

Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze  
Katedra scenáristiky a dramaturgie

Bakalářská práce  
David Semler

Tennessee Williams: Noc s leguánem  
*Komparativní analýza povídky, hry a filmu*

Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně; všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány; práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného či stejného titulu.

.....

David Semler

## Obsah

Abstrakt v češtině .....	4
Abstrakt v angličtině .....	4
Úvod – Tennessee Williams.....	5
Noc s leguánem – povídka .....	11
Mezi povídkou (1948) a stejnojmennou hrou (1961).....	14
Noc s leguánem – divadelní hra .....	18
Postavy a jejich témata.....	19
Scénické poznámky.....	31
Noc s leguánem – film .....	34
Bibliografie .....	44

### Abstrakt v češtině

Bakalářská práce srovnává povídku a divadelní hru Tennesseeho Williamse, které obě nesou totožný název *Noc s leguánem*, a dále se zabývá adaptováním hry do podoby filmového díla, jehož režie se ujal americký režisér John Huston. Ačkoli jsou postavy povídky i její příběh odlišné od divadelní hry, sdílejí obě díla jak místo, ve kterém se příběhy odehrávají, tak především témata a motivy, kterými se zabývají: osamělost, úzkost, nesvoboda, kontrast mezi upjatou cudností a šokující nestoudností, ztráta víry v Boha, ale také touha po sblížení se s druhým člověkem a víra v sílu kontaktu a duchovní splynutí s druhým člověkem. Film *Noc s leguánem* je zdařilou a poměrně věrnou adaptací, ve které je většina změn oproti původní divadelní hře pouze formálních. Snímek je epičtější, je narušena Williamsova jednotna místa, času a děje, dialogy jsou zkráceny, naopak charaktery postav jsou více prokresleny. Je potlačena symbolická a filozofická rovina hry, stejně jako je v menší míře užit autorův absurdní smysl pro humor a více prostoru dostává realistické ztvárnění. Celkové vyznění filmu, jeho téma a příběhy hlavních postav však ctí Tennesseeho předlohu.

### Abstrakt v angličtině

The Bachelor's Thesis compares the short story and the play, both entitled *Night of the Iguana* and both written by Tennessee Williams. The Thesis also deals with the adaptation of the play to the form of a film production directed by American director John Huston. Although both the characters and the events of the short story differ from the play, both literal works share the themes and motives they deal with: loneliness, anxiety, non-freedom, contrast between chastity and obscenity, loss of faith in God, the desire for unity with another person and the belief in the power of spiritual contact between two people. The film *Night of the Iguana* is a successful adaptation, in which most of the changes to the original play are only formal. The film is more epic, the unity of time, place and space is broken, dialogues are truncated, while the characters are more profound. There is less of the symbolic and the philosophical questions in the movie, as well as there is not so much of Williams's absurd sense of humour and the overall approach of the director is more realistic. However, the main theme, the story and the characters stay true to the original Williams's play.

## Úvod – Tennessee Williams

Ačkoli tvorba Tennesseeho Williamse čítá mnoho prozaických děl, od několika povídkových sbírek, přes dva romány, až k autobiografickým memoárům a část svého života autor věnoval intenzivnímu psaní filmových scénářů, těžiště jeho umělecké činnosti vždy spočívalo v divadelních hrách, které mu také přinesly největší ohlas, jak u čtenářů a diváků, tak u kritiky. Důkazem jsou toho i dvě prestižní Pulitzerovy ceny, které obdržel za dramata *Tramvaj do stanice Touha* (1948) a *Kočka na rozpálené plechové střeše* (1955)<sup>1</sup>.

Nejvýznamnější z Tennesseeho her slavily úspěch nejen v době svého vzniku, ale od prvního uvedení se s pravidelností dodnes objevují na repertoáru předních divadel celého světa. Přesto díky určité kontroverzi těchto děl, objevili si i jeho odpůrci. Amerikanistka PhDr. Hana Ulmannová z Karlovy Univerzity ve svém doslovu k výboru Tennesseeho her uvádí, že dřívější kritika až příliš psychoanalyticky rozebírala nekonvenční, až unikátní postavy Williamsových děl. Hlavní postavě ze hry *Tramvaj do stanice Touha*, Blanche, kritici např. přisoudili „nejen promiskuitu, prostituci, sexuální obsesi a pedofilii, ale též patologické lhářství a rozvracečství domova“<sup>2</sup>. Místo toho, aby se zamysleli nad skutečnou problematikou této postavy a její role v příběhu, který se spíše než o všednodenní realismus, opírá o fikční modelaci s uplatněním symbolů a metafor. Mezi další výtky patřilo, že hrám „chybí reflexe společenského kontextu“, někteří kritici pak dodnes nechápou, „proč nejsou hlavní hrdinové schopni prosadit se v reálném světě, z něhož posléze utíkají“<sup>3</sup>, jiní nesouhlasně konstatují, že „v závěru jasně nevítězí tradiční pozitivní hodnoty jako poctivost, čest a láska.“<sup>4</sup> Následující odstavce nebudou odpovědí na tyto výtky, ani obhajobou Williamsovy tvorby, nýbrž jen pokusem o shrnutí uměleckých prostředků, kterými autor dosahuje svébytné poetiky svých děl.

V Tennesseeho hrách lze pozorovat, jak prvky realismu a naturalismu, tak naopak prvky tradic zcela opačných: romantismu, expresionismu, impresionismu a symbolismu. Sám Williams čistý realismus poměrně ostře odsoudil už v produkční poznámce ke své první úspěšné hře *Skleněný zvěřinec*. O realismu uvedl, že má „stejnou hodnotu jako zachycení

---

<sup>1</sup> The Pulitzer Prizes, <http://www.pulitzer.org/search/Tennessee%2520Williams>, 18. 8. 2017

<sup>2</sup> Hana Ulmannová, „Nalomený svět Tennesseeho Williamse“, *Hry* (Hradec Králové, Cylyndr, 2003), str. 316

<sup>3</sup> Tamtéž, 316

<sup>4</sup> Tamtéž, 316

reality fotografií“<sup>5</sup>, což doplnil tvrzením: „Všichni by si dnes měli být vědomi nepotřebnosti fotografie v umění: *pravda*, *život* nebo *realita*, jsou organické a jejich pravou esenci můžeme poeticky znázornit, nebo alespoň naznačit, pouze skrz transformaci, pokud proměníme jejich formu a nezabýváme se pouze tím, čím se zdají být na venek.“<sup>6</sup> Williams k přetvoření reality podle svého obrazu používá mnoho nástrojů: jednak je to časté čerpání z mytologie, používání symbolů, kterými mohou být jak rekvizity, tak samotné postavy, jejichž nerealističnost se projevuje nejen v jejich jednání, ale také občas silně stylizovaným, až básnickým jazykem.

Přes Tennesseeho zdánlivě odmítavý postoj k realismu, najdeme v jeho hrách nesčetně příkladů dokonale vykreslených realistických postav, zasazených do autentických situací. Jak píše Gerald Weales ve své rozsáhlé esaji o Tennessee Williamsovi: „Je to určitý druh realismu, to, čím se řídí [Tennesseeho] talent na vytváření postav (pravděpodobně největší z jeho talentů), ale k jeho práci bychom nebyli spravedliví, kdybychom vyzdvihovali jen tento její prvek. Nakonec, vždyť toho autor udělal tolik proto, aby ho zamaskoval.“<sup>7</sup>

Christopher Bigsby ve své publikaci *Modern American Drama*<sup>8</sup> hovoří o tom, že Williams byl fascinován možností posouvat hranice mezi imaginací a realitou. Všimá si toho, že autor používal romantickou ikonografii, jako např.: chátrání krásného, či smrt mladého života, a že se často v jeho hrách objevuje poměrně drastické násilí a následné vykoupení láskou. Dále Bigsby dodává, že stejně jako romantici, inklinoval Williams k tomu, aby bořil hranice mezi svým životem a svým uměním.<sup>9</sup>

Do jaké míry vložil Tennessee Williams do postav svých her vlastní prožitky osamocení a odlišnosti, dané z velké části svojí sexualitou, jak moc se nechal inspirovat bouřlivým vztahem se své hysterické matce, nemocné sestře a otci – alkoholikovi, stejně tak jako vlastními neurózami a strachy, je jasné už po přečtení *Skleněného zvěřince*, jeho první významné hry, uvedené poprvé v roce 1944. Tato témata se však opakují i ve všech jeho ostatních dramatech, připomeňme neurotičku Blanche ztracenou ve svém vysněném světě v *Tramvaji do stanice*

---

<sup>5</sup> Tennessee Williams, *Plays 1957 – 80* (New York: Literary Classics of the U.S., 2000), uvádím ve vlastním překladu, orig: „the same virtue of the photographic likeness“, str. 395

<sup>6</sup> Tamtéž, orig: „Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art: that truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance.“, str. 395

<sup>7</sup> Gerald Weales, *Tennessee Williams* (USA: University of Minnesota, 1965), uvádím ve vlastním překladu, orig.: “Realism of a kind, then, lies at the core of his talent for creating characters (probably his greatest talent), but it would be unfair to his work, to dwell heavily in that element of it. After all, he has done his best to mask it.” str. 35

<sup>8</sup> C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama* (Cambridge: University Press, 2000)

<sup>9</sup> Tamtéž, 32

*Touha*, alkoholika Bricka, který se nedokáže vyrovnat se svojí sexualitou, ani s těžkou vinou, kterou nese na bedrech v *Kočce na rozpálené plechové střeše*; nebo můžeme zmínit věčné vydědence společnosti Chance Waynea ze hry *Sladké ptáče mládí* (1959) a Vala v *Sestupu Orfeově* (1957), a konečně muže na pokraji nervového zhroucení, Shannona, z *Noci s leguánem* (1961). Většina postav, jako by řešila jedno ze zmíněných autorových zásadních životních dilemat, a setkávala se s podobnými životními překážkami jako on.

Hana Ulmanová zmiňuje, že Williamsova sestra Rose byla hlavním inspiračním zdrojem pro většinu jeho hrdinek a zároveň do jisté míry určila jeho poetiku. Podle ní si hrdinky často budují svůj vlastní neurotický svět, který se „však vůbec nezdá být něčím nenormálním – možná je šílené spíše okolní prostředí. I proto se asi Williamsovy ženy jeví na povrchu křehké a nešťastné, třebaže jsou vlastně velmi silné.“<sup>10</sup> Naopak o homosexualitě Ulmanová soudí, že se nikdy nestává nosným tématem kterékoli celovečerní hry, a tvrdí, že ji v jeho tvorbě nahrazuje obecnější pocit jisté odlišnosti a jinakosti.

Dalším autobiografickým prvkem, kterého si můžeme všimnout téměř ve všech Williamsových hrách, je postava umělce. Může jím být jak člověk, který se uměním skutečně živí (spisovatel, básník, herec), anebo postava, která má umělecky svébytný pohled na svět. Ke specifikaci těchto postav můžeme použít teorii samotného Williamse, podle které se lidé vybočující z normálu dělí na dvě skupiny: na umělce a na šílence:

Samozřejmě, že jsou tací, kteří se neživí uměním a tací, kteří nejsou zavřeni v psychiatrických léčebnách, ale i přesto mají dostatek jednoho nebo obou magických prvků, šílenství a umělecké vize, což jim umožňuje, aby se dostatečně distancovali od toho „takzvaně našeho světa“ a dokázali se na něj podívat zvenku.<sup>11</sup>

Tato charakteristika se týká valné většiny Williamsových postav, je to například Laura ze *Skleněného zvěřince*, která s uměleckým prožitkem aranžuje svoje skleněné figurky a vytváří si vlastní svět, stejně jako Blanche v *Tramvaji do stanice Touha*, která žije svůj život, jako kdyby to bylo jedno velké představení, až definitivně ztratí představu o tom, kde končí realita

---

<sup>10</sup> Ulmanová, str. 314

<sup>11</sup> Citace dle: Weales, uvádím ve vlastním překladu, orig: „Of course there are those who are not practising artists and those who have not been committed to asylums, but who have enough of one or both magical elements, lunacy and vision, to permit them also to slip sufficiently apart from „this so-called world of ours“ to undertake or accept an exterior view of it.“, str. 17

a začíná sen, a na tomto druhém pólu se ocitá i Catherine ve hře *Náhle, loni v létě* (*Suddenly, Last Summer, 1958*), která je nejvýraznějším příkladem toho, že za hranice šílenství se nedostaneme pouze vlastním přičiněním, nebo genetickými predispozicemi, ale jsme tam často zatlačeni lidmi v našem okolí – což je motiv, který se u Williamse také často opakuje.

Autor Williamsovske eseje, z níž jsme citovali výše, Weales, dodává, že vidět díky své odlišnosti svět jasněji pro dramatika znamená vidět jeho hrůzy.<sup>12</sup> C. W. E. Bigsby pak soudí, že postavy jsou zároveň součástí metadivadelnosti Williamsových her; s tím, že metadivadelnost považuje za centrální prvek autorových dramát a divadlo jako takové za základní metaforu světa. Tvrdí, že Williamsovy postavy „zdivadelňují svůj svět, aby v něm přežili“<sup>13</sup>, hrát divadlo je pro ně, stejně jako pro autora, ochranou, a to především před časem. Tuto hypotézu potvrzují i slova samotného Williamse, který se v knize Alberta J. Devlina *Conversations with Tennessee Williams* přiznává: „Vytvářím imaginární světy, ve kterých hledám útočiště před světem skutečným... tento svět se mi nikdy přetvořit nepodařilo.“<sup>14</sup>

Odlišnost Williamsových postav je ještě umocněna tím, že jsou téměř vždy na útěku, často před okolním světem, jako Blanche a Laura, ale nejčastěji před sebou samými a svojí vlastní minulostí, jako Val v *Sestupu Orfeově* a Chance Vane v *Sladkém ptáčeti mládí*, kteří se oba marně snaží začít nový život, metaforicky pak i Brick v *Kočce na rozpálené plechové střeše*. Ulmanová píše: „Základním Williamsovým archetypem, jehož verze představují všichni hlavní hrdinové, je běženeček neboli štvaneček, člověk, který nemůže a mnohdy ani nechce zakotvit v současném chaotickém světě.“<sup>15</sup> Většina z nich nemá zaměstnání, nebo o ně právě přišla. Jsou hypersenzitivní a bývají zničeni jak emočně, tak sexuálně. Bigsby dodává, že většina postav je v průběhu her uvězněna, a to jak v reálné rovině, tak v té metaforické.<sup>16</sup> Toto tvrzení se vztahuje nejen k Shannonovi spoutanému v houpací síti v *Noci s leguánem*, ale i k Lauře limitované svým handicapem ve *Skleněném zvěřinci*, k Brickovi, ochromenému zavedenými společenskými konvencemi i vlastními předsudky v *Kočce na rozpálené plechové střeše*, nebo k Chance Vanovi, jehož v *Sladkém ptáčeti mládí* limituje jeho společenské postavení natolik, že nemůže být s dívkou, kterou miluje. Zároveň se u každé postavy objevuje značná rozpolcenost povah: Blanche v *Tramvaji do stanice touha* se snaží být kultivovaná,

---

<sup>12</sup> Tamtéž, 17

<sup>13</sup> Bigsby, 40

<sup>14</sup> Albert J. Devlin, *Conversations with Tennessee Williams* (London, 1986), uvádím ve vlastním překladu, orig.: „I am creating imaginary worlds into which I can retreat from the real world because... I've never made any kind of adjustment to the real world.“, str. 106

<sup>15</sup> Ulmanová, 314

<sup>16</sup> Bigsby, 36



jemná, ale zároveň vědomě dráždí muže a těší se ze své požívačnosti. A Shannon v *Noci s leguánem* naopak dává na odiv svůj cynismus, promiskuitu atd., ale přesto je v intimních chvílích s Hannou schopen hlubokých filozofických úvah.

