne i Pouštní Liška. Fatalista není k zastavení.*)

Šel na ryby a ulovil – rýmu!

(*Slzí smíchy. Oba dva.*)

Obžalovaný, víte vy vůbec, proč jste tu?! ... Nebo tohle... hej! Haló! Běda! Konečně! Ticho!

Pomoc!!

(*Další výbuch smíchu. Pouštní Liška se plácá do stehén.*)

Nebo – děti, ty měl odjakživa rád!

(Zalykají se smíchy. Nemohou ani popadnout dech.)

Ztrouchnivělý strop nad chlévem to nesnesl – a milý bratr se propadl stropem do chléva! Není více dobré stařenky!

(Pouštní Liška se smíchy skutálí s pohovky.)

Já už nemůžu... dělej dobré, i když tě nikdo nevidí!!!

(Pouštní Liška leží na břiše a buší pěstmi do podlahy.)

POUŠTNÍ LIŠKA: I když tě nikdo nevidí!!! Ježíšmarjá!!!

FATALISTA: Já už fakt nemůžu! Babička, chuděrka, byla už jako pára nad hrncem!!!

(Pouštní Liška se v novém záchvatu smíchu převrací na záda, rukama se drží za břicho a nohama kope do vzduchu.)

(154–155)

Vydání

„Nevinní jsou nevinní“, in *Svět a divadlo* 1993, č. 3, s. 121–157; 2. vydání in *Česká divadelní hra 90. let* (ed. M. Reslová), Divadelní ústav, Praha 2003, s. 9–69.

Uvedení

Premiéra 27. 6. 1995 – A studio Rubín Praha, r. Jan Antonín Pitínský.

Další uvedení:

12. 10. 1997 – A studio Rubín Praha, r. Ondřej Pavelka.

10. 5. 1999 – Janáčkova konzervatoř, r. Ivan Krejčí.

10. 9. 2000 – Městské divadlo Karlovy Vary (Rockový klub Propaganda), r. Ivan Krejčí.

Ceny

Cena Nadace Alfréda Radoka v soutěži o nejlepší původní hru v roce 1992 (2. místo).

Reflexe

Zčásti autobiografická reflexe života v extrémní „svobodě“ – bez práce, bez starostí a vazeb – silně evokuje tehdejší společenskou agónii (plány na emigraci). Zároveň jsou oba hrdinové, [...] typy nadčasovými. Jejich ještě dětinské sny o dobrodružství, jejich nuda a provokativně hravá vzpoura proti „zavedeným způsobům“ se jen propadají k agresivitě a skepsi. A touha po stále silnějších zážitcích u nich stupňuje krutost – zacházení s holkami začíná připomínat týrání zvířátek.

Marie Reslová: „Inscenace, jež ohledává možnosti extrémní svobody“, *Mladá fronta Dnes* 4. 7. 1995, s. 19.

Jejím materiálem je syrová, autentická zkušenost vykořeněného životního stylu, který postrádá vědomí řádu, berličku společenské konvence i vizi budoucnosti. Značně asociální život dvou inteligentních kamarádů, [...] je redukován na to „co si vzít na sebe, co sníst a čím se pobavit“.

Zábavu pro ně představují hlavně kruté hrátky s děvčaty, o která nemají nouzi. Bezbřehá nuda, kterou zažívají, má ovšem nejen (a)sociální, ale i existenciální dimenzi.

Ondřej Černý: „Potrestaní nevinní“, *Týden* 1995, č. 30, s. 53.

V první části je řeč o svobodě pojaté jako nekonečný rezervoár možností a času. Oba protagonisty od ostatního světa izoluje hluboký spánek a jejich nory z lůžkovin a matrací. Jídlo, pití a cigarety jim většinou přinášejí návštěvy, nebo oni sami na „návštěvy“ vyrazí. Ostatní, vesměs dívky – pečovatelky, jsou objekty jejich krutých žertů. Tři z dívek jsou nakonec spoutány a s roubíky v ústech proměněny začerněním obličejů v „Julie“. Na nich demonstruje Pouštní Liška – Romeo svůj hlavní problém: mezi ním a světem je tma, v níž „jsou všechny Julie černé“.

Josef Mlejnek: „Svoboda jako stav totální prázdnoty“, *Práce* 11. 7. 1995, s. 13.

