

Diplomová práce

**Nadčasová aktuálnost
dramatické tvorby G. B. Shawa**

What makes G. B. Shaw's drama ever thought-provoking

Autor: Lucie Vlnasová, 5. ročník Čj – Aj / ZŠ

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Jiřina Johanisová

Rok odevzdání diplomové práce: 2008

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

22. dubna 2008

Lucie Vlnasová

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Pánu, své vedoucí diplomové práce PhDr. Jiřině Johanisové a své rodině za podporu, cenné rady a připomínky a v neposlední řadě za velkou trpělivost.

ANOTACE

Cílem této diplomové práce je analýza dramatické tvorby G. B. Shawa z hlediska její nadčasové aktuálnosti. Pozornost je věnována zejména širšímu kulturnímu kontextu doby vzniku autorových děl, jeho osobnímu životu a všemu, co přispělo k tomu, že tento ambiciózní reformátor svou dobu v mnohém předběhl. Těžištěm práce je analýza konkrétních her a úryvků z nich. Důraz je kladen na ta společenská témata a obecně lidské záležitosti, které zůstávají nějakým způsobem aktuální i pro člověka dvacátého prvního století.

ABSTRACT

Through examining G. B. Shaw's major dramatic output, this diploma thesis endeavours to explain why his plays remain so thought-provoking. Much attention is given to a wider cultural context of his creative period, to his personal experience and other factors that may have pushed the ambitious dramatist-reformer ahead of his time. A thorough analysis of the concrete texts and a sober reflection upon the social themes and human situations they deal with show that they are, some or other way, still topical even at the turn of the twenty-first century.

Obsah

ANOTACE	3
ABSTRACT.....	3
1. ÚVOD	6
2. ŽIVOT JAKO CESTA K DRAMATICKÉ TVORBĚ	8
2.1 JAK VYCHOVAT SAMOUKA	8
2.2 SAMOUK GBS VE SLUŽBÁCH VEŘEJNOSTI	10
2.3 SNAHA KORUNOVÁNA ÚSPĚCHEM.....	13
3. DRAMATICKÁ TVORBA G. B. SHAWA	15
3.1 HRY Z DEVADESÁTÝCH LET	15
3.1.1 Widower's Houses	16
3.1.2 The Philanderer	18
3.1.3 Mrs Warren's Profession	21
3.1.4 Arms and the Man.....	25
3.1.5 Candida	28
3.1.6 The Man of Destiny	31
3.1.7 You Never Can Tell.....	33
3.1.8 The Devil's Disciple	37
3.1.9 Caesar and Cleopatra	42
3.1.10 Captain Brassbound's Conversion.....	46
3.2 HRY VRCHOLNÉHO OBDOBÍ SHAWOVY TVORBY	50
3.2.1 Pygmalion	52
3.2.2 Saint Joan.....	55
3.3 POZDNÍ HRY ANEB DOHRY FENOMÉNU GBS	57
3.4 K OTÁZCE NADČASOVÉ AKTUÁLNOSTI DRAMATICKÉ TVORBY G. B. SHAWA	58
4. VÝVOJ AUTOROVY DRAMATICKÉ METODY	62

5. ZÁVĚR	65
SUMMARY	67
PŘEHLED POUŽITÉ LITERATURY	69
Seznam primární literatury	69
Seznam sekundární literatury.....	69

1. ÚVOD

Dramatická tvorba George Bernarda Shawa se vyznačuje nejen obdivuhodně velkým rozsahem, ale i myšlenkovou hloubkou. V době, kdy začal psát své hry, právě probíhaly velké změny v chápání smyslu lidské existence, které nepochybně dosud velmi ovlivňují naši soudobou společnost. Právě na přelomu devatenáctého a dvacátého století totiž nový trend odklonu od dosavadních křesťanských hodnot postupně nabýval na důležitosti, až došlo k tomu, že později zcela převládl ateistický pohled na svět. Nedá se však říci, že by tím došlo k natolik výraznému pokroku, jaký si představovali jeho hlasatelé. Krom pozitivních jevů se nečekaně objevila i spousta těch negativních. Lidská povaha v mnoha případech jednoduše opět zklamala velká očekávání optimistických, leč teoreticky orientovaných filosofů i praktických reformátorů, z jejich závěrů těžících. Shaw byl jedním z nich a jeho život i dílo představuje překvapivě komplexní materiál ke zkoumání. A protože je můj úhel pohledu na věci tohoto světa blíže určen duchem starého pořádku, rozhodla jsem se, z důvodu přínosnosti konfrontace odlišných názorů, zvolit jako výchozí zdroje své práce právě díla druhého myslitelského tábora.

Dnešní psychologie, jež je vědeckou paralelou k souboru zkušeností zprostředkovaných v tradiční církvi duchovními vůdci, zdůrazňuje důležitost rané socializace v rodině. Její úspěšnost či neúspěšnost pak zpravidla doživotně ovlivňuje směřování osobnosti daného jedince. Proto se první část práce snaží zmapovat ty události a skutečnosti autorova dětství i mladého života, které se později odrazily v hledání a následné volbě jemu vyhovujících myšlenkových systémů. Zároveň jsou, jako doklad postupného názorového zrání, uváděna díla, která v té či oné době Shaw sepsal. Životopis je tak chápán a prezentován jako cesta k pozdější dramatické tvorbě, která se v tomto případě stala zamýšlenou službou veřejnosti a plynule navázala na autorovo předchozí politické a řečnické období.

V druhé části práce se zaměříme na analýzu konkrétních her a ukázek z nich, uváděných v původním jazyce včetně nepravdelností, přičemž položíme důraz na ta společenská témata a obecně lidské záležitosti, které zůstávají aktuální i pro člověka dvacátého prvního století. Pro Shawa tolik důležité předmluvy budou pro účel této práce chápány jako nedílná součást autorovy dramatické tvorby a při interpretaci budou též brány v potaz. Hry budou uváděny podle doby vzniku v chronologickém sledu a rozděleny do jednotlivých tvůrčích období. Cílem poslední podkapitoly této části

práce pak bude pokus zařadit Shawa do širšího dějinného kontextu a zhodnotit i přínos myslitelů a reformátorů jeho druhu obecně, oproti jejich kolegům z řad reprezentantů starých hodnot, jak je zachycují Evangelia.

Část následující dále shrne, utřídí a okomentuje jednotlivé, už v předchozích kapitolách zmíněné, prvky autorovy dramatické metody. Ty nejdůležitější budou dále doplněny o odkazy na jejich užití v konkrétních Shawových hrách. Jejich přehled možná nebude zcela úplný, zato by se mělo jednat o co nejtypičtější příklady a jejich vývoj v čase dramatikova veřejného působení.