Rozpolcenost postav je vyjádřena i jazykem, kterým mluví. V některých situacích používají každodenní mluvu, ale chce-li autor poodhalit jejich nitro – buď divákům, nebo ostatním postavám – vloží jim do úst květnaté fráze, aby lépe evokoval jejich emoce. Bigsby Williamsův jazyk nazývá spíše zavádějícím než poetickým.<sup>17</sup> Tvrdí, že odvádí pozornost k sobě samému, aby oklamal diváky. Jejich projev je maskou, kterou si postavy nasazují, aby zakryly pravdu, jež nedokáží vyslovit. Jedná se o rozpor mezi zdáním a realitou, mezi tím, co slyšíme a tím, co cítíme – rozpor, který vynikne především na divadle.

Dalším důležitým rysem Williamsových postav, je jejich záhadnost: každá z nich má tajemství, které zůstává nedopovězeno. Tom ve *Skleněném zvěřinci* je každou noc venku, a ačkoli tvrdí, že tráví veškerý volný čas v kině, my spolu s jeho matkou Amandou tušíme, že se za jeho nočními toulkami ukrývá cosi jiného. Stejně tak Sebastiána v *Náhle, loni v létě* halí neprostupné tajemství, které nám jeho sestřenice Catherine odkryje jen z části, a ještě navíc poměrně neuspokojivě. Často postavy mají problém vyznat se sami v sobě a ani během celého trvání hry nedospějí k řešení svého dilematu: vyrovná se Brick v *Kočce na rozpálené plechové střeše* se svou vinou jinak, než utápěním se v alkoholu? Najde Shannon v *Noci s leguánem* konečně klid a zbaví se svého „bubáka“? Williams sám tento rys své tvorby vysvětluje: „Postavě ve hře by mělo být vždy necháno nějaké tajemství, podobně jako i v životě jsou nám ostatní lidé záhadou, stejně tak jako my jsme do určité míry záhadou sami sobě.“<sup>18</sup>

Oproti názoru některých kritiků, které jsme citovali výše, se Williamsovy hry často zabývají i sociální otázkou. K autorovým nejoblíbenějším tématům patří kritika materialismu. Snaha jeho hrdinů, kteří touží po penězích, moci, nebo úspěchu, téměř vždy končí fiaskem. Na druhou stranu však cílem postav nebývá prvotně materiální úspěch věci, jak píše Weales<sup>19</sup>. Například ve hře *Sestup Orfeův*, se Lady snaží vzkřísit vizi svého otce a svůj obchod se sladkostmi se snaží stylizovat do podoby vinice, aby se svým komerčním úspěchem pomstila těm, kdo jejího otce zabili (včetně jejího vlastního manžela) a dál šířila jeho odkaz. Maggie z *Kočky na rozpálené plechové střeše* bojuje za dědictví po svém tchánovi, ale také za záchranu svého

---

<sup>17</sup> Bigsby, 33

<sup>18</sup> Devlin, uvádím ve vlastním překladu, orig: „Some mystery should be left in the revelation of character in a play, just as a great deal of mystery is always left in a revelation of character in life, even in one's own character to himself.“ Str. 37

<sup>19</sup> Weales, 24

manželství. Stejně tak Chance Wayne ve *Sladkém ptáčetí mládí* touží po penězích a úspěchu, aby se mohl ucházet o ženu svého srdce. Avšak pokusy každého z nich končí nezdarem, popřípadě rovnou tragédií. Opakem jsou pak hrdinové, kteří se snaží z pout „Amerického snu“ vymanit, jako například Tom ve *Skleněném zvěřinci*, který se pokouší uniknout jak monotónní práci ve skladu s botami, tak nárokům, které na něj klade jeho matka Amanda, až se nakonec vydá cestou vydědence, podobně jako Val v *Sestupu Orfeově*, nebo Hanna v *Noci s Leguánem*. Bigsby tento jev zobecňuje tím, že říká, že se v Tennesseeho díle objevuje konstantní nedůvěra vůči bohatým a mocným.<sup>20</sup> Což dokládá i autobiografická poznámka samotného autora: „V St. Louis jsme najednou objevili, že jsou dva druhy lidí: bohatí a chudí, a my že patříme spíš k těm druhým. [...] Vyvolalo to ve mně šok a vzpouru, která se pak stala nedílnou stránkou mé práce.“<sup>21</sup>

Při výčtu základních znaků Williamsovy tvorby nelze vynechat jeho scénické poznámky. Weales píše, že Williams „používá všech dostupných divadelních nástrojů – scéna, kulisy, světla, zvuk – aby zdůraznil, že jeho hry nejsou realistické“<sup>22</sup>. Jednak Williams často používá básnický jazyk i v této části svých textů, a pak obrazy, jež tvoří, jsou často nerealizovatelné a spíše pouze naznačují jakou by měla hra mít atmosféru, popřípadě rovnou odráží náladu postav, jako například přicházející bouře v *Noci s leguánem*.

V rámci celku autorova díla jsme svědky pohybu – svým způsobem adaptačního – a to mezi prózou a dramatem; některá z dramát předjímá krátká próza třeba jen tím, že s v ní začíná formovat určitá postava. Jako příklad můžeme uvést postavu notorického alkoholika Bricka hledajícího vlastní identitu, který se objevuje už v povídce „Tři hráči jedné letní hry“ (1952) a autor jeho charakter rozpracovává o několik let později v dramatu *Kočka na rozpálené plechové střeše*, kde však značně mění příběh i ostatní postavy. Podobným vývojem pak prošel i dramatický text, jímž se hodláme v této práci zabývat, *Noc s leguánem*. Nejprve budeme interpretovat první – povídkovou fázi, která bude později transformována do podoby divadelní hry.

---

<sup>20</sup> Bigsby, 36

<sup>21</sup> Citace dle: J. L. Styan, *Černá komedie* (Praha: Orbis, 1967), překl. František Vrba, str. 203

<sup>22</sup> Weales, uvádím ve vlastním překladu, orig: “Williams make use of every possible tool of the theatre – sets, props, lights, sound – to emphasize that his plays are not realistic.” Str. 40

## Noc s leguánem – povídka

První dojem, který nabydeme při čtení povídky z roku 1948 *Noc s leguánem*<sup>23</sup>, může být ten, že se jedná pouze o jakousi humornou hříčku, ve které se autor snaží vcítit do pocitů úzkoprsé staré panny a popsat svět tak, jak by ho asi mohla vnímat. Williamsův zábavný styl vyprávění, během kterého konfrontuje života neznalou ženu s homosexuální dvojicí, je jistě podstatným a originálním prvkem tohoto krátkého textu, avšak autor ho zároveň kombinuje i s vážnějšími tématy, jakými jsou osamění a krutost; dále pochybování nad vírou v Boha, které ale může provázet neutichající víra v dobrého člověka, v nezištné přátelství a v neposlední řadě i touha po svobodě. Ke všem těmto tématům se později Williams vrací i ve své stejnojmenné hře, která z povídky do značné míry vychází.

Vypravěč, který ke čtenářům hovoří ve třetí osobě, neprozrazuje přesný rok, kdy se příběh odehrává, ale zmiňuje, že je to během druhé světové války. Tyto okolnosti však nemají na žádnou z postav přímý vliv, neboť se všechny nachází v hotelu Costa Verde, poblíž Acapulca v Mexiku, ukryti nejen před válečným děním, ale před celým okolním světem, od kterého je izoluje hustý prales. O ročním období víme jen tolik, že se příběh odehrává mezi sezónami, kdy je většina z deseti ložnic hotelu neobydlená a přebývají tu jen 3 hosté a skromný hotelový personál včetně jeho majitelky.

Hlavní postavou povídky je asi třicetiletá Edith Jelkesová, bývalá učitelka kreslení na episkopální dívčí škole v Mississippi, o níž nám vypravěč prozradí, že před šesti lety „prodělala cosi na způsob nervového zhroucení a vyměnila učitelské místo za toulavý život ušlechtilé bohémky, což jí umožňoval zděděný příjem zhruba dvou seti dolarů měsíčně.“<sup>24</sup> Co se týče jejího fyzického zevnějšku, používá vypravěč výrazů jako „křehká nádoba“<sup>25</sup>, „nadpozemské zjevení“<sup>26</sup> a Edith představuje jako ženu, která byla „jaksi dojímavě krásná se svými plavými vlasy a poněkud archaicky zjemnělým chováním“<sup>27</sup>. Zároveň nám prozradí, jak důležité pro ni bylo hledat nové přátele na nových místech, kam přicházela: „Uměla se bavit s lidmi a vtipným a neotřelým způsobem posuzovat věci kolem sebe.“<sup>28</sup> Jezdila po luxusních hotelech, ve kterých se zabývala svojí malířskou tvorbou a toužila po uznání. Nešlo jí však jen o vřelé přijetí jejího

---

<sup>23</sup> Williams začal psát povídku v dubnu 1946 v New Orleans (na základě reálného zážitku z Acapulca v září 1940) a dokončil ji v únoru 1948 v Římě. Poprvé vydáno v roce 1948 v souboru povídek *One Arm*.

<sup>24</sup> Tennessee Williams, „Noc s leguánem“, *Louka modrých dětí* (Praha: Odeon, 1988, přeložila Zuzana Mayerová) Str. 58

<sup>25</sup> Tamtéž, 59

<sup>26</sup> Tamtéž, 60

<sup>27</sup> Tamtéž, 58

<sup>28</sup> Tamtéž, 62

díla, nýbrž i o uznání její vlastní osoby, toho, jak se oblékala, jak se chovala, jak komunikovala s lidmi. Lze říci, že tato její touha se stala hlavní hybnou silou příběhu povídky.

Edith zůstala v hotelu sama s párem homosexuálních spisovatelů, na které nejenomže nedělá Edithino éterické vystupování a ženská křehkost žádný dojem, nýbrž naopak již z podstaty svého, ve čtyřicátých letech tabuizovaného, vztahu, touží po soukromí. Edith dráždí nejenom jejich netečnost, ale zároveň i jejich čím dál nemravnější a bezohlednější chování.

Od začátku povídky se v Edith bijí dvě síly, které jsou hned v úvodu vysvětleny jejím původem. Hlavní hrdinka totiž pochází z archaického rodu, ve kterém se vždy vyskytovaly dva typy lidí: „na jedné straně jedinci s libidem až patologicky rozbujelým, a na straně druhé pak osoby zjevně ho zcela postrádající“<sup>29</sup>. Edith podle vypravěče nepatří bezvýhradně ani do jedné kategorie, patří tedy do obou zároveň. Na jednu stranu ji starší ze spisovatelů přitahuje a touží se s ním seznámit, ale na druhou stranu ji její upjatost vede k tomu, aby si u majitelky na spisovatele stěžovala; nejprve na jejich hlučné chování, později na obnažování na pláži. Tento rozkol v Edithině povaze se postupně prohlubuje až do samého finále povídky, kdy za jejím chováním lze jasně rozpoznat zástupce obou skupin jejího rodu, který vypravěč charakterizoval jako „pravý výkvět pochybně talentovaných či chorých typů, notoriků i básníků, nadaných umělců i sexuálních zvrhlíků, spolu s fanaticky slušnými a počestnými starými pannami a panici“<sup>30</sup>.

Edith nechápe nic ze vztahu dvou mužů, ačkoli nad ním usilovně přemýšlí. Domnívá se například, že „mladší muž je válečný vysloužilce postižený následky duševního traumatu, a jeho společník psychiatr, který ho v rámci léčebné terapie odvezl k moři.“<sup>31</sup> O to víc ji však oba muži fascinují, touží proniknout do jejich intimní zóny, i kdyby to mělo být jen odposloucháváním útržků jejich hovorů na pláži nebo na verandě. Každé odmítnutí, nebo dokonce pohrdání, jež dává dvojice stále zřetelněji najevo, je pro Edith podnětem, aby podnikala další, ještě neomalenější zásahy do jejich soukromí.

Když syn hoteliérky uváže přímo pod její okno chyceného leguána, který Edith svým šramocením budí ze spánku, žena chytře využije svého náhlého diskomfortu jako záminky, aby se přestěhovala těsně vedle chatky mladšího z mužů, daleko od zvuků o život zápasícího zvířete. To ji umožní vyslechnout noční hovor mužů, v němž oba Edith urážejí. Dotčená žena si v tu chvíli už nedokáže pomoci a stržena emocemi zaklepe na jejich chatku uprostřed noci, zatímco jsou spolu oba v posteli. Mladšího spisovatele tento finální zásah do soukromí naštve

---

<sup>29</sup> Tamtéž, 58

<sup>30</sup> Tamtéž, 58-9

<sup>31</sup> Tamtéž, 63

natolik, že odejde pryč a nechá Edith se svým společníkem. Žena nyní musí svést finální zápas nejen s druhým z mužů, ale především sama se sebou. Po krátkém hovoru se na ni totiž polonahý muž vrhne, aby se jí zmocnil.