O čem tedy jsou Rychetského *Nevinní*? Dva mladíci [...] vyhlásili světu svou soukromou válku: odmítají vstoupit mezi dospělé, hrát s nimi onu „šaškárnu“, jak říkával kdysi jejich mladistvější předchůdce Holden z románu *Kdo chytá v žitě*. Jakkoliv dnešní mladíky sužuje obdoba úzkost z „nejapné vážnosti“ života, jejich sebeobranná gesta jsou již rafinovanější. Jejich zbraní je infantilní, narcistně hravý cynismus, s nímž zabíjejí čas ve svém bytě, případně i čas druhých, když vyrazí na přepadovou návštěvu. Oběťmi se stávají poněkud prostodušší dívky, které by naopak braly cokoliv v životě vážně.

Richard Erml: „Ohněm proti nejapné vážnosti světa“, *Mladá fronta Dnes* 21. 9. 2000, s. 17.

Bavit se – každý den, každou minutu života – jediné to má skutečný smysl. Život totiž není nic než sbírání zážitků (všeho druhu), a kdo jich nasbíral nejvíc, žil lépe a úspěšněji. Pouštní Liška s Fatalistou to vědí, vědí, jak užít život plnými doušky. [...] První dějství, ve kterém se Pouštní Liška zaklíná „*Pojedeme pryč*“, napsal Rychetský ještě v době, kdy netušil, že dostane příležitost emigrovat. Ovšem problém Pouštního Lišky není v tom, že by žil v nějakém totalitním zřízení. V textu není o místě či době děje ani zmínka a hra by se mohla odehrávat v kterékoliv zemi od Východu na Západ. Způsob života, který vede, není protestem proti nějakému režimu a nemusí si připadat, že je pro něj pronásledován. Naopak, ostatní ho prostě opustí, nechají ho jeho osudu, prostě ho nechají žít.

Václav Šebesta: „Tomáš Rychetský...“, *Svět a divadlo* 2003, č. 1, s. 37 a 40.

Slovo autora

O čem hra je?

To není zase tak jednoduchá otázka. Nejrychlejší odpověď zní: O nudě. Psal jsem ji od roku 1987 – částečně v Praze a částečně v emigraci –, a nebýt toho, že jsem dostal šanci ve *Svědectví*, asi bych ji nikdy nedokončil. Psaní bylo pro mne autoterapií. Psal jsem o sobě a o zcela konkrétních lidech a událostech. Není to generační manifest ani antidrama. Jsem to já.
[...]

Jak by se tedy podle vás měla hra interpretovat?

Jednou je napsaná a záleží na každém, jak ji přečte. Nemám z ní nějaký sentiment. Podle mne by se žádná hra vůbec nemusela interpretovat. Mělo by se přesně zahrát to, co je napsáno, a vedlejší sdělení či další významy nehledat.

„Nudím se“ (rozhovor vedl Vladimír Hulec), *Večerník Praha* 27. 6. 1995, s. 4.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Reslová, *Svět a divadlo* 1993, č. 2, s. 120–129; táž, *Svět a divadlo* 1995, č. 5, s. 70–80; L. Jungmannová, *Revue Labyrinth* 1999, č. 5–6, s. 180–185; T. Lazorčáková, in *Pohledy – Punkty widzenia*. Sborník přednášek o divadle a filmu, Olomouc 2000, s. 39–53; táž, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 1, s. 36–41.

RECENZE: H. Albertová, *Czech theatre* 1994, č. 8; R. Erml, *Reflex* 1995, č. 30; O. Černý, *Týden* 1995, č. 30; V. Hulec, *Večerník Praha* 27. 6. 1995; J. Kerbr, *Lidové noviny* 29. 6. 1995; K. Patková, *Večerník Praha* 29. 6. 1995; M. Reslová, *Mladá fronta Dnes* 4. 7. 1995; J. Škorpil, *Denní Telegraph* 4. 7. 1995; J. Mlejnek, *Práce* 11. 7. 1995; R. Erml, *Mladá fronta Dnes* 21. 9. 2000; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 19. 10. 2000; M. Reslová, *Divadelní noviny* 2000, č. 17; A. Zemančíková, *Literární noviny* 2000, č. 43; J. Kerbr, *Svět a divadlo* 2001, č. 1.

Martin Pšenička