Závěrem se pokusím zrekapitulovat výsledky své práce a znovu, tentokrát nestranně, kriticky zhodnotit, proč je tvorba George Bernarda Shawa nadčasově aktuální, co nám vlastně nabízí, a která z oblastí jeho díla by stála za další zkoumání. A to vše i přes Shawovu prvotní pesimisticky znějící prognózu, že jeho hry brzy zastarají a nebudou nikoho zajímat.

2. ŽIVOT JAKO CESTA K DRAMATICKÉ TVORBĚ

Jsou-li předmětem dramatikova zájmu opravdu druzí lidé, a ne jen jakási abstraktní neživotná schémata, pak se můžeme těšit na hezké i nehezké postřehy o své vlastní povaze a naše reakce na ně. Koneckonců drama, stejně jako život, stojí a padá s dialogem postav. Jsme-li pak z jakéhokoliv důvodu s oním dialogem nespokojeni, máme v podstatě dvě možnosti. Volbou odchodu na jiné působiště se sice vyhneme nepříjemnostem, ale zpravidla jen dočasně. Druhou možností je pokusit se danou situaci analyzovat a vyvodit z ní důsledky. Je to cesta kreativní, a tedy výsostně umělecká, na jevišti i v životě. Právě tento přístup k tvorbě i věcem veřejného života zůstává na Shawovi tolik inspirující. Proč si ho vybral?

2.1 JAK VYCHOVAT SAMOUKA

Nejpopulárnější anglický dramatik od dob Williama Shakespeara se narodil 26. července roku 1856 jako třetí a poslední dítě a zároveň jediný syn svých protestantských rodičů v irském Dublinu. Ačkoliv se jednalo o potomky anglických a skotských přistěhovalců a rodina se pyšnila příbuzenstvím s nižší šlechtou, vyrůstal malý George Bernard ve skromných poměrech. Matka Lucinda Elizabeth totiž neposlechla varování své tety, která ji po určitou dobu vychovávala, a vdala se za alkoholika. Zklamaná manželstvím, věnovala se převážně hudbě a starost o děti přenechala nekompetentnímu a málo placenému služebnictvu.¹ Byla to však matka, kdo jako první potvrdil svému všímavému synkovi správnost postřehu, že otec bývá věčně pod vlivem alkoholu. A díky hodinám zpěvu, které absolvovala u svérázného J. G. Vandeleur Leea, uměl její syn pískat i zpívat nezanedbatelné množství významných hudebních děl.²

¹ Chůva například často brávala malého George Bernarda za svými přítelkyněmi do dublinských slumů, místo aby ho doprovázela na procházce v parku. V kombinaci se Shawovou pozdější zkušeností s výběrem činží od chudých nájemníků tyto rané zážitky jistě nemalou mírou přispěly k formování jeho sociálního citění, které, navzdory vrozené plachosti, vyústilo v mnohaletou intenzivní veřejnou činnost. Témata z okruhu sociální problematiky pak mají své nezastupitelné místo i ve Shawových hrách všech jeho tvůrčích období (viz dále).

² Později tyto své znalosti uplatnil v hudební kritice, která též přispěla k rozvoji jeho literárního talentu a charakteristického autorského stylu. Navíc v jeho dramatické tvorbě můžeme vystopovat i opakující se motiv poněkud svérázné matky, která se věnuje více svým koníčkům než rodině. Vlastně šlo o zobrazení prvních opravdu emancipovaných žen.

Otec získával práci jen díky péči své rodiny. Když byl jím takto nabytý úřednický post zrušen, zajistila mu alespoň penzi. Tu však George Carr Shaw prodal a získané peníze investoval do obchodu s obilím, ačkoliv mu vůbec nerozuměl. Rodina tak byla odsouzena k živoření, protože lepší obchod se zase nehodil k vyššímu společenskému postavení zbytku příbuzenstva. Toho si též příliš neužil, protože ho kvůli jeho závislosti a následkům v podobě nevhodného chování nikdo nikam nezval. Rodina George Bernarda tak zůstávala v nucené izolaci, kterou zpestřilo až přistěhování Vandeleur Leea a hudební život, který s sebou přinesl. I otec přispěl k formování charakteru svého syna. George Bernard totiž abstinovat a pracovat stejně tvrdohlavě, jako jeho otec pil.³ Právě po něm podědil budoucí řečník a dramatik sklon podrobovat rafinovanému žertu jakoukoliv záležitost, a to naprosto bez ohledu na dobové konvence a posvátné hodnoty.

Zdá se tedy, že rodinné zázemí Georgovi Bernardovi nepřálo. Citový chlad jistě žádnému dítěti neprospívá. Avšak jeho vliv byl využit maximálně. Shawovu kritickému pohledu pak nutně neunikla žádná autorita, Bohem, jak mu byl prezentován, počínaje, správou věcí veřejných pokračuje, rodiči a učiteli konče. Shaw sice bývá řazen mezi moderní volnomyšlenkáře, ale možná šlo spíše o samorost hledající pevnou půdu pod nohama právě proto, že se mu jí v dětství nedostalo. Tomu by odpovídal i fakt, že teoriemi snažícími se nahradit křesťanskou věrouku se později pouze inspiroval při vytváření své vlastní osobité teorie. Ani školní vzdělání neuznával a studoval pouze to, co se mu chtělo. Mimo jiné anglickou literaturu od Shakespeara po Byrona a Dickense i vše, co mohla nabídnout dublinská Národní galerie.

V patnácti letech bylo Shawovo oficiální školní vzdělávání ukončeno. Následoval nástup do prestižní pozemkové kanceláře, opět umožněný zámožnější částí rodiny. Shaw pracoval dobře a než povýšil, patřilo mezi jeho povinnosti i vybírání týdenní činže od chudých nájemníků. V té době Vandeleur Lee zatoužil po větším úspěchu a uznání než mohlo Irsko nabídnout, opustil domácnost Shawových a odjel do Londýna. Nedlouho poté ho následovala i Shawova matka, spolu se svými dvěma dcerami. Chtěla učit hudbu a pomoci té starší z nich s kariérou zpěvačky. Sám George Bernard se k nim přidal též (k velkému údivu svého velmi spokojeného zaměstnavatele) roku 1876 poté, co mladší ze sester zemřela na tuberkulózu. V nové domácnosti své matky se usídlil na dalších dvacet dva let, z toho prvních devět let se věnoval výhradně vlastním zájmům⁴ a do rodinného rozpočtu prakticky nepřispíval.