Edith, která se do té doby řídila spíše tou živočišnější a impulzivnější částí své mysli, se náhle navrátí ke svému staropanenskému puritánství a muže, kterým byla do této chvíle až patologicky posedlá, k sobě v inkriminovaný okamžik nepustí a po jeho nepodařeném pokusu o koitus ho nechá zhroutit se v slzách na zem. Sama, pouze se skvrnou spermatu na břicho, se vrátí do své chatky a ulehne do postele. Bouřka pomine a leguán, který byl předtím uvázaný pod jejím oknem, je pryč. Edith se najednou cítí stejně jako osvobozené zvíře, s jehož utrpením předtím cítila soucit: „i ona byla podobně záhadným způsobem zbavena škrtící oprátky svého osamění tím, co dnes v noci zažila na této holé skále nad skučícími vlnami.“<sup>32</sup>

Benjamin Nelson ve své publikaci *Tennessee Williams: His Life and Work*<sup>33</sup> tvrdí, že Edith vnímá pouze radost ze svého vítězství nad samotou, ale vůbec si neuvědomuje, co příhoda způsobila odvrženému muži, který snad mohl vidět ve sblížení s Edith východisko ze své homosexuality, nebo alespoň potvrzení vlastní mužnosti. Nelson hovoří o „dvojí zvrácenosti jejich sexuálního vztahu“<sup>34</sup>, zaprvé je to Edithino lpění na svém panenství a za druhé je to pocit viny a frustrace z homosexuality, kterou pociťuje postava spisovatele. „Oba se navzájem potřebují a svede je dohromady falický symbol – leguán. To, co oba jedinci v tom druhém hledají, je zároveň to, co v sobě samotných nejvíc potlačují, a jejich vášnivé spojení se nakonec stane spíše destruktivní než utěšující. Jestliže je Edith Jelkesová upokojena pouhým zjištěním, že po ní toužil muž, její vítězství je poněkud plytké. Aby její sebeúcta zůstala bez poskvrny, zradila jak muže, tak sebe samu.“<sup>35</sup>

Možná Nelson vidí osud odmítnutého muže příliš tragicky. Vyčítat postavě Edith, že se nenechala znásilnit, aby si frustrovaný muž dokázal svoje chlapáctví, zavání sexismem. Na druhou stranu si však Nelson ve své analýze všimá jedné podstatné věci, a to je síla tohoto krátkého spojení. Williams nám představuje dvě zcela odlišné postavy a v bouřlivém klimaxu jejich setkání je nechá interagovat téměř na zvířecí, pudové úrovni. Důsledky setkání příliš nerozvádí, jen je naznačí, ale přesto si je čtenář dokáže sám velmi dobře odvodit díky autorově

---

<sup>32</sup> Tamtéž, 80

<sup>33</sup> Benjamin Nelson, *Tennessee Williams: His Life and Work* (London: Peter Owen Ltd., 1961, citace uvádím ve vlastním překladu z angličtiny)

<sup>34</sup> Nelson, 167. Původní text: „double perversion of the sexual relationship“

<sup>35</sup> Nelson, 167. Původní text: „Both individuals need something in each other, and they are brought together by the phallic symbol of the iguana. But what each needs in the other is that element most thwarted in them, and their heated union becomes more destructive than comforting. If Edith Jelkes is comforted by the knowledge, that she was needed by a man, hers is a hollow triumph at best. In remaining true to her conception of herself, she has failed them both.“

pečlivé analýze postav, která vyvrcholení povídky předcházela. K tématu dvou osamělých duší, které se po krátkém, intenzivním setkání významně poznamenají, se Williams vrací i ve své stejnojmenné divadelní hře, avšak zde se posouvá od čistě živočišného vzplanutí ke sblížení spirituálního.

### Mezi povídkou (1948) a stejnojmennou hrou (1961)

První verze hry byla jedno-aktová a uvedena byla už v roce 1959 v Itálii v režii Franka Corsara. Ještě téhož roku Williams dílo přepracoval v celovečerní hru, ale finální verze uvedená v New Yorku byla hotová až v roce 1961<sup>36</sup>. Dr. Abha Singh ve své odborné knize *Contemporary American Drama* uvádí, že Williams hru napsal poté, co mu byla lékaři diagnostikována neuróza.<sup>37</sup> Tato skutečnost autorovi nejen pomohla formovat příběh hry a charakterů postav, z nichž přinejmenším dvě jsou exemplárními ukázkami neurotiků, ale terapie, kterou Williams podstoupil, ho také zbavila bezútěšného pohledu na svět. Sám Williams o své zkušenosti říká: „Mám dojem, že s psychoanalýzou přichází určité zlepšení. Ne, že bych byl šťastnější. Dokonce si myslím, že s tímto novým sebe-poznáním jsem obecně šťastný ještě méně, ale už neprožívám chvíle čirého zoufalství jako předtím. Neberu všechno tak vážně. Nelituji se a nedělám ze sebe chudáka.“<sup>38</sup> Jeho nové rozpoložení myslí se samozřejmě promítlo i do jeho díla. C. W. E. Bigsby ve své rozsáhlé publikaci *Modern American Drama* tvrdí, že Williams sentimentalitou hry snaží vyvážit krutost svých předchozích dramát, především her *Sestup Orfeův* a *Sladké ptáče mládí*.<sup>39</sup> Dr. Singh dokonce označuje vyznění hry *Noc s leguánem* za „pozitivní“<sup>40</sup>, to je však možná až příliš silné tvrzení. Jistě, hra nekončí ani upálením hlavního hrdiny za živa, ani jeho kastrací, ale po spadnutí opony, jako by rezonovala ve vzduchu Williamsova slova citovaná výše: zoufalství je sice pryč, ale štěstí je ještě méně než dřív.

---

<sup>36</sup> Tennessee Williams, *Plays 1957 – 80* (New York: Literary Classics of the U.S., 2000), str. 985

<sup>37</sup> Abha Singh, *Contemporary American Drama* (London: Sangham Books Limited, 1998), str. 47

<sup>38</sup> Tennessee Williams, *The Portrait of the Artist*, editor Foster Hirsch (Port Washington, National University Publication, 1979; uvádím ve vlastním překladu), str. 58; orig. text: „I suppose with psycho-analysis comes some measure of adjustment. Not that I am any happier. I think I am even less happy with this new self knowledge, but there no longer the desperation. I don't take things so seriously. I do not pity myself or beat the breast.“

<sup>39</sup> C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama* (Cambridge: University Press, 2000), str. 62

<sup>40</sup> Singh, 47: „positive“

Místo a čas, kdy se odehrává drama *Noc s leguánem*, jsou totožné jako ve stejnojmenné povídce, jen je obojí blíže specifikováno: hotel Costa Verde v Puerto Barriu v Mexiku, rok 1940. Sice se jedná opět o období mezi sezónami, kdy v hotelu bývá méně lidí, ale příběh, který se tu odehraje, je jiný příběh, navíc významově zmnožený. Ve hře především vystupuje mnohem větší počet postav, které jsou, vzhledem k tomu, že jde o hotel, velmi různorodé: vedle majitelky hotelu, Američanky Maxine, se setkáváme s mexickými členy jejího personálu Pedrem a Panchem a hotelovými hosty, kterými jsou německá čtyřčlenná rodinka nacistů. Coby hlavní postava ve hře vystupuje irský duchovní Shannon, který už roky nevykonává svůj úřad a místo toho se živí jako vedoucí poznávacích zájezdů. Přijíždí sem spolu s řidičem Hankem a skupinou jedenácti učitelek z baptistické koleje v Texasu, vedené hlavní antagonistkou hrdiny, slečnou Fellowsovou, jejíž největší starostí je uchovat neposkvrněnost své schovanky Charlotte. Později ještě dorazí další, neohlášení, hosté: malířka Hanna se svým dědečkem, básníkem Nonnem, a nakonec průvodce Jake Latta, který si přijede Shannonův zájezd proti jeho vůli převzít.

Shannon mění trasu svého zájezdu a přijíždí spolu s řidičem a učitelkami do hotelu Costa Verde, aby se tu setkal se svým přítelem Fredem, protože doufá, že mu Fred pomůže předejít nervovému zhroucení, o kterém Shannon ví, že mu bezprostředně hrozí. Dozvídá se však, že Fred před dvěma týdny zemřel a zůstala tu po něm pouze vdova Maxine, která nejenomže netruchlí (což je způsobeno především několikaletým sexuálním odcizením, kterým s manželem před jeho smrtí procházeli), ale dokonce velni záhy začne dělat Shannonovi milostné návrhy. Učitelky tuší za změnou itineráře zájezdu jeho osobní důvody a bouří se proti tomuto rozhodnutí; o to víc, že mají důvodné podezření, že jejich průvodce svedl nezletilou Charlotte, svěřenkyni slečny Fellowsové.

Četné komplikace, které se nakumulovaly za poslední dobu, se mísí ještě navíc se Shannonovými existenciálními problémy a frustracemi z minulosti, které se v průběhu hry obnažují a kulminují v jeho očekávané nervové zhroucení. Průvodkyní na cestě ke kolapsu i poskytovatelkou sebepoznání se stává Hanna Jelkesová, stará panna ve středních letech, malířka portrétů na počkání, která cestuje po světě se svým sedmadevadesátiletým dědečkem, nejstarším žijícím praktikujícím básníkem Nonnem. Hanna během dlouhých konverzací, v nichž zazní nejzávažnější otázky, myšlenky, pravdy, poznání a děsy, postupně odkrývá Shannonovy problémy, o kterých ani on sám předtím nevěděl; působí na něho obdivuhodně uklidňující silou, jež ho vyvede z největšího zoufalství. Polapený leguán tu symbolizuje nejen Shannonovo utrpení, nýbrž se do jisté míry vztahuje k osudu všech postav, které jsou uvězněny

jak svojí současnou situací, ve které se nacházejí, tak především svými vlastními bariérami, které si za svůj život samy v sobě vybudovaly.

Již po krátkém shrnutí děje hry *Noc s leguánem* je jasné, že se autor při jejím psaní značně odchýlil od původní povídky napsané o třináct let dříve. Kromě změněného příběhu Williams zcela vypustil téma homosexuality a nahradil ho tématy odlišnými, vyškrtнул postavy dvou homosexuálních spisovatelů a doplnil jejich počet několika novými, včetně dvou skupin (učitelky z Texasu a němečtí turisté), ale také významně pozměnil charakter hlavní hrdinky, slečny Jelkesové. Přesto můžeme najít mezi povídkou a hrou mnoho pojítek.

Jak jsme již řekli, tím nejvýznamnějším je hlavní téma, tedy osamělost a bezvýchodnost, symbolizované spoutaným leguánem, a následné sblížení s cizím člověkem, které nás může zprostit pout. Povídka se však zabývá i mnoha dalšími motivy, které hra přejímá a dále rozvádí.

Zprv je to motiv tropické bouřky, která přichází v momentě sblížení hlavních postav: v případě povídky bouře nastává ve chvíli, kdy Edith vstupuje do cizí chatky, kde zůstává sama se starším spisovatelem, a odeznívá ne dlouho po jejich nevyvedeném sexuálním dobrodružství a Edithině návratu do vlastní postele. Ve hře přichází bouřka pozvolněji, ale propukne rovněž v momentě prvního sblížení mezi Hannou a Shannonem na verandě. Zde se však jedná pouze o dotyk dvou duší, nikoli těl. Příchod bouřky je však vyjádřen jak v povídce, tak ve hře totožnou metaforou: „pták s obrovskými bílými křídly a zobákem božího hněvu“<sup>41</sup>. V obou případech tedy bouřka nejen symbolizuje střet dvou lidí a jejich odlišných světů, ale také Boha a jeho příchod. Bůh je motiv, který je v povídce jen naznačen a ve hře mnohonásobně rozvinut. Proto se mu budeme věnovat podrobně později.

Dalším výrazným analogickým motivem je kontrast cudnosti a nestoudnosti. V povídce pobuřuje hlavní hrdinku svým chováním především dvojice spisovatelů a když si na ně Edith stěžuje u majitelky hotelu, dočká se od ní pouze posměchu: „[Majitelka hotelu se] smála, až plakala, ihned překládala její slova do hovorové španělštiny a svolávala číšníky a kuchařku.“<sup>42</sup> Edith se sice vysmál celý hotel za její nechápavost a staropanenské názory, ale nikdo další, kromě spisovatelů, ji tu nepohoršoval. Zato ve hře vzbuzují v určitou chvíli pohoršení všechny postavy: Shannon se svými milostnými eskapádami, majitelka Maxine svým oblékáním a nevázaným stylem života, Němci svým hlučným vystupováním a veřejnou adorací nacismu, mladá Charlotte svými hysterickými výlevy. Dokonce i básník Nonno nemístnými senilními

---

<sup>41</sup> Tennessee Williams, „Noc s leguánem“, *Louka modrých dětí* (Praha: Odeon, 1988, přeložila Zuzana Mayerová) Str. 78

<sup>42</sup> Tamtéž, 65



poznámkami, kterými občas mimoděk uráží druhé. Hannu sice nic z toho vyloženě nepobouří, ale stejně jako Edith zůstává jedinou „neposkvrněnou“ postavou. „Čistota“ každé z nich má však jinou povahu.

Nedokonalý přerod slečny Jelkesové z povídky ve slečnu Jelkesovou z divadelní hry je zřejmý už z jejího jména: z Edith se stala Hanna, ale příjmení autor ponechal oběma postavám totožné, stejně jako jejich fyzický zevnějšek, čehož si všimneme hned, jakmile si přečteme ve scénické poznámce popis Hanny:

*Hanna vypadá velmi nezvykle – étericky – skoro jako nějaký prelud. Připomíná sochu starověké gotické světičky, ale z masa a krve. Může jí být třicet, ale také čtyřicet; je skrz naskrz ženská, a přesto vypadá jako hermafrodit: vypadá jako něco, co je mimo čas. Na sobě má plátěné šaty s pestrým vzorkem a přes rameno přehozenou kabelu.<sup>43</sup>*

Obě ženy jsou obdařeny malířským nadáním, které využívají při svých cestách po celém světě, obě mají větší či menší zkušenosti s nervovým zhroucením a ačkoli obě milují společnost a navazování nových kontaktů, jsou jedna jak druhá starými pannami.

Příběh Edith vrcholí její první „sexuální zkušeností“, během které si zachová svoji nedotknutelnost, muže odmítne a zraní. Morální čistotu však pozbyla, když oba muže odposlouchávala během jejich důvěrných hovorů, pozorovala je každý den na pláži, vnutila se do ložnice vedle nich, a dokonce k nim uprostřed noci vtrhla. O Hanně se ve hře dozvídáme (od ní samotné), že jednou vyhověla dosti výstřednímu sexuálnímu návrhu cizího muže, australského obchodního cestujícího: „kdybych se k vám obrátil zády, kdybych se díval jinam, sundala byste si jistou část svého oblečení a dovolila byste, abych si ji chvíli držel v ruce?“<sup>44</sup> Hanně je muž líto, pochopí totiž nezměrnou samotu jeho existence. Ačkoli tedy z puritánského hlediska bychom její chování mohli nazvat „necudné“, morálně Hanna svoji jmenovkyni o mnoho převyšuje.

Zde jsme se dotkli něčeho, co Edith a Hannu nejvíce spojuje, ale zároveň také toho, čím se obě hrdinky nejvíce liší. Jejich hlavní touhou, tím, co pohání příběh i jejich životy, je stálá změna, pohyb, poznání nových míst a setkání s novými lidmi, navazování přátelství, z nichž mohou čerpat novou energii. To, co však Edith chybí, je opravdová empatie. Urputná žena se za každou cenu snaží sprátně se s muži v hotelu, ale činí to nemotorně, bez taktu a pochopení.

---

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 214

<sup>44</sup> Tennessee Williams, „Noc s leguánem“, *Hry* (Hradec Králové, Cyindr, 2003), přeložili Luba a Rudolf Pellarovi, str. 298

Vypravěč její pokusy zesměšňuje a ironizuje a čtenář mu dává pochopitelně za pravdu. Ve hře je postup zcela opačný: Hanna má až obdivuhodnou schopnost vzhledu do mysli a pocitů druhých. Čím dál tím víc nás diváky i samotného Shannona, ke kterému hovoří, překvapuje svojí empatií i schopností odhalit pravou podstatu problémů člověka, kterého je schopna analyzovat s udivující pronikavostí.

### Noc s leguánem – divadelní hra

Příběh hry se odehrává ve třech časových rovinách. První je přítomnost neboli to, co se děje před diváky v hotelu Costa Verde, na scéně a často i mimo ni. Samotném členění prostoru a jeho rozdělení na část spatřenou diváky a část mimo jejich zorné pole, rozebereme v kapitole Scénické poznámky. Druhou časovou rovinou příběhu je blízká minulost, která má úzký vztah s přítomností a má na ni také přímý dopad: pro Shannona je to především jeho zájezd a to, co se během něho událo, než s autobusem plným stárnoucích učitelek dorazil na Costa Verde; pro Hannu je to její zoufalé hledání místa ke spočinutí a pro Maxine pak nedávná smrt jejího manžela a to, co k ní vedlo. Tato druhá rovina je před námi odkrývána nejen monology samotných postav, ale také vyplývá ze samotného dění na scéně, z akcí a dialogů, z nichž si diváci mohou poskládat střípky příběhu, tedy jeho jakéhosi předpřítomného času, dohromady. Tím se liší od poslední roviny, kterou je vzdálená minulost, především Shannona a Hannu, kterou znají jen samotné postavy, jichž se týká (s výjimkou historky o Shannonově dětství, kterou kdysi tajně zaslechla Maxine) a sami ji vyjevují v nejdůvěrnějších chvílích. Vyprávění v této třetí linii často odhaluje nejzásadnější chvíle v životech postav a pomáhá nám je pochopit v jejich úplnosti a niternosti.

Ve hře se také objevují tři typy scén. Prvním typem je klasické drama, občas odlehčené prvky komedie, drama plné akce a svižných, namnoze konfrontačních, provokujících, či k akci vybízejících dialogů: jedná se především o slovní přestřelky Shannona s Maxine, nebo se slečnou Fellowsovou (permanентně rozezlenou, útočící a mstící se), a pak samozřejmě i fyzické potyčky Shannona s ostatními postavami. Dalším typem scén jsou jakési filozofické úvahy nad rozličnými tématy, kterými jsou například samota, stárnutí, smrt, Bůh, ale třeba i víra v dobrého člověka posilující účín lidských setkání. Tyto úvahy jsou autorem komunikovány především pomocí intimních rozhovorů mezi Shannonem a Hannou, jejichž promluvy mají často formu jakýchsi disputací či delších promluv. Posledním typem jsou pak

atmosféricko-poetické scény vytvářené světlem, zvuky, hudbou a dalšími prostředky, které dohromady komponují jakési zvláštní, chvílemi až impresionistické obrazy. Do větších detailů se jimi budeme zabývat rovněž v kapitole Scénické poznámky.

### Postavy a jejich témata

Jak jsme přdestřeli výše, ústřední postavou, ke které se vztahují reakce všech postav vedlejších, je reverend T. Lawrence Shannon. Setkáváme se s ním hned v úvodu hry, během symbolické scény (ve smyslu štvance), v níž se objeví udýchaný a na pokraji sil, krátce poté, co zdolal strmý kopec: „*Má na sobě pomačkaný plátěný oblek, lapá po dechu, potí se a má uštvaný pohled. Je mu asi 35 let; je to Ir. Je na něm na první pohled vidět, že je ve špatném nervovém stavu; je to člověk, který se už jednou sesypal a který se ještě – možná nejednou – sesype.*“<sup>45</sup> Autor už v krátké scénické poznámce naznačuje Shannonovy psychické problémy, ke kterým se pak v průběhu hry několikrát vrací. Od majitelky a provozovatelky hotelu Maxine se dozvídáme, že Shannon má tendenci podlehnout nervovému zhroucení celkem pravidelně a dvakrát k tomu došlo v jejím hotelu. Při posledním záchvatu musel být dokonce dočasně hospitalizován v psychiatrické léčebně.

MAXINA: Jak to, že se přijedeš vždycky sesypat zrovna sem, Shannone?

SHANNON: To dělá ta síť, Maxino, ta síť na kraji pralesa.<sup>46</sup>

Během hry se Shannonův psychický stav pomalu zhoršuje. Shannonova neuróza má dokonce personifikovanou podobu, kterou Shannon nazývá „bubák“. Nejprve se zdá, že „bubák“ je jen jedno z metaforických označení, která vzletná mluva duchovního obsahuje. Když o něm ale řekne „sedí ti na posteli, potí se, páchne a zubí se na mě“<sup>47</sup>, jako by snad popisoval sám sebe zmítaného úzkostí. Z pozdějších Shannonových slov je však čím dál tím jasnější, že se jedná spíše o jakýsi druh halucinace: „Teď je bubák támhle v pralesi. (Najednou prudce mrští skořápkou od kokosového ořechu do džungle a mezi ptáky nastane poplach) Dobrá rána – zasáhlo ho to přímo do rypáku a zuby se mu rozlítly na všechny strany jak hejno

---

<sup>45</sup> Tennessee Williams, „Noc s leguánem“, *Hry* (Hradec Králové, Cyindr, 2003), přeložili Luba a Rudolf Pellarovi, str. 205

<sup>46</sup> Tamtéž, 278

<sup>47</sup> Tamtéž, 211

ptáků.“<sup>48</sup> Oné halucinaci Shannon připsuje podobu schizofrenního bludu a ještě dál ji konkretizuje slovy: „až zítra zazvoním, aby mi přinesli snídani, tak mi ji přinese do pokoje, bude se na mě šklebit, až se mi srazí mlíko v kafi, potáhne z něho smrad jako... z vožralýho Yankeeho, kterej se vyspal přes noc v mexickém žaláři a válel se v tom, co vyzvracel.“<sup>49</sup> Povědomí o zdvojenosti vysloví v jednom z četných rozhovorů s Hanou, která jeho reflexi vlastně stvrzuje.

SHANNON: [...] člověk totiž žije ve dvou sférách, slečno Jelkesová, ve sféře reality a ve sféře fantastičnosti, ale ve které žije opravdu, to se dá opravdu...

HANNA: Já mám dojem, že v obou, pane Shannone.“<sup>50</sup>

Ačkoli konec hry přináší Shannonovi značnou útěchu v podobě spočinutí v náruči Maxine, která mu může poskytnout minimálně hmotné zajištění, nervově labilní muž ví už dopředu, že jeho psychické problémy se jejím posesivním vztahem k němu možná ještě zhorší: „Já myslel, že se tady toho bubáka zbavím, ale ono se to tady změnilo. Já nevěděl, že se z patrony stala vdova, že se z ní stala taková veselá lačná vdova.“<sup>51</sup>

Shannonovy vlastnosti zveličovat své utrpení si všimne Hanna poté, co je duchovnímu znemožněno, aby se během svého nervového záchvatu utopil v moři, a je zaměstnanci hotelu svázán ve své oblíbené houpací síti – v té o které mimochodem sám poznamenal, že je důvodem jeho zhroucení, viz. výše. Hanna Shannona nařkne, že si svoje ponížení a utrpení dokonce užívá: „Kdo by rád netrpěl a nepykal za hříchy svoje i celého světa, když si to může odbývat v síti, když je svázaný místo přibitý na kříži a když je to na kopci, který je o moc hezčí než to místo, které slove Golgota, to jest místo popravné, pane Shannone? V tom, jak se v té síti kroutíte a naříkáte, je něco přímo rozkošnického...“<sup>52</sup>

Zmínkou odkazující ke kristovské legendě a k Bohu se Hanna dotkla jednoho ze stěžejních témat týkajících se jak postavy Shannona, tak celé hry. Shannonův vztah k Bohu je více než problematický. Dozvídáme se, že jako kněz selhal už po prvním roce své funkce a to tak, že svedl mladou ženu, která si k němu přišla pro rozhřešení. Místo toho, aby se během svého kázání následující neděli kál, probudil otřes z vlastního pochybení, zkombinovaný s

---

<sup>48</sup> Tamtéž, 290

<sup>49</sup> Tamtéž, 290

<sup>50</sup> Tamtéž, 258

<sup>51</sup> Tamtéž, 259

<sup>52</sup> Tamtéž, 282

pohrdavými tvářemi věřících vzhlížejících k němu, hluboko zakořeněné ateistické cítění a Shannon pronesl tak ostrou kritiku Boha, že byl z kostela propuštěn a zavřen do psychiatrické léčebny. Jeho názor na Boha se však od té doby příliš nezměnil, což je patrné z toho, co o něm a o jeho zobrazení církví Shannon říká: „Oni nám ho totiž pořád malují jako takovýho rozmrzelýho, dětinskýho, starýho, nemocnýho a paličatýho dědka – jako takovýho dědka ze starobince, kterej sestavuje skládanku, nemůže ji dát dohromady, a tak se vzteká, zuří a kope do stolu!“<sup>53</sup> Tento obraz Boha trestajícího za svoje hříchy je potom ještě umocněn blížící se bouřkou, kterou Shannon s Bohem coby ničivou silou ztotožňuje.

Na druhou stranu, v jiné chvíli, jako by se chtěl Shannon Boha zastat, když říká, že během zájezdů po světě, které provází, sbírá „doličný materiál“:

HANNA: Materiál o čem?

SHANNON (*trošku stydlivě*) Materiál, který dokládá můj osobní názor, že bůh není žádný zločinec, nýbrž...

HANNA: Nedokončená věta.<sup>54</sup>

Po této chvilkové slabosti se však Shannon opět vzpamatuje a začne Boha urážet, a ačkoli mluví o návratu k církvi, chce kázat o zločinech, kterých se Bůh dopouští. Zde však naráží na odpor Hanny, která se sice nezastává církve ani Boha, ale zastává se věřících hledajících útěchu; nabádá Shannona, aby si při příštím kázání všímal starých a nemocných, kteří touží po něčem, k čemu by mohli vzhlížet:

HANNA: Mám dojem, že pak zahodíte to své horkokrevné kázání a mrsknete s ním před oltář a budete mluvit o... ne, třeba nebudete mluvit... o ničem... jenom...

SHANNON: Jenom co?

HANNA: Jenom je odvedete k vodám tichým, protože víte, jak strašně jim je tichých vod zapotřebí, pane Shannone.“<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Tamtéž, 247

<sup>54</sup> Tamtéž, 248

<sup>55</sup> Tamtéž, 249

Hanna později svůj názor na důležitost víry aplikuje i na samotného Shannona, aby vyvrátila jeho teorii, že je alkoholik: „Váš problém je starý jako svět – váš problém je to, že potřebujete v něco nebo někoho věřit – a je skoro jedno, kdo to je – nebo co to je,... prostě v něco.“

Tématu Boha se Shannon dotkne i v rozhovoru s Maxine, která mu však nedává rozhřešení, nýbrž s psychoanalytickou krutostí odhaluje pravou příčinu psychických problémů: Shannon se dosud nevyrovnal s traumatem z dětství, kdy ho matka trestala za masturbaci a tvrdila mu, že Bůh je kvůli tomu na něho stejně našťvaný jako ona. Maxine mu připomíná jeho dávnou rozmluvu s Fredem: „Říkals, žes měl boha i maminku moc rád, a taks toho nechal, aby měli radost, ale že to bylo tvoje tajný potěšený, a tak jsi choval vůči mamince i bohu tajnou nenávist, žes toho musel kvůli nim nechat. A paks to pánubohu oplatil tím, žes vedl z kazatelny ateistický řeči, a mamince tím, žes připravoval mladý holky o věnec.“<sup>56</sup> Tuto teorii potvrzuje i fakt, že po spáchání hříchu cítí Shannon potřebu se potrestat – jako malý chlapec, který naschvál provede neplechu, ale pak ví, že musí nést následky:

CHARLOTTE: Já se pamatuju... že, když ses se mnou vyspal, taks mě uhodil, Larry, dals mi facku, zkroutil mi ruku dozadu a přinutils mě kleknout si na podlahu a modlit se společně s tebou za odpuštění.

SHANNON: To já dělávám, to já dělávám vždycky, když... mi už na mým nervovým a citovým kontě nezbejvá ani pětník! – Vždyť já už na něj nemůžu vystavit ani jedinej šek.<sup>57</sup>

Ale ne vždy, když Shannon chybuje, má potřebu se kát. Někdy svoje omyly hodnotí s ironií, až sarkasmem, který však nemíří vůči sobě, ale vůči ostatní; například, když popisuje, co se tehdy stalo se ženou, kterou kdysi svedl ještě jako kněz: „Ano, uhodil jsem ji, udeřil jsem ji do obličeje a řek jsem jí, že je coura. Utekla domů. A druhý den jsem se dozvěděl, že se podřezala břitvou. Ano, ta stará panna, která si říkala otec, se holila.“<sup>58</sup> A v nejslabších chvílích má dokonce potřebu se vyvyšovat nad druhé a dávat na odiv svůj původ: „důstojný pán T. Lawrence Shannon, doktor teologie, proslulý cestovatel, profesor, syn duchovního, vnuk biskupa a přímý potomek dvou guvernérů“<sup>59</sup>, což umocňuje tím, že uráží ostatní, jako například

---

<sup>56</sup> Tamtéž, 269

<sup>57</sup> Tamtéž, 241

<sup>58</sup> Tamtéž, 272

<sup>59</sup> Tamtéž, 273

Jakea, který přijíždí převzít jeho zájezd a Shannon poznamená, že je Jake z „krysiho rodu“<sup>60</sup>. Tato část Shannonovy osobnosti: jeho hrubost, kombinová s jeho živočišností a sexualitou, se odráží pouze v jediné další postavě hry, a tou je jeho stará známá, manželka kamaráda a majitelka hotelu Costa Verde, Maxine.

Maxine Faulksová je první postavou, která se objeví na jevišti. Na rozdíl od svého předobrazu v povídce, je Američanka. „Je to statná snědá asi pětáctyřicetiletá žena – přívětivá a chtivě smyslná. Na sobě má levisky a nedopnutou blůzu,“<sup>61</sup> píše se ve scénické poznámce o jejím vzhledu. Co se týče jejího vystupování, uchyluje se autor k výsměšné metafoře: „Smích Maxiny se vždycky podobá drsnému, hlasitému zašteknutí; Maxina při něm pokaždé otevře ústa jako tuleň, který čeká, že mu někdo hodí rybu.“<sup>62</sup> Je to vášnivá žena, která dokáže být ale také velmi pragmatická a materialistická, především jí jde o peníze a o to, aby se měla dobře. I za cenu toho, že se bude podbízet rodině nacistického továrníka, nebo ubližovat těm, kteří jí zrovna stojí v cestě. I přes tuto charakteristiku však z ní Williams neudělal zápornou postavu, její negativní rysy jsou vyváženy tím, co je společné pro všechny hlavní postavy hry: musí čelit zajetí, samotě a opuštěnosti.