³ Shawův vlastní komentář (srov. např. Pearson 1948, str. 45)

⁴ Vlastně si soukromě doplňoval vzdělání, které mu rodiče nebyli schopni zajistit.

2.2 SAMOUK GBS VE SLUŽBÁCH VEŘEJNOSTI

Počáteční londýnská léta mladý Shaw věnoval rozmanitému studiu. Napsal několik kritik za Leea a začal s pokusy o román. Vytyčil si cíl pět stránek denně a vynechal-li jediný den, čekala ho ten následující dvojnásobná práce. Byl v tom natolik důsledný, že své snažení po docílení stanovené kvóty neváhal ukončit uprostřed věty. Během pěti let tak pracoval postupně na pěti rozsáhlých románech, ačkoliv ani jeden z nich nebyl nakladateli přijat. Léta neúspěchu na straně jedné, přínos v podobě tréninku spisovatelské zručnosti na straně druhé. Odhodlání pokračovat v práci navzdory zjevnému neúspěchu a proti všem se natrvalo stalo nedílnou součástí jeho charakteru. Nejprve byly jeho romány **Immaturity** (1931, Nezralost, č. 1934), **The Irrational Knot** (1905, č. s názvem Nerozvážený sňatek, 1931), **Love among the Artists** (1900, Lásky mezi umělci, č. 1932), **Cashel Byron's Profession** (1886, Povolání Cashela Byrona, č. 1926, č. též s názvem Cashel Byron, profesionál. Román Boxera, 1908) a **The Unsocial Socialist** (1887, Nespolečenský socialista, č. 1931) vydávány na pokračování v novinách, kde posloužily spíše jako vycpávkový materiál než cokoliv jiného. Až v době Shawovy slávy se dočkaly řádného vydání v nakladatelství.

Do stejné doby spadají i Shawovy řečnické začátky. Z příšerně nervózního mladíka se vytrvalou praxí vypracoval na žádaného přednášejícího a mluvčího na nejrůznějších veřejných shromážděních. To se mu velmi hodilo, když nadobro propadl marxismu a posléze jeho realističtější britské variantě, fabianismu. Následoval jeho vstup do *Fabian Society* a léta dobrovolnické práce v jejím vedení.⁵ Roku 1885 se Shawovi konečně díky příteli Williamovi Archerovi⁶ dostalo placeného zaměstnání. Nejprve se jednalo o literární kritiky pro *Pal Mall Gazette*, pak se na tři roky stal i kritikem výtvarného umění tehdejšího Londýna. Další zásluhou o věhlas G. B. Shawa byl Archerův návrh, že spolu napíší divadelní hru. Záměr se sice nezdařil, protože Shaw už

⁵ Fabian Society (Fabiánská společnost) vznikla roku 1884 a Shaw do ní vstoupil jen několik měsíců po jejím založení. Tato společnost byla pojmenována po Quintu Fabiu Maximovi, Hannibalovu protivníkovi, který kdysi vydal rozkaz čekat na nejhodnější okamžik a až pak tvrdě udeřit na nepřítele. V případě novodobého intelektuálního uskupení mělo pak jít o jakousi paralelu v podobě myšlenky na prosazení sociálních reforem až po postupném převzetí moci parlamentní cestou. To je jeden z podstatných rozdílů oproti marxistické teorii, kterou se fabiánci nechali inspirovat též. Mezi jejich aktivity patřilo zejména neúnavné šíření nových myšlenek pomocí tisku, organizování rozmanitých přednášek a v neposlední řadě i účast na vzniku Labour Party.

⁶ William Archer byl novinář, divadelní kritik a překladatel Ibsenových her do angličtiny. Se Shawem se seznámil v Britském muzeu, kde ho zaujal jeho neobvyklý zjev i to, že studium partitury Wagnerovy opery prokládal četbou Marxova Kapitálu. (srov. Pearson 1948, str. 99)

po dvou aktech vyčerpával Archerovu zásobu zápletek, ale sedm let poté měl náš tvůrce skvělých dialogů co vytahovat ze šuplíku.

Dalším cílem Shawovy kritiky se stala hudba. Od roku 1888 do roku 1890 psal pod pseudonymem Corno di Basetto jednou týdně pro večerník *The Star*, poté čtyři roky pro časopis *The World*. Krom odbornosti se jeho práce vyznačovala i naprosto neodolatelným humorem, velmi osobním přístupem a nedostatkem uctivosti. V této době Shaw mimo jiné také psal a editoval eseje pro *Fabian Society* a nevědomky tak pokračoval v budování základů svého budoucího dramatického věhlasu sepsáním a vydáním publicistické knihy **The Quintessence of Ibsenism** (1891, Kvintesence Ibsenismu), která obhájí dílo Nora Henrika Ibsena, považovaného za zakladatele realistického dramatu. S tím se londýnské publikum seznámilo díky Holanďanovi J. T. Greinovi a jeho *Independent Theatre*. Grein by býval rád navzdory hysterickým reakcím divadelních kritiků podporoval i nové anglické drama, ale nepodařilo se mu nic takového objevit. A tak se Shaw chopil práce. Ke dvěma jednáním vzešlým ze spolupráce s Archerem z roku 1885 připsal třetí a hra mohla být roku 1892 uvedena pod názvem **Widower's Houses** (tiskem 1893, přepracováno 1898, č. hráno s názvem Vdovcovy domy, Domáci pán, Domy pana Sartoria, knižně 1956 in: Hry, 2 svazky).

Shawova první hra se pochopitelně s tak bouřlivou reakcí nesetkala, přesto byla dvě představení v *Royalty Theatre* počtena zájmem tisku i aplausem celkem spokojeného publika. Pro autora to byl dostatečný důvod, aby se, s úsilím jemu vlastním, pustil do práce na dalších hrách. Během následujícího roku dokončil dvě. Ty však uvedeny hned tak nebyly. Pro hru **The Philanderer** (psáno 1893, hráno až 1905, tiskem 1898, Záletník, č. s názvem Záletník Leonard, 1967) náročný Shaw neměl k dispozici herecký soubor odpovídající jeho představám, zatímco **Mrs Warren's Profession** (psána 1893, tiskem 1898, hrána soukromě 1902, Živnost paní Warrenové, č. 1953, 1956 in: Hry, 1979 in: Divadelní moudrost G. B. Shawa) tehdy kvůli svému kontroverznímu tématu vůbec neměla naději na to, že by prošla cenzurou (povolení k veřejnému provozování se dočkala až roku 1925). Shaw se tak mohl znovu vrátit na scénu až roku 1894 satirou **Arms and the Man** (hrána 1894, tiskem 1898, Válku a hrdinu, č. 1923, známější název Čokoládový hrdina, 1956, 1978), jejíž uvádění bylo ztrátové. Přesto ji herec Richard Mansfield vzal s sebou do Ameriky a Shaw se konečně dočkal finančního ocenění svých dramatických snah.