Maxine se snaží Shannonovi pomoci, ale od začátku je jasný její postranní motiv: chce získat Shannona pro sebe. To je hlavní důvod, proč jí jsou Hanna s Nonnem nesympatičtí. Maxine dokáže být ve své snaze získat muže velmi urputná a krutá. Když si všimne Shannonova zájmu o Hannu, chce ji za každou cenu pokořit. Označí ji za vyžírku, která umírajícího starce strká před sebou, aby je někde vzali, a přitom nemá ani tolik, aby mohla zaplatit na den dopředu: „Vláčíte ho s sebou jako ty mexický žebráci, co s sebou tahají nemocný dítě, aby dojali turisty.“

Shannon úmysl Maxine okamžitě zaregistruje, ale nechce zaujmout místo svého dobrého přítele Freda dva týdny po jeho smrti. Už když mu Maxine nabízí Fredovy svršky, vytuší její záměr a výsměšně jí odpoví: „Já měl sice Fredouška děsně rád, Maxinko, ale do jeho bot se mi nechce.“<sup>63</sup> Maxine však smrt svého manžela bere s překvapivým klidem, zmiňuje, že spolu nejen neudržovali sexuální styk, ale ani spolu nemluvili, jen na sebe „vrčeli“<sup>64</sup>. Její snaha upoutat k sobě Shannona se postupem času stupňuje, stejně jako jeho odmítavé reakce:

---

<sup>60</sup> Tamtéž, 273

<sup>61</sup> Tamtéž, 204

<sup>62</sup> Tamtéž, 204

<sup>63</sup> Tamtéž, 216

<sup>64</sup> Tamtéž, 268

MAXINA: Zůstaň tady.

SHANNON: V ložnici po Fredovi, že jo – v ložnici po Fredovi.

MAXINA: Na světě jsou horší věci.

SHANNON: Jo? Myslíš? Tak já si počkám na ty horší věci... to já si radši počkám.<sup>65</sup>

Vztah Shannona a Maxiny stále více připomíná jakýsi animální rituál „namlouvání a odmítání“, který kulminuje až zběsilou hádkou, během níž na sebe oba začnou najíždět vozíkem s pitím: „*Shannon S Maxinou chytají střídavě vozíček každý za svůj konec a strkají ho mezi sebou; oba se přímo zuřivě šklebí, jsou jako dva gladiátoři při boji na život a na smrt.*“<sup>66</sup> Tato scéna symbolizuje jednak Maxininu žárlivost, tak Shannonovu neochotu se vdově podvolit; neochotu, kterou Maxine pokoří, když nechá Shannona svázat v houpací síti. Shannon se totiž sice po chvíli ze sítě dostane ven, ale v ten moment je mu už jasné, že daleko silnějších pout, do kterých ho Maxine lapila, se už jen tak nezbaví.

Pravým opakem Maxinininy živelné povahy, je Hanna, jejíž důstojnost Shannona fascinuje. Až nadpozemsky počestná žena obětovala téměř celý svůj život dědečkovi Nonnovi, kterému dělala družku na výpravách po celém světě. Její postavu už jsme si částečně rozebrali, především, co se týče podobnosti s jejím předobrazem z povídky, ale je potřeba ještě zmínit několik dalších rysů její povahy, také vztah k Shannonovi a k Nonnovi.

Jak jsme zmínili výše, je to éterická bytost, což se projevuje i v její lehce patetickém způsobu mluvy:

SHANNON: Kolikrát jste objeli svět?

HANNA: Skoro tolikrát, kolikrát se svět otočil kolem slunce, a je mi, jako bychom byli celou tu vzdálenost urazili pěšky.<sup>67</sup>

Přes všechny její ctnosti, které se mohou zdát až nereálné, však má v sobě Hanna i trochu Maxinina pragmatismu, který je dán především holou potřebou přežít: za každé příležitosti se

---

<sup>65</sup> Tamtéž, 224

<sup>66</sup> Tamtéž, 260

<sup>67</sup> Tamtéž, 232



snaží propagovat svoji tvorbu, a to i za zcela nevhodných okolností, když například na verandu vtrhne hysterická Charlotte hledající Shannona, Hanna jí nabízí svoje akvarely.

Také stav svého dědečka Nonna vnímá překvapivě realisticky: „Já mám takový ošklivý dojem, že dědeček prodělal v těch vysokých průsmycích, když jsme jeli přes hory, lehký záchvat mrtvice. (*Řekne to s klidem člověka, který oznamuje, že bude možná pršet, než se snese noc*)“<sup>68</sup>. Občas se dokonce zdá, jako by jí byl už na obtíž: „Bohužel ho opouští paměť. Má největší hrůzu z toho, že ho opustí úplně. (*Řekne to takřka chladně, jako kdyby na tom vůbec nezáleželo*)“<sup>69</sup> a Nonnovo excentrické chování také zvládá čím dál hůř, stydí se za něho, musí se po jeho výstupech uklidňovat: „*Odejde od stolu a dýchá, jako by se byla topila, a právě ji vytáhli z moře.*“<sup>70</sup> Hanna se později přiznává, že to, co ji trápí nejvíc, je skutečnost, jak dědeček za poslední měsíce sešel; nejen fyzicky, ale především duševně, má pocit, že to už není on. Odtud tedy nejspíše pramení její odevzdanost a zdánlivý chlad vůči němu.

Na Shannona má Hanna uklidňující vliv od prvního okamžiku, co ji spatří, jak se píše ve scénické poznámce: „*jeho napětí povoluje, jako napětí člověka, který se nechává hypnotizovat*“<sup>71</sup>. Později je dokonce uvedeno, že Shannona pozoruje jako „*strážný anděl*“<sup>72</sup>. Hanna však sama často musí bojovat s vlastními stavy úzkosti, s vlastním „bubákem“, kterému však ona říká „modrý ďábel“<sup>73</sup>. Jak ale sama dodává, nikdy se zcela nezhroutila, ačkoli tomu byla blízko; vždy jí nakonec z úzkosti vyvedla její práce – umělecká tvorba: „*moje akvarely a moje portréty na počkání – mě donutily, abych zaměřila svůj pohled ven, a ne do sebe, a tak mi postupem času začalo na druhém konci tunelu, ze kterého jsem se snažila dostat, objevovat slabounké šedavé světlo – světlo vnějšího světa, který mě obklopoval – a tak jsem k němu lezla dál a dál. Musela jsem.*“<sup>74</sup> Díky této své zkušenosti se dokáže tak dobře ztotožnit jak se Shannonem, tak s uvězněným leguánem, o kterém poznamenává: „*Je přivázaný na provaze a dál už nemůže. Vidíte, jak se snaží dostat dál, než kam stačí ten špagát? Stejně jako vy! Stejně jako já! Stejně jako děda se svou poslední básní.*“<sup>75</sup> Hanna však, na rozdíl od Shannona, se nikdy neuchýlila k alkoholu ani jiným návykovým látkám, natož aby hledala útěchu v tělesných potěšeních. Za každých okolností dostává svému ideálu neposkvrněné ženy a z napětí si ulevuje pouze slabým makovým odvarem, popřípadě dechovou terapií: „*Někteří lidé*

---

<sup>68</sup> Tamtéž, 232

<sup>69</sup> Tamtéž, 245

<sup>70</sup> Tamtéž, 255

<sup>71</sup> Tamtéž, 225

<sup>72</sup> Tamtéž, 267

<sup>73</sup> Tamtéž, 289

<sup>74</sup> Tamtéž, 291

<sup>75</sup> Tamtéž, 303

se musí napít, někteří si vezmou prášek. Mně stačí, když se párkrát zhluboka nedýchnu.“<sup>76</sup> Co však mají Hanna se Shannonem společné, je jejich únik před sebou samými tím, že si vytváří alternativní identity. Hanna se každý večer převléká do svého malířského kostýmu, v němž je schopná vnucovat cizím lidem svoji práci, a Shannon zase stále nosí křížek duchovního, nebo si na sebe občas dokonce oblékne části kněžského oděvu, což mu dodá sebejistotu a zároveň se domnívá, že svátost jeho úřadu zakryje jeho vlastní nedokonalosti a chyby, kterých se dopustil. Autor obě postavy s nasazenými „maskami“ v jedné scéně svede dohromady, aby zdůraznil jejich podobnost: „*Okamžik proti sobě stojí tvář v tvář a oba si upravují své kostýmy. Jsou jako dva herci kočovné společnosti, kteří hrají v neúspěšné hře a vážně se připravují k představení, jež bude možná poslední.*“<sup>77</sup> Bigsby tvrdí, že obraz špatného divadla a zoufalých hereckých výkonů jsou pro Williamse korelátem pro život, který postrádá jak funkci, tak smysl.<sup>78</sup>

Zobrazení vztahu Hanny a Shannona nese jedno z hlavních témat hry, kterým je síla, již mohou čerpat dva lidé ze společného sblížení, byť by spolu strávili jen jeden večer. Tato síla je však podmíněna vírou v „dobrého člověka“<sup>79</sup>, jak se snaží přesvědčit Shannon slečnu Fellowsovou, aby ji obměkčil. V jeho řečnění je však trocha komediantství, nebo možná příliš mnoho patosu, který nám brání uvěřit mu. Zatímco později, když vysloví stejný názor, nezávisle na Shannonovi Hanna, zdá se, jako by vyslovila skutečně to, co cítí: „Já vím, že se někdy lidi navzájem d'ábelsky mučí, ale někdy se přece jen navzájem pochopí, víte, a pak si opravdu chtějí navzájem pomoci, jak to jen jde – když to jsou totiž slušní lidé.“<sup>80</sup> A právě tato Hannina autenticita přiblíží Shannona trochu více obrazu muže, kterým by snad chtěl být. I když jen na jeden večer.

Vztah Hanny a Shannona vrcholí jejich mírnou hádkou, ve které je Hanna příliš upřímná a příliš přesně analyzuje Shannonovu povahu, než aby to on mohl v klidu unést. Aby si ho ale naklonila zpátky, zmíní důvod, pro který si ho váží, totiž ten, že se jedná o „člověka, který se musel o svou slušnost rvát jako pes o kost...“<sup>81</sup>, čímž mimoděk vyslovuje i hlavní rys své postavy, která je v přímém protiklad s Maxine: nejde jí o to, aby byla šťastná, ale o to, aby si sama sebe mohla vážit. Když jí proto Shannon nabídne, že by spolu mohli cestovat, odmítne ho. Nikoli pouze proto, že věří svému argumentu, že na tom Shannon není „tak dobře, [aby]

---

<sup>76</sup> Tamtéž, 255

<sup>77</sup> Tamtéž, 243

<sup>78</sup> Bigsby, 62

<sup>79</sup> Williams, *Hry*, 219

<sup>80</sup> Tamtéž, 265

<sup>81</sup> Tamtéž, 284

mohl někam s někým cestovat“<sup>82</sup>, ale především z toho důvodu, že má strach z možného dalšího vývoje jejich vztahu.

Je to právě postava Hanny, která hru uzavírá těsně poté, co zjistí, že její dědeček Nonno zemřel. Jeho trápení skončilo, stejně tak jako trápení leguána, jehož na pokyn Hanny (která v něm spatřila božího tvora) Shannon pustil na svobodu. Stejně tak částečně skončilo i trápení Shannona, jenž našel snad alespoň částečnou útěchu v soužití s vdovou Maxine. Hanna však zůstává úplně sama, obohacená o setkání s blízkým člověkem, které má mnohem větší hodnotu, než měla ubohá avantýra Edith z povídky. Přesto postrádá spokojený úsměv literárního předobrazu. „Ach bože, nemohli bychom se už konečně jednou zastavit? Prosímtě, dopřej nám to už. Je tady takové ticho!“<sup>83</sup>, jsou poslední slova, které Hanna pronese. Nonno se zastavil, ale ona ví, že musí pokračovat dál.

Postava Hannina dědečka Nonna má především dvě funkce: za prvé humornou, za druhé symbolickou, které jsou často v přímém rozporu. Během veřejných „produkcí“, kterými si s Hannou vydělávají, budí často veselí, ale zároveň je hlavním nositelem tématu umírání a smrti. Zosobňuje Hannin úděl cestovat bezcílně po světě, ale pro samotný příběh příliš důležitý není a ani z jeho jednání a promluv se toho o něm mnoho nedozvíme, proto snad je jeho popis ve scénické poznámce jedním z nejpropracovanějších:

*velmi starý člověk, ale na svůj věk má velmi zvučný hlas, takže se zdá, jako by neustále vykřikoval něco důležitého. Je to básník a recitátor. Existuje hrdost, která je sympatická, a právě tuhle hrdost má Nonno a třímá ji jako korouhev, ať přijde, kam přijde. Je jako ze škatulky; má plátěný oblek, který je stejně bílý jako jeho hustá básnická hříva, černou úzkou vázanku a v ruce drží černou hůl se zlatou rukojetí.*<sup>84</sup>

Autor dosahuje humornosti Nonnova charakteru především využitím jeho senility a špatného zraku a sluchu na jedné straně, na straně druhé potřebou básnické sebeprezentace. Nonno není zrovna typickým příkladem hlubokomyslného básníka, a když občas začne recitovat působivé lyrické verše, stává se tak většinou v nejméně vhodné dobu. Často svoje výstupy prokládá pragmatickými výkřiky typu: „Odsud si poneseme balík!“ nebo „Kuj železo,

---

<sup>82</sup> Tamtéž, 300

<sup>83</sup> Tamtéž, 309

<sup>84</sup> Tamtéž, 224

dokud je žhavé, hohoho, dokud je žhavé...“<sup>85</sup>. Scénickými poznámkami snižuje autor důstojnost této postavy ještě dále, až na úroveň jakéhosi fraškovitě výstředního starce, když uvádí, že se směje „*jakýmsi nenormálním smíchem, ze kterého jde tak trošku strach*.“<sup>86</sup>, nebo:

*Mrká a celý září jako komická stará koketa.*

NONNO: Ha? Kolik pak jsme vyrejžovali, Hanno?<sup>87</sup>

Na druhou stranu se ale zdá, jako by autor s Nonnem občas soucítit. Například tam, kde popisuje pocity Shannona, který zde, tak jako i jinde nepochybně tlumočí autorskou zkušenost a étos:

*Mluví s [Nonnem] přehnaně, takřka ironicky laskavě – způsobem, ke kterému se uchylujeme vždycky, když ubohost starých, věkovitých, umírajících lidí zraňuje naše nervy a náš soucit, pro něj je to příliš silný nápor, tak těžce, že na tento útok zvnějška naše sympatie, naše citové rezervy, nestačí. To platí samozřejmě stejně o Hanně, jako o Shannonovi. V této fázi svého setkání už oba vyčerpali své rezervy do dna.*<sup>88</sup>

Téma umírání však není omezeno jen na scénickou poznámku, rovněž se objevuje v monologu Hanny, která vypráví o své zkušenosti z Domů umírajících v Šanghaji, kde ji nejvíce zaujaly oči hospitalizovaných pacientů: „ty oči, ve kterých bylo už jen poslední nezřetelné světýlko života, se dívaly vzhůru a zářily tak jasně jako hvězdy Jižního kříže...“<sup>89</sup> Hanna tvrdí, že to bylo to nejkrásnější, co kdy viděla, a dodává, že její dědeček se na ni také tak dívá poslední dobou.

Shannon uvažuje o stárnutí a umírání také v souvislosti s vlastní osobou, a dokonce i v souvislosti s Maxine. Klade si otázku, co se stane, pokud zůstane žít s Maxine a tato o deset let starší žena, zemře dřív, než on: „za těch pár let, co ji budu muset uspokojovat, už budu dostatečně připraven na tu ránu, že mě opustí... Je to krutost,... nebo lítost? Nebo co

---

<sup>85</sup> Tamtéž, 255

<sup>86</sup> Tamtéž, 227

<sup>87</sup> Tamtéž, 254

<sup>88</sup> Tamtéž, 254

<sup>89</sup> Tamtéž, 292

vlastně?“<sup>90</sup> Jeho pocity jsou smíšené nejspíš proto, že pozoruje Maxine, jak dva týdny po smrti svého manžela už plánuje nový život.

Když je z prostoru pod verandou slyšet zmltající se leguán, uvědomí si Hanna s Shannonem nejen analogii s vlastními osudy, ale i s osudem Nonna, který se nalézá na pokraji smrti, ale dosud trvá jeho uvěznění na tomto světě. Ačkoli Shannon radí Hanně, aby dědečkovi zkrátila utrpení, a dokonce jí navrhuje, že jí s milosrdným skutkem pomůže, ví, že by toho ani jeden z nich nebyl schopen. Stejně jako se lidé obecně nejsou schopni vymanit ze svých vlastních pout. Osvobození tedy symbolicky poskytnou alespoň zvířeti: „Shannon půjde dolů s mačetou a uřízne tu zatracenou ještěrku, aby si mohla zase utíkat do křoví, protože bůh by to neudělal, a tak si zahrajeme my na boha.“<sup>91</sup>

Bezprostředně po této scéně přichází Nonno se svojí básní o umírání, kterou skládal posledních dvacet let a konečně ji dokončil. V básni přirovnává čekání na smrt k důstojné chvíli, během níž se smokvoň halí do soumraku. Přeje si být ve chvíli smrti stejně ctnostný a důstojný jako jabloň obsypaná plody:

Leč jabloň větve s plody vzhůru vzpíná  
ač na západě slunce dohasíná  
a čeká na noc, důstojná a tichá,  
a nemodlí se, nelká, nezavzdychá.<sup>92</sup>

Dokončení básně se symbolicky ztotožní se smrtí Nonna a zakončením hry.

Další postavy hry především dotvářejí prostředí a skrze ně lépe poznáváme postavy hlavní. Mexický hotelový personál Pedro a Pancho dokreslují jak atmosféru hotelu, tak místní kolorit Acapulca, což činí především prostřednictvím španělštiny, kterou se dorozumívají se svojí zaměstnankyní Maxine. Hlavní funkcí chlapců ale je, aby svým nevázaným vztahem k Maxine zdůraznili její frivolnost. Atmosféru Mexika potom pomáhá spoluvytvářet ještě místní hudba, která na verandu hotelu občas zaznívá z pláže.

---

<sup>90</sup> Tamtéž, 305

<sup>91</sup> Tamtéž, 306

<sup>92</sup> Tamtéž, 307

Většinu jedenáctičlenné skupiny učitelek na jevišti nespatříme, přesto jsou v příběhu a v dialozích často přítomné a pro Shannona zosobňují jak částečný původ jeho nervového zhroucení, tak poslední šanci na záchranu – když se mu podaří je uspokojit, neprijde o svoji práci. Na scéně se objeví jen dvě: mladičká, nešťastně zamilovaná dívka, kterou Shannon svedl, Charlotte Goodallová, a slečna Judy Fellowsová, která ve hře funguje jako postava zastupující ostatní účastnice zájezdu – ty zůstávají v autobuse mimo scénu a dozvídáme se o nich pouze prostřednictvím zvuků, které sem doléhají od silnice, popřípadě z rozhovorů ostatních postav. Přesto jsou učitelky výrazným prvkem, který dotváří atmosféru hry a přidává příběhu napětí, minimálně během jeho prvních dvou třetin.

Slečna Fellowsová ve hře vystupuje jako nejzápornější postava a Shannonův hlavní antagonista. Svojí bezohledností a krutostí, s jakou přistupuje k řešení Shannonova selhání (jak morálního, tak profesního), ho nakonec připraví o zájezd a existenciální zabezpečení. Přesto však ani z daleka nedosahuje nebezpečnosti a hrozivosti antagonistů, které známe z ostatních Williamsových her. V *Leguánovi* jsou si hlavní postavy sami sobě největšími antagonisty. Je zajímavé, že se slečnou Fellowsovou vrací Williams do hry homosexuální motiv, který má však zcela opačnou funkci než v původním příběhu. Zatímco v povídce byla homosexualita tématem, na které autor nahlížel zpovzdálí a velmi opatrně, ale v konečném důsledku s pochopením, ve hře má homosexualita rysy stigmatu. Za lesbu je označena nejméně sympatická postava, tedy slečna Fellowsová, a toto označení je považováno za urážku, která dokresluje její démoničnost.

Zcela zvláštní skupinou, která nemá s příběhem ani charakter postav hlavních téměř nic do činění, je rodinka německých turistů. Dá se o nich sice říci, že dokreslují atmosféru hotelu, ale zároveň jsou tak netradičními hotelovými hosty, že jejich funkce je především symbolická a historicky aktualizací (zprávy o vojenských úspěších nacistů), ale na druhou stranu i humorná až groteskní, podobně jako u dědečka Hanny, Nonna. Sám autor nepřímou přiznává, že rodinka vypadá tak absurdně, jako by se sem dostala z jiné hry, popisuje ji jako „obživlý obrázek od Hyeronyma Bosche“<sup>93</sup>. Němcům se vysmívají jak ostatní postavy, tak sám autor svými satirickými komentáři: „*Všichni jsou oblečeni tak, že si slušnost přijde taktak na své, všichni jsou růžoví a zlatí – jako rubensovští andělíčci různých velikostí – a nádherně tělesní.*“<sup>94</sup>

Symbolika německé nacistické rodinky se váže především k tématu krutosti – a to jak Boha, tak lidí. Postavy Němců ve hře mají smysl pro sarkastický humor, jsou zlomyslní, těší je cizí

---

<sup>93</sup> Tamtéž, 209

<sup>94</sup> Tamtéž, 209

neštěstí – hádky mezi hlavními postavami hry je baví pozorovat, aplaudují jim a všechno, co se stane Shannonovi, přes jeho nervové zhroucení, až k jeho uvěznění v síti, berou jako zábavnou show. Jejich cynismus na jednu stranu šokuje, ale na druhou také funguje jako částečné odlehčení dramatu hlavních postav.

Krutost Němců je však umocněna ještě tím, že se jedná o Nacisty, aktivně činné během druhé světové války. Když po oslavování dílčích vítězství Hitlera stojí okolo svázaného Shannona a v němčině na něho chrlí svoje posměšky, výsměšná analogie s válečnými zvěrstvy je zjevná. Němci jsou zde proto, aby se stali dalším potvrzením Shannonova názoru, že Bůh je náladovým dědkem, který nás trestá za svoje chyby. Nacistický pochod, který zazní po spadnutí opony na konci hry můžeme chápat také jako připomenutí, že nikdy není tak zle, aby nemohlo být ještě hůř.

### Scénické poznámky

Hry Tennesseeho Williamse se téměř všechny vyznačují detailními scénickými poznámkami, ve kterých se autor dopodrobna rozepisuje o tom, jak vypadá scéna, jak jsou oblečeni herci, jak vystupují a jak mají působit na diváky. Williams však od své první slavné hry *Skleněný zvěřinec* postupem času poupravil svůj styl. Ve *Zvěřinci* vystupuje postava Toma, která je jakýmsi napůl přiznaným alter egem autora, s tím, že jednou z jeho funkcí je vystupovat v roli vypravěče, který vypráví příběh své rodiny a popisuje a soudí ostatní postavy hry, čímž příběhu dodává osobní nádech. Williams se u ostatních významných her k tomuto stavebnímu prvku již neuchýlil, ale zdá se, jako by si jeho absenci kompenzoval právě čím dál obsáhlejšími a osobnějšími scénickými poznámkami, které místy už ani nemají povahu režijních pokynů autora, ale prozaického motivu. Scénické poznámky totiž nejen používají autorův květnatý jazyk, plný metafor a přirovnání, ale jako by se v nich prosazovala další postava, která ke čtenářům promlouvá. Williams totiž nepopisuje pouze dění na scéně, nýbrž ho i komentuje, občas zesměšňuje, dokonce i hodnotí – podobně jako vypravěč v prozaickém díle.

Od svých prvních her se Williams zaměřil ještě více na vyprávění obrazem, situacemi, zvuky a dalšími jevištními prvky, i přesto má potřebu uplatnit v textu hry postupy čistě literární. Tato entita „vypravěče“ je nejspíš totožná s autorem, ale podobně jako v próze, ani zde nemůže být ztotožnění definitivní. Williamsův „vypravěč“ dodává textu přidanou hodnotu, která se

však nutně musí z části vytrátit při realizaci. Umocňuje zážitek z četby a pomáhá jak režisérovi, tak hercům vcítit se do postav a pochopit příběh i se všemi jeho nuancemi. Řadu obrazů, které Williams koncipuje, lze však považovat za – z části, nebo dokonce úplně – nerealizovatelnou.

Scénické poznámky popisují nejen to, co se děje na scéně, ale často také to, co se děje mimo ni: křik ptáků v pralese, hudbu na pláži, troubení autobusu na silnici, nebo příchod bouřky nad mořem. Toto dění je zprostředkováno jak světlem, tak zvuky: „*V pralese se ozve vítr a na verandě se objeví záblesk zlatého světla, jako kdyby po ní někdo nehluchně rozsypal zlaté mince*“<sup>95</sup>.

Jak jsme zmínili výše, některé autorské poznámky nejsou divadelními prostředky realizovatelné, zdá se, že jsou určené pouze pro čtenáře, popřípadě realizátory hry, aby měli představu o atmosféře hry a náladě dané scény:

*Maxina vztekle pokrčí rameny a vrátí se na verandu. Dívá se kupředu, rukama pevně svírá zábradlí, oči upřené do záře zapadajícího slunce, jako kdyby to byl její osobní nepřítel. Na vršek zavane dlouhý, osvěžující dech oceánu; v tom se ozve z krychličky Nonnův hlas.*<sup>96</sup>

Některé obrazy, které Williams popisuje, jdou však ještě dál:

*„...objeví se na verandě, kde je už šero, Herr Fahrenkopf. Rozsvítí obrovské osvětlovací světlo, které visí seshora; je to koule, která vydává perlové měsíční světlo, v němž se celá scéna nadpozemsky třpytí. Velkou perlovou kouli zdobí noční hmyz, velké průhledné můry, které se na ní pálí zaživa; světlo, které jim prozařuje křídly, jim dodává opalizující barvy, nádechu něčeho neskutečného.“*<sup>97</sup>

Jedná se o téměř nerealizovatelný obraz, který má však silnou symbolickou hodnotu. Kouli, symbolizující měsíc, rozsvítí Fahrenkopf. Obraz se opět vztahuje k Bohu, který je nyní personifikovaný směšným nacistou, jenž má v rukou chod světa – co symbolizují škvařící se můry tedy není těžké domyslet, zvláště, když hned vzápětí nacistka s radostí oznámí, že se požár z Londýna rozšířil až ke kanálu La Manche a každou noc Němci shazují na Londýn další

---

<sup>95</sup> Tamtéž, 249

<sup>96</sup> Tamtéž, 233

<sup>97</sup> Tamtéž, 252



zápalné bomby. Tento silný, velmi detailní obraz však zůstává zřetelný spíše pro čtenáře než pro diváky inscenace.<sup>98</sup>

Co se týče samotného dění na scéně, vzezření a pohybu herců, lze konstatovat, že dramatik často používá metaforu a přirovnání: „*Vzadu se objeví Charlotta, která se jako nějaká nezletilá Medea řítí z poboční chodby na verandu*“<sup>99</sup>; často je ironický a své postavy neváhá zesměšnit: „*Smích Maxiny se vždycky podobá drsnému, hlasitému zašteknutí; Maxina při něm pokaždé otevře ústa jako tuleň, který čeká, že mu někdo hodí rybu.*“<sup>100</sup> Někdy uplatní kontrast mezi řečeným a reakcí mluvčího: „HANNA: Já mám takový ošklivý dojem, že dědeček prodělal v těch vysokých průsmycích, když jsme jeli přes hory, lehký záchvat mrtvice. (*Řekne to s klidem člověka, který oznamuje, že bude možná pršet, než se snese noc*)“<sup>101</sup>

„Vypravěč“ dramatu se nejen zabývá popisem postav hned poté, co se objeví na scéně, ale také průběžně dokresluje jejich charakter, který neopomene doplnit vlastním komentářem, a dokonce zhodnotí i interakci s dalšími postavami. Dvě repliky, které by Shakespearovi zabrali dva řádky dialogu a na scéně budou vyřknuty během několika sekund, Williams doplní poznámkou na půl strany.

*Nonno je nadšen svými žertíčky. Člověk si ho rázem představí, jak na přelomu století sedí v houpací židli v houfu letních hostů nebo uprostřed manželek profesorů na nějaké univerzitě v Nové Anglii a vyměňuje si s nimi podobné duchaplnosti. Dnes už ovšem zní tahle touha zalíbit se, tyhle žertovné způsoby, tyhle archaické vtipy poněkud groteskně – i když trochu dojemně. Shannon přistoupí na jeho tón. Starý pán se v něm dotkl něčeho, co je mimo okruh jeho zájmu o vlastní osobu.*<sup>102</sup>

Epičnost některých scén hraničí až s filmovým viděním: Williams pracuje s detailem, se světlem a občas se zdá, jako by popisoval stříhovou sekvenci filmu a nikoli divadelní scénu:

---

<sup>98</sup> Williams sám ale například doplňuje ohromující znázornění valící se bouřky trefnou poznámkou: „*Při inscenaci je nutné potlačit scénické efekty, aby nepřevládly nad hereckými akcemi, které jsou důležitější.*“<sup>98</sup> Sám si tedy uvědomuje, že některé pasáže v textu jsou silně nadsazené a fungují jen při četbě.

<sup>99</sup> Tamtéž, 238

<sup>100</sup> Tamtéž, 204

<sup>101</sup> Tamtéž, 232

<sup>102</sup> Tamtéž, 257

*Shannon rychle přikývne a na okamžik položí hlavu do dlaní. Hanna zamumlá „děkuji vám“ a rozběhne se po verandě. V půli cesty se otočí, protože bouřka se už přehoupla až na kopec; ozve se zahřmění a zvuk deště. Hanna se ohlédně ke stolu. Shannon vstal a obešel stůl až k Nonnovi.<sup>103</sup>*

V této scénické poznámce dokonce autor rezignoval i na klasický formát dialogů a repliku Hanny včlenil do textu, jako by se jednalo o prózu.