Mezi lety 1895 až 1898 si ke svému už tak náročnému programu Shaw přidal i divadelní kritiku pro časopis *The Saturday Review*. Během těchto let tak postupně jako

dramatik a kritik v jedné osobě, na základě zkušenosti s londýnskými divadly a jejich publikem, mohl formulovat své požadavky na moderní drama, přičemž jeho vlastní pojetí role dramatika vychází z Ibsenova vzoru, jak ho pochopil. Psal tak nejen své víceméně neúspěšné a téměř neuváděné další hry, ale i vášnivé kritiky na pro něj nesnesitelná, tehdy uváděná představení. Vytýkal jim nerealističnost ve srovnání s životem, obsesi výpravou, fyzickou přitažlivostí představitelů hlavních postav a myšlenkovou prázdnotu. Brojil proti dobovým katastrofálním úpravám Shakespearových děl. V podstatě šlo o soud nad komerčním pojetím divadla jako bezduché zábavy. Shaw ho totiž považoval za nebezpečné. Ani zdaleka nepodceňoval vliv takové podívané na chování diváků.⁷

Pravidelný příjem z novinářské činnosti umožnil Shawovi, aby si konečně po letech koupil nové oblečení. Bylo už načase. V něm pak vyrazil na zálety⁸ - dlužno říci, že ve formě korespondence mu vydržely na celý zbytek života. Od roku 1897 působil též jako člen farní rady sv. Pankráce a trávil tak hodiny a hodiny prací pro veřejnost. K tomu musíme připočítat organizační práci ve *Fabian Society*, řečnické projevy, obcházení kulturních akcí všeho druhu, studium a psaní her. Není divu, že roku 1898, poté co vydal své **Plays Pleasant and Unpleasant**,⁹ onemocněl a na čas musel z veřejného života odejít. Zůstal však, i přes výhrůžky lékařů, že zemře, vegetariánem a jak to bylo možné, přešel z jejich péče do rukou Charlotte Payne-Townshendové, bohaté irské dědičky, se kterou se oženil, aby neutrpěla její společenská pověst. Prodlévání se svobodným mužem pod jednou střechou nebylo tehdy totiž společensky únosné ani pod tak ušlechtilou záminkou, jakou je péče o nemocného přítele. Shaw tak ve čtyřiceti dvou letech opouští matčinu domácnost. Celkem šťastné bezdětné manželství trvalo až do Charlottiny smrti roku 1943. Protože však Shaw dlouho bez práce nevydržel, už během líbánek pokračoval v práci na knize o Wágenerovi.

⁷ V předmluvě k soubornému vydání jeho čtyř her z let 1894 až 1896 Shaw komentářem soudobého dění předjímá vliv pozdější masové kultury a jejích médií:

For all that, the commercial limits are too narrow for our social welfare. The theatre is growing in importance as a social organ. Bad theatres are as mischievous as bad schools or bad churches; for modern civilisation is rapidly multiplying the class to which the theatre is both school and church. Public and private life become daily more theatrical: the modern Kaiser, Dictator, President or Prime Minister is nothing if not an effective actor; all newspapers are now edited histrionically; and the records of our law courts shew that that the stage is affecting personal conduct to an unprecedented extent, and affecting it by no means for the worse, except in so far as the theatrical education of the persons concerned has been romantic: that is, spurious, cheap, and vulgar.

(*Plays Pleasant*, p. 11)

⁸ Viz kapitola 3.1.2

⁹ Sbíрка *Plays Pleasant and Unpleasant* (1898, Hry utěšené a neutěšené) obsahuje prvních sedm Shawových her. Knihy totiž, na rozdíl od divadla, cenzuře nepodléhaly. Shaw je asi jediným moderním dramatikem, jehož hry byly známé dříve díky jejich vydání než uvedením v divadle.

2.3 SNAHA KORUNOVÁNA ÚSPĚCHEM

The Perfect Wagnerite (1898, Dokonalý wagnerián, č. 1933)¹⁰ vyšel ještě téhož roku a není to jediný literární počín, který vzešel ze Shawova dlouhodobého pobytu na lůžku. Roku 1898 totiž Shaw díky úspěchu svých her v Americe mohl skoncovat s psaním kritik a jeho finanční nezávislost byla dalším z faktorů, proč se s bohatou Charlotte přestal zdráhat oženit. Přestože na úspěch v Británii si musel ještě dalších šest let počkat, nelze si nepovšimnout skutečnosti, že všechna Shawova pozdější vrcholná díla vděčí za svůj vznik i zázemí, které Charlotte svému manželovi vybudovala. Divadelní tvorbu vzniklou v období jeho prvních let s ní pak obsahuje svazek komedií **Three Plays for Puritans** (1901, Tři hry pro puritány). Název sice působí vzhledem k obsahu trochu uměle, ale zavrnutí sentimentu a sebeklamu bylo přesně tím, o co se Shaw i ona náboženská skupina pokoušeli. Osvobozující poznání mělo touto cestou dojít i do divadla a očistit ho od všeho špatného a neuměleckého.

Následovalo vrcholné období Shawovy tvorby. To se dá tematicky rozdělit do tří po sobě jdoucích fází¹¹. Nejdříve Shaw zúročil svou filosofii a osobitý přístup k životu. Poté věnoval několik her vtipnému účtování s tradiční rodinou a náboženstvím. Některé z nich však vypadají jen jako příloha k rozsáhlým předmluvám, kterými si Shaw zvykl svá díla doprovázet. Kupodivu ne vždy se myšlenky předmluv shodují s celkovým vyzněním hry a někdy se mívají dokonce i tematicky. Poslední skupina her obsahuje dlouhodobě divácky neúspěšnější kusy, jako je **Pygmalion** (psán 1912, tiskem 1915, hrán 1913 ve Vídni a v Berlíně, poté i v Praze, od 1914 v Londýně, č. 1918, 1944) či **Saint Joan** (1923, Svatá Jana, č. 1924, 1979). Poté nastalo překvapivě pětileté období tvůrčí pauzy. Shaw totiž nemohl tušit, že má před sebou ještě tolik let života, a tak se věnoval shrnování svých politických názorů do rozsáhlé knihy **Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism** (1928, Průvodce inteligentní ženy po socialismu a kapitalismu, č. 1929, 1930).