Dalším důležitým prvkem, s kterým Williams pracuje při vytváření scény dramatu, je světlo. Kromě zmiňovaných přírodních světelných zdrojů (měsíc, blesky atd.), je pro atmosféru scény zásadní, jak autor využívá osvětlení ložnic: „V zadní stěně verandy jsou několikery dveře do malých krychlových ložniček, které mají sítěné závěsy proti moskytům. Při nočních scénách jsou krychličky osvětleny zevnitř, takže se každá krychle promění v jakýsi vnitřní hrací prostor, jemuž matné osvětlení dodává jakéhosi mlžnatého oparu.“<sup>104</sup> Ložnice jsou hracím prostorem především pro Hannu a jejího dědečka Nonna. Pokud jsou tedy tyto dvě postavy uvnitř, vidíme je buď v „mlžnatém oparu“, nebo se pouze proti zataženým závěsům rýsují jejich siluety. Tento prvek podtrhuje snovou přízračnost obou cestovatelů a vytváří kontrast s ostatními postavami na scéně.

### Noc s leguánem – film

Filmová adaptace hry *Noc s leguánem* vznikla v roce 1964 pod režii známého amerického režiséra Johna Hustona, který už měl tou dobou bohaté zkušenosti se ztvárněním literárních a divadelních adaptací, kterými byly například: *Maltézský sokol* (1941, podle detektivního románu Dashiella Hammetta), *Key Largo* (1948, podle divadelní hry Maxwella Andersona), *Rudý odznak odvahy* (1951, podle válečného románu Stephena Cranea), *Africká královna* (1951, podle románu C. S. Foreстера), *Bílá velryba* (1956, podle románu Hermana Melvilla) nebo *Sbohem, armádo* (1957, podle románu Ernesta Hemingwaye). Huston napsal scénář k *Noci s leguánem* společně se scénáristou Anthony Veillerem, se kterým spolupracoval už na hudebním dramatu *Moulin Rouge* (1952) a společně se podíleli i na noirovém snímku Orsona

---

<sup>103</sup> Tamtéž, 265

<sup>104</sup> Tamtéž, 203

Wellese *Cizinec* (1946). Kamery se ujal Mexičan Gabriel Figueroa, který se proslavil zejména svojí spoluprací s Luisem Buñuelem, a to například na snímcích *Nazarin* (1959), *Horečka stoupá v El Pao* (1959) nebo *Anděl zkázy* (1962). Herecké obsazení zahrnuje také několik významných osobností: roli Shannona ztvárnil výborný divadelní a filmový britský herec Richard Burton, pro něhož bylo vystupování ve filmových adaptacích divadelních her základní složkou jeho filmové kariéry. Mohli jsme ho vidět například v hlavních rolích v adaptaci hry Edwarda Albeeho *Kdo se bojí Virginie Woolfové* (1966, rež. Mike Nichols), v adaptaci dramatu Johna Osborna *Ohlédni se v hněvu* (1958, rež. Tony Richardson), nebo v Shakespearovských adaptacích *Hamlet* (1964, rež. John Guielgud) a *Zkrocení zlé ženy* (1967, rež. Franco Zeffirelli). Nejvýraznější ženskou hrdinkou se stala Maxine v podání Avy Gardner, kterou můžeme znát například z filmových adaptací Hemingwaye: zfilmované povídky *Zabijáci* (1946) a adaptace románu *I slunce vychází* (1957). Jejím protipólem v roli Hanny je pak skotská herečka Deborah Kerr, která si spolupráci s Johnem Hustonem vyzkoušela už ve snímku *Bůh to vidí, pane Allisone* (1957), kde rovněž ztvárňuje andělsky počestnou ženu – jeptišku, která musí volit mezi slibem k Bohu a milostným vztahem. Shannonovu nezletilou svědkyni Charlottu si pak příznačně zahrála představitelka titulní role o dva roky staršího Kubrickova snímku *Lolita* (1962), Sue Lyon.

Film *Noc s leguánem* bychom mohli označit za poměrně věrnou adaptaci, ve které je většina změn oproti původní předloze pouze formálních. Snímek je epičtější, je narušena Williamsova jednotnota místa, času a děje, dialogy jsou zkráceny, naopak charaktery postav jsou více prokresleny. Je potlačena symbolická a filozofická rovina hry, stejně jako je v menší míře užit autorův absurdní smysl pro humor a více prostoru dostává realistické ztvárnění. Celkové vyznění filmu, jeho téma a příběhy hlavních postav však ctí Tennesseeho předlohu.

Hra *Noc s leguánem* se odehrává během jednoho den a noci na jediné scéně, kterou je veranda hotelu Costa Verde. Pro potřeby filmu je však tato jednotnota místa, času a děje výrazně narušena. Příběh snímku se odehrává během několika dnů, mezi prologem a zbytkem filmu je dokonce časový posun několika let, kamera nám odhalí nejen všechna důležitá místa v okolí hotelu, jejichž přítomnost je ve hře zprostředkována pouze promluvami či zvuky, ale především je mezi prologem a původním začátkem hry vložena dlouhá sekvence části Shannonova zájezdu.

V této úvodní sekvenci je představen rozvíjející se vztah mezi Shannonem a Charlotte, která je zde vykreslena v ještě méně lichotivých barvách nežli v původní předloze. Ve filmu se z nešťastně zamilované naivní dívky stává vypočítavá, rozmazlená slečinka ze zámožné rodiny. Herečka Sue Lyon se tak vrací k herecké poloze, kterou předvedla už v *Lolitě*, a stává se aktivním spolustrůjcem Shannonova selhání: Charlotte svého průvodce od začátku filmu pokouší, svádí ho, vyhledává jeho přítomnost i přes zákaz slečny Fellowsové, až nakonec doslova vlezle do jeho postele. Její charakter je však prohlouben i později ve filmu, kdy se naplno odhalí, jak povrchní a oportunistická ve skutečnosti je, a jak málo stačí, aby svůj milostný zájem přesunula z Shannona na řidiče Hanka: Poté, co ji Shannon odmítne, začne v plážové restauraci svádět Maxininy mladé milence a chová se tak obscénně, až musí být vykázána ven. Hank se jí v ten okamžik zastane a s domorodci svede dosti bezmocný zápas, čímž se přesouvá Charlottina pozornost z Mexičanů na něho. Mladý muž se záhy stane nejen její oporou a novým milostným objektem, ale především možností, jak se konečně pomstít Shannonovi. Tvůrci za tímto účelem pozměnili zápletku s hlavou rozdělovače, který Shannon vyjmul z motoru a má ho stále u sebe, aby Hank s učitelkami nemohl použít autobus k odjezdu. Je to právě Charlotte, která Shannona pokoří tím, že mu součástku vezme a spolu s ním veškerou šanci na to, aby dokončil zájezd a udržel si práci.

Kromě Charlotte jsou pak v úvodní sekvenci představeny i ostatní učitelky, především slečna Fellowsová, jejíž postava je oproti předloze také prokreslena do větších detailů. Vidíme její postupně rostoucí nedůvěru k Shannonovi, která časem přeroste v opovržení a nenávist, a jak se posléze zpětně dozvídáme, i v žárlivost. Fellowsové se nelíbí, jak Shannon zájezd vede, a od začátku ho podezírá, že mezi ním a Charlotte něco je. Teprve až když se její domněnky potvrdí, však může dát konečně plně najevo svoje opovržení. Ráda by Shannona okamžitě zbavila funkce, ale zoufalá snaha muže bojujícího o svoji důstojnost, jí to nedovolí. Fellowsová touží, podobně jako nakonec Charlotte, především potom, aby se Shannonovi pomstila a dala mu pocítit prohru. Přesto však ve zlomový okamžik, kdy je Shannonovi odebrána hlava rozdělovače a zlomyslná žena by si konečně mohla naplno vychutnat svoji převahu, ona sama je náhle zneklidněna vlastní slabostí a je to naopak Shannon, kdo se během jejich finální konfrontace stává morálním vítězem. V momentě, kdy přijde slečna Fellowsová naposled potupit Shannona, zaskočí ji Maxine s hypotézou o její lesbické lásce k Charlotte. Osočí ji, že to je ten hlavní důvod, proč je Fellowsová na dívku tak vázaná a projevuje tak hysterickou zlobu vůči Shannonovi. Díky Maxinině poznámce tak zpětně rozumíme tomu, proč se slečna Fellowsová rozplakala na pláži, když ji Charlotte neuposlechla a šla se koupat se Shannonem

a také, proč se na dívku nikdy nebyla schopna delší dobu zlobit – vždy toužila hlavně po dobrém vztahu s ní. Slečna Fellowsová postřeh Maxine však zcela nechápe, neboť si něco takového evidentně nikdy nebyla schopná přiznat. Je však viditelně vyvedena z rovnováhy a jen díky Shannonově zásahu je opět s to nasadit si svoji původní nepřístupnou masku.

Na rozdíl od hry ve filmu i ostatní učitelky stávají rolí. Avšak až na jedinou výjimku, slečnu Peebie – nejsou téměř žádným způsobem individualizované (snad pouze fyziognomií) – fungují jako celek, jednotná skupina. Společně zpívají pod vedením slečny Fellowsové, společně odmítají od Shannona dárky na usmířenou (v podobě holubiček na tyčce) po jeho morálním poklesku, společně zůstanou v autobuse, protože chtějí do jiného hotelu a společně se nakonec s uraženými výrazy ubytují na pahorku Costa Verde, kde tiše podporují slečnu Fellowsovou v jejím boji proti Shannonovi. Peebie potom funguje jako humorná vložka, která většinou dělá pravý opak než všichni ostatní, čímž se dostává do nechtěného konfliktu se slečnou Fellowsovou a baví diváky svojí roztomilou prostoduchostí. Dalo by se říci, že učitelky fungují jako jakési publikum, před kterým se odehraje většina dramatických scén, především pak těch mezi slečnou Fellowsovou a Shannonem; čímž jim dodávají na působivosti. Tuto funkci pozorovatelů tak částečně přebírají po skupině nacistických Němců, mnohem akčnějších, halasnějších a grotesknějších, kteří byli z filmového scénáře vyškrtnuti.

Tím, že z něho zmizí tato směšná skupinka hostů, film zajisté přichází o výrazný humorný prvek, který, jak jsme si řekli v předchozí kapitole, přináší i zlověstný metaforický přesah a prohlubuje tak zásadní témata hry. Na druhou stranu je však třeba říci, že postavy Němců nemají téměř žádný význam jak pro samotnou strukturu díla, tak pro hlavní postavy a vtahy. Po jejich vyškrtnutí se příběh stává sevřenější, přehlednější a zaplnění hotelu učitelkami, které přímo souvisí s postavou hlavní i několika vedlejšími, tak z dramaturgického hlediska působí jako čistší tah.

Za nejzásadnější zásah do struktury příběhu hry lze považovat použití prologu, umístěného ještě před zmiňovanou úvodní sekvencí a před úvodní titulky. Jedná se o krátkou scénu, během které je zobrazeno Shannonovo osudné kázání v episkopálním kostele, v důsledku čehož je pak své klerikální funkce zbaven a dočasně zavřen do psychiatrické léčebny. Kdyby byla tato scéna lépe vystavěna, mohla by možná v rámci příběhu fungovat, avšak tvůrci zatajují na začátku příliš mnoho informací a kázání v kostele poté ztvárňují poněkud neobratně. Vyprávění in-media-res, tedy z prostředku děje, je regulérní způsob stavby příběhu, jehož hlavní funkcí je zvyšovat napětí, ale nelze ho použít v případě, že následující dramatická situace je čistě introvertní záležitostí jedné postavy. V prologu sledujeme Shannona, jak se v pülce svého

kázání z ničeho nic rozruší a dostane hysterický záchvat, během kterého začne své posluchače osočovat z toho, že ho přišli pomlouvat a soudit. Svůj výlev zakončí ostrou kritikou Boha, během níž už před ním návštěvníci prchají z kostela ven do deštivého dne. Jedná se tedy o více méně přesné rozpracování Shannonovy vzpomínky ze hry, které však postrádá jednak Shannonův vysvětlující komentář, který by nám osvětlil, co se uvnitř jeho mysli děje, a pak především chybí kontext. Diváci neznalí předlohy nechápou smysl Shannonova běsnění, protože netuší nic o jeho morálním poklesku (svedl ženu, která si k němu přišla pro rozhřešení, čímž zpronevěřil své duchovní poslání) a tudíž jim není jasný ani jeho výchozí stav (chce se kát ze svých hříchů), natož jeho následné nervové zhroucení. Hlavním záměrem tvůrců při použití dramatického prologu jistě bylo zvýšit divákovu očekávání, ale celá scéna je tak matoucí, že i když divák předlohu četl, tak se nemá šanci s hlavním hrdinou ztotožnit a jeho zoufalý výstup, kterým by mohla scéna působivě vygradovat, tak působí pouze teatrálně a pateticky.

Po prologu a následující sekvenci z průběhu Shannonova zájezdu, příběh filmu začne kopírovat průběh hry, pouze s menšími odchylkami. Dialogy postav jsou zkráceny, občas je mírně pozměněno pořadí scén a několik obrazů je přidáno.

Mezi ty nejzásadnější přidané scény patří rozhovor Maxine a Hanny v kuchyni, během něhož společně připravují večeři. Tvůrci narušují éteričnost Hanny z předlohy tím, že ji nechávají, aby se pohotově chopila mačety a začala porcovat ryby, čímž její postava získá nečekaný rys rázné a praktické ženy. Nejpůsobivější záběr scény je načasován tak, aby se detail odsekávané hlavy objevil ve chvíli, kdy Hanna zmiňuje slečnu Fellowsovou. Tím dá nejen najevo svoji nevoli k učitelce, ale také, že cítí náklonnost k Shannonovi.

Dále je v této scéně prohlouben a dynamizován vztah mezi Hannou a Maxine. Nejprve hoteliérka nazve druhou ženu podvodnicí a Hanna ji tak musí s odzbrojující upřímností vysvětlit svoji momentální situaci. Tak to činí i v předloze, ve filmové scéně však následně cosi přiměje Maxine, aby se Hanně také trochu otevřela. Rázná majitelka hotelu najednou začne hovořit o svém nedávno zesnulém manželovi, Fredovi, a o problémech, které spolu měli. Tato konfese Maxine je zčásti převzata z původního rozhovoru, který ve hře vedla s Shannonem, a zčásti je upravena tak, aby žena působila jako citlivější a sympatičtější. Naznačuje, že Freda podváděla, ale zároveň je z jejího monologu více patrná láska, kterou k němu cítila.

Tento rozhovor není jedinou situací, během níž se charakter Maxine prohloubí. Během celého filmu jsou do příběhu vsazeny ukázky toho, že i v ní je hodně lidskosti a soucitu, ale zároveň, že je připravená tvrdě bojovat za ty, které miluje. Většina jejích uštěpačných poznámek na adresu starého Nonna je vyškrtuta a jsou nahrazeny blahosklonnou touhou zpříjemnit mu jeho pobyt. Nonnovy závěrečné verše o umírání pak i v ní rezonují natolik, že si je musí znovu opakovat – je tak naznačeno, že i ona má duchovní rozměr. Ve svých hádkách s Shannonem a Hanou je stejně zuřivá, jako v předloze, a její útoky mají stejnou sílu, avšak v ostatních momentech je kladen mnohem větší důraz na její lásku k Shannonovi. Po hádce s ním si utíká užívat se svými mexickými milenci na pláž, ale nedokáže se jim už odevzdat, po chvíli je nechává samotné a vrací se na verandu za Shannonem. Hloubku postavy Maxine ještě umocňují skvělé herecké schopnosti Avy Gardner, která ztvárňuje rozporuplnost své role s obdivuhodnou lehkostí. V Maxinině touze po Shannonovi najednou již není tolik vypočítavosti a sobectví, místo toho v jejích reakcích spatřujeme mnoho lidskosti. To potvrdí i finální scéna, během níž hoteliérka Shannonovi a Hanně nabídne, že jim Costa Verde přenechá a sama odejde na sever do El Paso. Ve filmu tak její postava projde značným vývojem od momentu, kdy je ochotná bojovat za Shannona všemi prostředky až do chvíle, kdy uzná svoji porážku.

Zmiňovaná finální scéna je pak největším odchýlením od předlohy, které však přesto zcela nemění základní poselství filmu. Snímek nekončí Nonnovou smrtí a Hanninou zoufalou samotou, již doprovází burácení nacistického pochodu. Naopak: posledním záběrem filmu je pohled na Shannona se zamilovanou a šťastnou Maxine, jak spolu stojí v okně nad prosluněnou mořskou zátokou. I přes evidentní zásahy hollywoodských dramaturgů se však nejedná o klasický happyend. I po přehození sledu scén a polidštění Maxine, je patrná osudovost setkání Shannona a Hanny, kteří jsou sice v mnohém svými pravými opaky, přesto však po jejich odloučení zůstává v každém z nich nenaplněná touha po tom druhém. Tragická síla obrazu ze závěru hry, ve kterém Nonno zemře a Hanna zůstává navždy sama, je sice značně rozmělněna, ale přesto v Shannonově závěrečném sblížení s Maxine tušíme, že se nejedná o naplnění jeho lásky, ale o zoufalý krok člověka, kterému už nezbyla jiná možnost.

Dalšími postavami, kterým je dáno více prostoru nežli v dramatu, nebo spíše, jejichž potenciál režisér naplno rozvinul, jsou Pedro a Pancho, mexičtí pomocníci Maxine. Atraktivní muž sloužící jako sexuální objekt je Williamsovým oblíbeným motivem a je s podivem, že ve hře *Noc s leguánem* se mu dostává tak málo prostoru. Režisér Huston si však tohoto motivu všímá a používá ho nejen na dokreslení postavy Maxine, ale také na dotvoření atmosféry

hotelu, právě tak jako místního mexického koloritu. Polonazí, opálení a pohlední mladíci jsou snad jedinými postavami, které stojí v relativním kontrastu s realistickým vyzněním filmu. Projevují se pouze hudbou a tancem, popřípadě posunky a gesty, jsou jakýmsi zosobněním hravosti a smyslnosti. Těm scénám, v nichž se objeví, dodávají svěžest a humor; například, když se tanečními kroky brání před rozzuřeným Hankem, kterého pak nechávají za zvuků svých rumba koulí klečet v krvi na zemi. Navíc jsme ve filmu přímými svědky jejich zápasu s leguánem, díky čemuž je ještě více zdůrazněna funkce leguána jako falického symbolu. V realistické rovině některých scén však omezené herecké reakce těchto dvou postav, často doprovázené stereotypním krčením ramen, ubírají jejich projevu na autentičnosti.

Zdá se, že oproti textu tvůrci adaptace nepatrně rozvinuli i postavu Hanny, která přestává být éterickou, téměř nadpozemskou bytostí z předlohy a stává se živým člověkem, což je dáno i absencí světelné idolizace a „mystifikace“ její postavy. Hanna ztvárněná herečkou Deborah Kerr je stále počestná, oduševnělá a morálně bezchybná, ale její moralizující a filozofující promluvy doprovází občas výsměšný úsměv; je škodolibá a těší ji, když má nad Shannonem navrch. Stále zůstává postavou, jejíž promluvy jsou nejlyričtější ze všech, přesto je však jejich květnatost trochu potlačena. Výlučnost její postavy však ještě umocňuje britský přízvuk herečky, což však není v přímém rozporu s tím, jak by žena pocházející z Massachusettského Nantucketu hovořila (mluví se zde podobným, nerhotickým, akcentem).

Hannin dědeček Nonno ve filmu působí mnohem důstojněji než v předloze. Jeho hlučné výstupy s nemístnými poznámkami jsou omezeny pouze na jedno výraznější extempore během večere. Když z chatky občas zazní jeho verše, nemají už komickou funkci, spíše naopak působí jako melancholické vsuvky. Navíc se kamera často soustřeďuje na jeho stářím rozrytou tvář, čímž se tvůrcům daří vizuálními prostředky zprostředkovat divákům obraz, o němž Hanna ve hře pouze hovoří, když vypráví o zkušenosti z Domu umírajících a zmiňuje svoji fascinaci krásou světla v očích umírajících lidí.

Postava Shannona pak oproti předloze získává jeden podstatný charakterový rys navíc, a tím je jeho alkoholismus. Ve hře je sice tento jeho problém také nastíněn, ale Shannon se v průběhu děje alkoholu (nabízenému Maxinou) poměrně úspěšně ubrání; ve filmu oproti tomu postupně upadá do alkoholového opojení. Režisér Shannonovu opilost používá jako prvek gradace, kterým stupňuje napětí a umožňuje vynikajícímu Richardu Burtonovi vyzkoušet si širší škálu hereckých poloh a tím i dovést Shannonovy bouřlivé reakce do stále větších extrémů. Prvním kulminačním bodem je scéna, během které křičí do telefonu na šéfa cestovní kanceláře a odmítne se vzdát vedení zájezdu. Tento jeho zdánlivý triumf je okamžitě vystřídán již



zmiňovanou drtivou porážkou, během které mu Charlotte s Hankovou pomocí uzmou hlavu rozdělovače a tím i kontrolu nad zájezdem. Williams tuto situaci ve hře řeší další postavou, Jakem Lattou, který spolu s Hankem Shannona přepere. Ve filmu je naopak využita Shannonova opilecká malátnost a neschopnost koncentrace, díky nimž ho může Charlotte obelstít. Dalším, ještě výraznějším kulminačním bodem, je pak Shannonův sebevražedný pokus o „plavbu do Číny“, který je ve hře zdůvodněn jeho totálním nervovým zhroucením. Ve filmu je pak spíše jakýmsi unáhleným činem zoufalého alkoholika, který je pro diváky možná lépe pochopitelný.

Změnou také prochází Shannonův názor na Boha, kterého duchovní ve hře téměř bezvýhradně viní za všechna příkoří světa. Ve filmu pak vkládají tvůrci Shannonovi do úst promluvu, jíž vyslovuje názor, že naopak člověk je krutý vůči Bohu: „Otrávilí jsme jeho atmosféru. Vyvraždili jsme divoké tvory. Znečistili jsme jeho řeky. Dokonce jsme vzali Bohovo nejnádhernější dílo, člověka, a vymyli jsme mu mozek, aby se stal naším produktem, ne Božím.“<sup>105</sup> Tento posun však není v přímém rozporu s charakterem Shannona v dramatu, protože i Williams naznačuje rozpolcenost jeho „nedokončenou větou“, kterou jsme zmiňovali v předchozí kapitole. Promluva ve filmu je ostatně uvozena stejnými slovy: „Shannon sbíral důkazy“<sup>106</sup> říká kněz, stejně jako ve hře, avšak na rozdíl od předlohy svoji myšlenku dokončí.

Změny v charakterech některých postav a jejich důkladnější prokreslení souvisí také s citlivou prací Figuerovy kamery, která přibližuje divákům herce detailními portréty jejich tváří a zachycuje tak i ty nejjemnější mimické nuance, které by na jevišti unikly i bedlivému divákovi. Kamera však nemění jen pohled na postavy, ale také otevírá prostor, který zůstává divákům divadelní inscenace skryt. Místa, která se na scénu dostávají pouze prostřednictvím zvuků a světla, jsou ve filmu najednou zhmotněna, a ještě více nás vtahují do kouzelné atmosféry hotelu na zeleném pahorku nad mořem. Nejde však jen o to, že nám filmaři ukazují, jak vypadá prales, pláž, autobus, a dokonce nás vezmou s Shannonem a učitelkami i na výlet po okolí, aby nám ukázali barvitý život místních obyvatel, ale také mohou plně rozvinout potenciálně akční scény, které jsou ve hře z pochopitelných inscenačních důvodů jen zmíněny či naznačeny. Sledujeme tedy divokou jízdu autobusu, který Shannon unesl daleko od plánované trasy do džungle, vidíme, jak mexičtí chlapci Pedro a Pancho chytají leguána v pralese, i jak později běží za Shannonem, aby mu zabránili v utonutí po jeho nervovém zhroucení.

---

<sup>105</sup> *Noc s leguánem* (Huston, 1964), 1:06:18, překlad titulků SDI Media Group

<sup>106</sup> Tamtéž, 1:09:09

Rozšíření prostoru souvisí s potlačením Williamsovy emblematické práce se světlem. Při inscenování předlohy probíhají na divadelní scéně paralelní děje umožněné umístěním postav jak na verandu, tak do obytných „krychliček“ jejichž osvětlení vytváří zvláštní jakoby snovou atmosféru. Ve filmu je pak tento scénický prvek nahrazen střihem. Namísto snově laděného světa Hanny a Nonna, z nichž ve hře vidíme často jen přízračné siluety za záclonou, odkrývají nám filmaři jejich intimní prostředí pronikavým okem realistické kamery, která vstupuje přímo do jejich pokojů a odhaluje nám každý jejich detail do nejmenších podrobností. Členění prostoru a tím i příběhové skladby tak probíhá odlišným způsobem, vlastním filmovému zpracování.

Pro film je samozřejmě také zásadní použití hudby, kterou sice Williams do svých scénických poznámek také zahrnuje, ale málokdy může hudba u činohry hrát tak podstatnou funkci jako ve filmu. Skladatel Benjamin Frenkel ji používá nejen na konvenční navození atmosféry během romantických, napínavých, nebo tklivých pasáží filmu, ale také jí dobarvuje místní kolorit filmu, jako například použitím mexické hudby v plážové restauraci, nebo chorálu v kostele. Pomocí hudebních motivů také charakterizuje některé z postav, například zpívající učitelky v autobuse nebo mexické mladíky Pedra a Pancha, které smyslné tóny rumba koulí doprovází na každém kroku.

Pro film je samozřejmě typické zaměření na detail, které Huston také úspěšně využívá. Především symbolický leguán ze hry, kterého však na jevišti nikdy nespatříme, je ve filmu náhle zhmotněn ve vší své realističnosti. Sledujeme jeho zápas o život, jeho utrpení i následný útěk na svobodu. Symbolika jeho osudu však ve filmu zůstává nejen díky dialogům, ve kterých o leguánovi postavy hovoří, ale také díky střihu, který klade záběry přivázaného leguána do přímého kontrastu s Shannonem zmítajícím se v síti. Symbolická rovina je zdůrazněna i obrazem, ve kterém je s leguánem konfrontována Charlotte – vidíme její křehkou krásu a strach ze slizké ohavnosti tropického plazu, avšak je to spíše ona, kdo je pro chycené zvíře potenciálním nepřítelem, stejně tak jako je jím pro Shannona.

Dalším výrazným obrazem je detailní zachycení toho, jak Shannon, který ve své nepřítelosti rozbije sklenici, začne po střepech šlapat bosýma nohama a do krve si je rozdrásá. Pro něho střepy znamenají počátek šílenství, pro které si svoji bolest ani neuvědomuje, pro Charlottu je však Shannonovo utrpení důkazem lásky. Tato scéna je řešením, jak vizuálně ztvárnit Shannonova „bubáka“, o kterém sice postavy ve filmu mluví, ale není zde hmotně přítomný do té míry jako ve hře, kde s ním Shannon přímo komunikuje, a dokonce se mu snaží i fyzicky ublížit. Ve filmu muž ubližuje jen sám sobě.

Je samozřejmé, že filmové dílo nikdy nemůže obsáhnout to, co nabízí předloha, zvláště, pokud se jedná o tak propracovanou a mnohohrstevnatou hru, jako je Tennesseeho *Noc s leguánem*. Obsáhlé, filozofické rozmluvy nelze v úplnosti převést na plátno, aniž bychom odradili valnou většinou diváků. I přes značné zkrácení originálního textu se však Hustonovi podařilo zachovat nejen hlavní myšlenku předlohy o důležitosti lidského sblížení a porozumění, ale také v podstatě všechna témata, kterých se hra dotýká. Bůh a víra v něho jsou i nadále jednou z ústředních otázek, stejně tak jako téma smrti, umírání a smíření se s vlastním osudem a řeší se zde i tenká hranice mezi realitou a fantastičností, postavy si vyměňují jak zkušenosti se svými psychickými problémy, tak konfrontují své názory na lidskou sexualitu. To vše pojímá film, který i přes velmi hutný obsah neztrácí tempo a to především díky dobré dramaturgické práci odvedené na scénáři, správně načasovanému střihu, stejně tak jako skvělým hereckým výkonům ještě umocněným Figuerovou kamerou a zasvěcenou režii Johna Hustona.

## Bibliografie

Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama*. Cambridge: University Press, 2000.

Devlin, Albert J. *Conversations with Tennessee Williams*. London, 1986.

Nelson, Benjamin. *Tennessee Williams: His Life and Work*. London: Peter Owen Ltd., 1961.

Singh, Abha. *Contemporary American Drama*. London: Sangham Books Limited, 1998.

Styan, J. L. *Černá komedie*. Praha: Orbis, 1967.

Ulmannová, Hana. "Nalomený svět Tennesseeho Williamse", *Hry*. Hradec Králové: Cyindr, 2003.

Weales, Gerald. *Tennessee Williams*. USA: University of Minnesota, 1965.

Williams, Tennessee. „Noc s leguánem“, *Hry*. Hradec Králové, Cyindr, 2003. Přeložili Luba a Rudolf Pellarovi.

Williams, Tennessee. *Plays 1957 – 80*. New York: Literary Classics of the U.S., 2000.

Williams, Tennessee. „Noc s leguánem“, *Louka modrých dětí*. Praha: Odeon, 1988. Přeložila Zuzana Mayerová.

Williams, Tennessee. *Plays 1957 – 80*. New York: Literary Classics of the U.S., 2000.

Williams, Tennessee. *The Portrait of the Artist*, editor Foster Hirsch. Port Washington: National University Publication, 1979.