Mezitím se mu dostalo i oficiálního uznání. Roku 1925 obdržel Nobelovu cenu za literaturu „...za idealismus i humanitu jeho literárního díla, jehož svěží satira často v sobě zahrnuje osobitou poetickou krásu“¹² a nakonec ji vzdor své nechuti

¹⁰ Jedná se o knihu esejů, v nichž jsou opery Richarda Wagnera považovány za kritérium umělecké dokonalosti.

¹¹ Rozdělení převzato z knihy A. Ganze.

¹² Citace z odůvodnění švédské akademie viz *George Bernard Shaw*, poslední revize 15.12.2007, <http://cs.wikipedia.org/wiki/G._B._Shaw>.

k jakýmkoliv oceněním převzal. Finanční odměnu s ní související však velmi rychle věnoval za tím účelem vzniklé nadaci podporující překlad švédské literatury do angličtiny. Od roku 1929 byl také na jeho počest pořádán Malvernský divadelní festival. Právě na něm byly uváděny jeho pozdní hry. Jednalo se politické hry, osobité variace na žánry devatenáctého století či exotické fantazie. Nicméně většina z nich se vždy nějakým způsobem dotýká meziválečného dějinného vývoje, protože Shaw nikdy nepřestal být oním strhujícím řečníkem a agitátorem, jakým byl za svých mladých let (k veřejnému dění se často vyjadřoval i nedramatickými cestami).

V posledních letech života však už Shawův pronikavý kritický vhled přeci jen trochu slábl. Jeho obdiv zločinů válečných diktátorů a socialistického Ruska¹³ zůstává velkou ironií, která naznačuje, že i géniové mají své limity a předsudky. I Charlottu postrádal od roku 1943 více, než by byl sám očekával. Nakonec se mu stal osudným pád na zahradě při prořezávání ovocných stromů¹⁴ v létě 1950. Zlomil si nohu a lékaři objevili, že už delší dobu trpí i nemocí ledvin. Druhého listopadu téhož roku George Bernard Shaw odešel na věčnost v úctyhodném věku devadesáti čtyř let. Jeho dramatická tvorba tehdy čítala přes padesát děl a některá z nich se dočkala i filmové podoby. Zatímco pro své současníky byl, i přes to přese všechno, spíše extravagantním propagátorem moderních myšlenek než dramatikem, náš časový odstup již dovoluje jiný pohled.

¹³ Roku 1931 Rusko navštívil a byl spolu se svými přáteli přijat Stalinem.

¹⁴ Shaw miloval pohyb. Zatímco v dřívějších dobách plaval, jezdil na kole a chodil na dlouhé vycházky, ve vyšším věku musel omezit své aktivity na práce na zahradě.

3. DRAMATICKÁ TVORBA G. B. SHAWA

Vezmeme-li v úvahu jen samo rozpětí hlavních témat, jimiž se George Bernard Shaw ve své dramatické tvorbě zabýval – od společenských jevů po rodinné, filosofické, náboženské, politické i ty týkající se vývoje osobnosti nějaké postavy ve specifických podmínkách – můžeme podlehnout podobnému dojmu, jaký kdysi vyjádřila jedna z jeho hostitelek: „Pozvete si ho, protože si myslíte, že bude svou skvělou konverzací bavit vaše hosty a než si uvědomíte, co se děje, vybral už školu pro vašeho syna, udělal pro vás poslední vůli, uspořádal vaši dietu a přivlastnil si výsady vašeho rodinného právního zástupce, vašeho správce domu, kněze, lékaře, švadleny, holiče a vašeho pozemkového agenta. Když už nezbývá nikdo jiný, navádí děti k rebelii. A nenajde-li už nic jiného na práci, odejde a úplně na vás zapomene.“¹⁵

Na druhou stranu se vlastně ani není čemu divit. Shawova činnost byla známa přinejmenším stejně, jako jeho liduvýchovné tendence. Dramatické sdělení však musí krom sdělné funkce plnit i funkci estetickou. Základní praxi v jejich souběžném uplatňování Shaw získal už v době své řečnické slávy a vytěžil z ní maximum i ve své nové neočekávané roli, která se ukázala být jeho životním povoláním. Zároveň si byl vědom toho, že musí brát ohled i na srozumitelnost svého sdělení. Tento ohled pak u něj nabyl dvou podob. Pokud došlo na uvedení dramatu, neváhal trávit hodiny zkouškami a sami herci přiznali, že jeho podání vlastních postav bylo nejen návodné, ale i naprosto neodolatelné. V případě knižních vydání doprovázel své hry čím dál tím rozsáhlejšími předmluvami a poznámkovým aparátem v textu her, jehož absenci měl tak za zlé Shakespearovi.

3.1 HRY Z DEVADESÁTÝCH LET

První období Shawovy tvorby se dá charakterizovat, jako pokračování propagátorské činnosti *Fabian Society* na jevišti. Pomineme-li fakt, že šlo o tvorbu začátečníka v oboru, je právě zařazení dobových společenských témat důvodem, proč část z nich zastarala poměrně rychle. Přesto se o více než století později v naší „globalizované světové vesnici“ můžeme znovu pokusit o jejich reinterpetaci. Zdá se totiž, že některé situace se v dějinách jednoduše opakují a jde jen o to, abychom

¹⁵ Pearson 1948: 137

patřičnou paralelu objevili. Nedá se sice čekat, že by znovuuvedení Shawových her v době masmédií nějak ovlivnilo veřejné mínění, avšak jako materiál k zamyšlení nad naší vlastní společností použitelné rozhodně jsou. Už jen sám postřeh, že obsahem svých her může autor vyburcovat se sebou spokojené návštěvníky divadel k myšlenkové činnosti, ne-li dokonce k činům, je přece poměrně moderní myšlenka. Publikum zkažené soudobou produkcí se mělo bavit i poučit ukázkou životní reality.

Hry z devadesátých let jsou uspořádány do třech po sobě jdoucích souborů a autor pro ně při jejich publikaci vždy našel nějaké společné východisko. Zdůvodnění volby titulu je totiž, mimo jiné, součástí předmluv jednotlivých svazků. **Plays Unpleasant** (1898, Hry neutěšené; zde viz 3.1.1 až 3.1.3) se zabývají neutěšenými jevy odehrávajícími se v tehdejší společnosti. **Plays Pleasant** (1898, Hry utěšené; zde viz 3.1.4 až 3.1.7) pojednávají o některých společensky zažitých pošetilostech. **Three Plays for Puritans** (1901, Tři hry pro puritány; zde viz 3.1.8 až 3.1.10) chtějí do společnosti i divadla vnést osvobozující poznání, jak už jsme zmiňovali výše.

3.1.1 Widower's Houses

Shawova prvotina z roku 1892, *Widower's Houses* (tiskem 1893, přepracováno 1898, č. hráno s názvem Vdovcovy domy, Domácí pán, Domy pana Sartoria, knižně 1956 in: Hry, 2 svazky), se zprvu jeví jako zcela konvenční romance¹⁶. Pohledný mladý Angličan z vyšších kruhů na své cestě po Evropě potká hezkou dceru bohatého záhadného cizince a na první pohled se do ní zamiluje. Dále už však hra pokračuje nemilosrdným odkrýváním „reality“ jejich situace (srov. Matthews 1969). Nepravděpodobných náhod se v příběhu nasmělého mladíka Harryho Trenche a Blanche Sartoriové, děvčete, které ví, co chce, vyskytuje více a jsou hlavní hybnou silou děje. Jednou z těchto náhod je původ penze, kterou Harry pobírá. Právě dostudoval lékařství a jiný příjem zatím nemá. Nejdříve se ale dozvídá, jak získal své bohatství Sartorius, a protože se s výsledky nepřiměřených činů setkal na praxi v nemocnici, je právem pohoršen faktem, že by jeho budoucí blahobyt měl být vylepšován věnem takového původu.

Harry reaguje konvenčně hrdinsky a snaží se přesvědčit Blanche, aby vystačila s tím, co jí může nabídnout on, a poněkud se uskromnila, ale je odmítnut. Ani ve snu by

¹⁶ Výsledek spolupráce s Archerem (viz 2.2). Titul je narážkou na biblické domy vdov, respektive jejich vyjídání pokrytci (viz Evangelium sv. Marka 12, 40).

ho nenapadlo, že správce domů v londýnském slumu a jeho budoucí tchán se stará i o přísun peněz na jeho účet. Sartorius ho však poučí a spolu s Cokanem, Harryho společensky ostříleným rádcem, postupně mladého hrdinu přesvědčí o tom, že na takovém výdělku vlastně není nic špatného. Trench je tak první z řady shawovských osamocených mladých hrdinů, které, místo nepřítomných rodičů, o chodu společnosti poučí někdo jiný.¹⁷ Není bez zajímavosti, že Shaw prošel něčím obdobným. Otec i matka Shawovi se věnovali převážně vlastním zájmům, a tak jejich syn převzal názory na to, co je mravné a co ne, od jiných. Na rozdíl od Harryho však kompromisy a nezasloužené příjmy striktně odmítal.

Problematika slumů a pronajímatelů domů v nich spadá do Shawovy koncepce přinutit veřejnost k uvažování o sociálních zlech doby na půdě divadla. Přesto „pecunia non olet“ zůstává heslem mnoha lidí s vysokými příjmy i dnes. Málokdo se ptá po původu peněz obdivovaných osobností. A ptá-li se, je těžké cokoliv dokázat. Tím však člověk od otázky, jak být mravný ve světě, kde jsou obdivováni nemravní lidé, osvobozen není. To si zřejmě z této hry měli odnést i diváci. Sartorius sice společenskou odpovědnost odmítá, když tvrdí, že je neschopný cokoliv změnit, obecnstvo ale ze svých sedadel vidí mimo jiné nadbytečný luxus knih, které nejsou čteny, jeho rozmazlenou dceru a hrubost skrytou za uhlazenými způsoby. Autor důvěřuje inteligenci diváků a tomu, že si potřebné závěry vyvodí sami. Nepopírá důležitost peněz, ale odmítá vydírání. Na rozdíl od jiných pokusů o drama s didaktickým záměrem tak Shaw prezentací politických a mravních názorů neničil uměleckost svých děl.

Bylo-li autorovým cílem vychovat samostatně myslící diváky, nemohl je vystavovat hotovým tvrzením o správnosti či nesprávnosti konkrétních činů svých postav. Realita je zřídka kdy zabarvena jasně černě nebo sněhobíle. I proto práce s jazykem v argumentaci Cokana a Sartoria nabírá podobu kultivovaného projevu kontrastujícího se syrovými nehotovými postřehy mladého buřiče. To, že coby starší a zkušenější uměli něco vyjádřit kulantně, takže se i špatnost najednou jevila jako něco logického a celkem přijatelného, ještě neznamená, že měli pravdu. Divák měl tak jedinečnou možnost projít i jakýmsi kurzem mediální výchovy. Hezky vypadající účelové fráze, nazývání věcí nepravými jmény nás provází celým textem:

TRENCH [dazed] Do you mean to say that I am just as bad as you are?

¹⁷ Mezi hrdiny tohoto typu dále patří například mladá Kleopatra ze hry *Caesar and Cleopatra* (viz kapitola 3.1.9) či Líza Doolittleová z *Pygmalionu* (viz kapitola 3.2.1).

COKANE. Shame, Harry, shame! Grossly bad taste! Be a gentleman. Apologize.

*SARTORIUS. Allow me, Mr Cokane. [To Trench] If, when you say you are just as bad as I am, you mean that you are just as powerless to alter the state of society, then you are unfortunately quite right.*¹⁸

Dalším takovým příkladem, a zároveň tahem na morálku diváků, je pak prezentace sňatku jako součásti nečisté obchodní transakce ve třetím aktu. Nakonec se totiž domluví všechny zúčastněné strany. Harry je opět ubit argumenty „moudřejších“, rozmazlená Blanche objeví, že může místo otce začít terorizovat svého nastávajícího muže; obě děti jsou nakonec navzdory počátečním výhradám úspěšně socializovány...Vymezení tematiky této hry na sociální nespravedlnosti a souvislost sexuální přitažlivosti s mocí peněz¹⁹ tak nutně vyžaduje doplnění problematikou rodinných vztahů a jejich zástupných podob (Cokane a Sartorius nahrazují Harrymu otce). To ji pak mnohem více přibližuje dnešním čtenářům, z nichž mnozí pocházejí z neúplných či dysfunkčních rodin, podobně jako sám autor.

3.1.2 The Philanderer

V následující hře, *The Philanderer* (psána 1893, hrána až 1905, tiskem 1898, Záletník, č. s názvem Záletník Leonard, 1967), Shaw zamířil pro změnu do vlastních řad. Máme tak příležitost sledovat chování členů ibsenistického klubu v soukromí i na veřejnosti. Nedůsledné provedení změny staré ženy v takzvanou „novou“, tedy emancipovanou, se tu stává předmětem satiry spolu s vcelku tradiční postavou záletníka, kterému proklamovaná změna morálky přichází očividně vhod a rád se na ni v případě potřeby vymluví. Předmětem satiry se staly i jiné, tehdy módní záležitosti – vegetariánství a experimentování se zvířaty za účelem výzkumu. Předchozí generace, zastoupená dvěma otci mladých dam, vše pozoruje z odstupu a nevyhnutelně moralizuje, aby se nakonec ukázalo, že ani ona se nemůže prokázat zcela čistým štítem. Jak u mladé, tak u starší generace odhalíme postupně nějakou zásadní neshodu mezi názory, které propagují, a jejich uváděním do praxe.

Část prvního jednání dokonce vychází ze Shawovy vlastní krátké záletnické minulosti. Konverzující pár je vyrušen pozdě večer příchodem další dámy a následuje

¹⁸ Plays Unpleasant , p. 72

¹⁹ Srov. např. Slovník spisovatelů, str. 664

hysterická scéna, ve které se stále zamilovaná Julie snaží prosadit své právo na přelétavého Charterise. Jeho nová známost, vdova Grace Tranfieldová, se raději vzdálí, aby mladý ibsenista mohl v klidu z pozice své intelektuální převahy vysvětlovat, že "...advanced views, Julia, involve advanced duties."²⁰ Julie se však nadále tvrdohlavě dožaduje sňatku, přestože předtím jím v duchu módy jménem nová žena naoko pohrdala. Opravdu „nové“ ženy byly odhodlané zůstat svobodné, nestát se součástí ponižujícího obchodování, kdy se žena muži pod zástěrkou sňatku zaprodávala a výměnou získávala společenské postavení manželky a právo být jím udržována až do smrti. Za pokrokové bylo považováno přátelství s právem kdykoliv opustit vztah, který by nezaručoval plnohodnotný rozvoj osobnosti jednoho z partnerů.

Julie se jeví jako směšná postava jen do doby, než je vlastní teorií na konci hry zrazen i Charteris. Grace totiž s aplikací „pokrokových“ požadavků došla ve své životní praxi o kousek dál a odmítá sňatek s někým, na kom by byla psychicky závislá. Je však zřejmě jen otázkou času, kdy se vdá znovu. Ani Charteris není schopen předvést klubem závazně požadované „nemuzné“ chování. Emoční nastavení muže a ženy se prostě nějakou módou změnit nedá, mění se jen jazyková označení, kterými ho popisujeme.²¹ Jedinou postavou věrnou svým tvrzením tak zůstává Juliina sestra Sylvie. Odkládání sukně v prostředí klubu, kouření a důsledné vyžadování oslovení v mužském rodě už sice pro feministky naší doby charakteristické není, právo na vydělávání vlastního živobytí bez ztráty osobní prestiže však ano. Přesto některé ženy dodnes nepřestávají preferovat tradiční uspořádání rodinných poměrů a pracují pro svou rodinu místo pro zaměstnavatele.

Je už osudem revolučních myšlenek, že se s nimi ztotožní jen část populace, část jich zneužije a část s nimi nesouhlasí nebo jsou jí dokonce lhostejné. Až s odstupem několika let, a někdy jsou nutná i staletí, lze objektivně zhodnotit klady a zápory někdejších novinek. Důsledky změn jsou totiž kolikrát patrné až na následujících generacích. G. B. Shaw a ibsenisté obecně sice shlíželi s despektem na tradiční uspořádání rodiny, avšak nebyli ani zdaleka schopni plně pochopit možné důsledky jeho proměn, se kterými se plně můžeme setkat až v druhé polovině dvacátého století (tímto tématem se budeme blíže zabývat v následujícím oddílu). Odchylky od morálky viktoriánské Británie, šokující starého plukovníka a sentimentálního divadelního kritika

²⁰ Plays Unpleasant, p. 110

²¹ Srov. Plays Unpleasant, p. 152: *PARAMORE. I do hope that with all my soul – [correcting himself] I mean with all my function of hoping.*

ve hře *The Philanderer*, by dnes už nikoho z míry nevyvedly. Co se zde tedy dá objevit nadčasového? Odpověď dává sám autor v malé poznámce k vydání hry roku 1930:

I make no attempt to bring the play up to date. I should as soon think of bringing Ben Johnson's Bartholomew Fair up to date by changing the fair into a Woolworth store. The human nature in it is still in the latest fashion: indeed I am far from sure that its ideas, instead of being 36 years behind the times, are not for a considerable section of the community 36 years ahead of them. My picture of the past may be for many people a picture of the future. (Plays Unpleasant, p. 98)

...a také jím jistě nadále zůstává například v případě států ovládaných fanaticky vykládaným islámským právem.

Při provádění jakýchkoli změn ve společnosti je totiž zapotřebí zodpovědně promyslet jejich možné důsledky a ne je rovnou testovat na lidech:

JULIA. How have you the face to turn round like this after insulting and torturing me?

CHARTERIS. Never mind, dearest: you never did understand me; and you never will. Our vivisecting friend has made a successful experiment at last.

JULIA [earnestly] It is you who are the vivisector: a far crueller, more wanton vivisector than he.

CHARTERIS. Yes; but then I learn so much more from my experiments than he does! And the victims learn as much as I do. That's where my moral superiority comes in.²²

Další nebezpečí se pak skrývá v nesprávných závěrech některých takových sebevědomých experimentátorů a v pokrytectví, které v ostatních vyvolají. Juliinu otci lékař kvůli domnělé vzácné a vážné chorobě, neprofesionálně prokázané na nedostatečném množství pokusných zvířat, naordinoval přísnou dietu. Starý plukovník se alkoholu a masa vzdal jen nerad, a tak se alespoň pokusil udělat ze své nouze ctnost. Na zprávu o vyvrácení teorie o jeho nemoci reaguje už jako viceprezident společnosti lidumilů a vegetariánů:

CRAVEN [querulously] That's all very well; but it's very vexing. You dont half see how serious it is to make a man believe that he has only another year to live: you really dont, Paramore: I cant help saying it. Ive made my will, which was altogether unnecessary; and Ive been reconciled to a lot of people I'd quarrelled with: people

²² Plays Unpleasant, p. 168

*I cant stand under ordinary circumstances. Then Ive let the girls get round me at home to an extent I should never have done if I'd had my life before me. Ive done a lot of serious thinking and reading and extra church going. And now it turns out simple waste of time [...]*²³

I starší protagonisté této hry si tedy nasazují lichotivé masky mající za úkol vylepšit jejich obraz v očích druhých i jich samých. Divák však vidí směšnost takových snah a i jejich cíle jsou nakonec prezentovány jako pochybné.

3.1.3 Mrs Warren's Profession

Mrs Warren's Profession (psáno 1893, tiskem 1898, hráno 1902, Živnost paní Warrenové, č. 1953, 1956 in: Hry, 1979 in: Divadelní moudrost G. B. Shawa) měla přitáhnout pozornost publika k faktu, že prostituce je způsobena nikoliv zkažeností žen ji provozující, ale neochotou společnosti zajistit nevdaným ženám bez vzdělání jiný, důstojnější způsob vydělávání peněz. Děje se tak prostřednictvím svědectví na první pohled celkem sympatické majitelky nevěstinců vysvětlující své vzdělané dceři vlastní minulost, a tím i důvody pro takovou životní dráhu. Shaw v duchu svého osobitého pedagogického postupu tak ve hře prostituci jako takovou explicitně neodsuzuje a hlavní hrdinka, vlastně jakási moderní matka samoživitelka-podnikatelka-workholička, je potrestána „pouze“ odsudkem jediného dítěte, které už s ní nechce mít nic společného. Společnost jako taková totiž na straně paní Warrenové zůstává, protože její podnikání mlčky schvaluje. Vzájemné ústupky a úplatky, tolik výhodné pro obě zúčastněné strany, ústí ve zneužívání nouze druhých. Jak poznamenává Crofts, společník paní Warrenové, i v nejhroších letech tento „obchod“ vydělává mnohem lépe než jakýkoliv jiný a všichni rozumní lidé se přeci snaží investovat co nejvýhodněji. Jedná se tu tedy mimo jiné i o variaci na téma první Shawovy hry.

Zatímco ve *Widower's Houses* odhalení špinavého původu nabízených peněz nakonec k žádným změnám nevedlo, protože zhýčkaná mladá generace upřednostnila vlastní pohodlí, v *Mrs Warren's Profession* přichází na řadu zděděná pracovitost a důvěra ve vlastní schopnosti. Vivie Warrenová se však od životního stylu své matky byla tak snadno schopná odpoutat i z jiných, pro společnost mnohem závažnějších důvodů, souvisejících s nedostatečnou komunikací a vzájemným odcizením. Paní

²³ Plays Unpleasant, p. 145

Warrenová byla svými vzkvétajícími podniky totiž zaměstnána natolik, že si nikdy neudělala dostatek času na naslouchání svému dítěti. Vivie nezná ani otce, ani matku. Vychovávali ji cizí lidé, a tak, i přes nespornou kvalitu svých znalostí, postrádá zřejmě smysl pro vzájemné rodinné sdílení.

Není příliš nesnadné pochopit, že v mladé Vivie matčina pozdní snaha předat jí něco z vlastních názorů na fungování společnosti vyvolala odpor. Je opravdu příliš pozdě čekat s výchovou dětí na čas, kdy dostanou rozum, protože „správný“ životní styl a mravní hodnoty se dají snadno otiskovat jen do tvárné dětské duše. Matka Warrenová se však, podobně jako nemalá část dnešních rodičů, oné pro ni příznivé doby vzdala ve prospěch hmotného zajištění jejich společné budoucnosti. Výchovu dcery svěřila profesionálům a najednou zjišťuje, že zůstala sama. Absence citové vazby je po nelehkém vysvětlování následně vyplněna pouze profesním obdivem k sebezapření matky, jejím hospodářským dovednostem a tvrdé práci. Jakýkoliv hlubší vztah je předem vyloučen. Vivie nikdy nepochopí, co se skrývá za matčinými přáními řídit její život. Citům se programově brání, podobně jako kráse a romanci, jakou jí nabízí Praed. Zcela stejně se těmto „nerealistickým“ záležitostem v jakémkoliv podobě bránil Shaw.

Nabízí se srovnání vztahu paní Warrenové s její vlastní matkou. Ta měla s různými otci několik dcer a ty je též nepoznaly. Denní kontakt s pracovitou matkou však v paní Warrenové pomohl vybudovat respekt, který si uchovala i přes vzájemně rozdílné názory. Vivie ničeho takového není schopna, ale není to její vina. Kitty Warrenová tak s velkou pravděpodobností ve vyšším věku skončí, jako ostatní příliš moderní rodiče, odkázána na pomoc zaplacených profesionálů. Z dnešní doby už známe nejen tyto profesionály, ale i specializované instituce, totiž různé domovy seniorů. Jedná se však vlastně jen o logické pokračování trendu boarding schools, později mateřských škol a dokonce jeslí. Ztracený čas nelze nahradit drahými dárky a cit se nedá kupovat za peníze.²⁴ Není se co divit, že z takové vyhlídky byla paní Warrenová nešťastná:

VIVIE. It's no use, mother: I am not to be changed by a few cheap tears and entreaties any more than you are, I daresay.

MRS WARREN [wildly] Oh, you call a mother's tears cheap.

²⁴ Dokonce se dá hovořit o pomstě za citový deficit: *If this attitude is not explained by Vivie's circumstances in the play, it is to some extent illumined by remembering her creator's circumstances in his childhood. The demanding child and rejecting mother here change places, reversal being one of the simplest of psychic disguises, and the scene reveals itself as a fantasy of revenge that belies Shaw's reputation as a dramatist of ideas who had little access to emotions.* (Ganz, p. 98) Spíše než moderní nezávislou ženou je tedy Vivie produktem matčiny „pokrokové“ výchovy.

VIVIE. They cost you nothing; and you ask me to give you the peace and quietness of my whole life in exchange for them. What use would my company be to you if you could get it? What have we two in common that could make either of us happy together?

*MRS WARREN [lapsing recklessly into her dialect] We are mother and daughter. I want my daughter. I've a right to you. Who is to care for me when I am old? Plenty of girls have taken to me like daughters and cried at leaving me; but I let them all go because I had you to look forward to. I kept myself lonely for you. You've no right to turn on me now and refuse to do your duty as a daughter.*²⁵

Nepochopení je tedy nejen hluboké, mezigenerační a vzájemné, ale i neřešitelné. Nekonvenčně vychovaná dcera svou v hloubi srdce stále ještě konveční matku opouští. Paní Warrenová tak doplácí i na to, že jí nedopřála otce a styky s ostatním příbuzenstvem, a tak vychovala dítě bez vnitřní potřeby udržování rodinných vazeb i stálého životního partnera. Vivie k životu stačí práce a přátelé dle vlastního výběru.

Nyní opustíme problematiku rodinných vazeb a podíváme se blíže na techniku, kterou Shaw pro zpodobení své verze zástupkyně nejstaršího řemesla použil. Portrét Kitty Warrenové je totiž nejen přesvědčivý, ale z hlediska tehdejšího divadla též nekonvenční. Vůbec se zde nejedná o neparfémovanou svůdně oblečenou krásku v roli kajčnice či oběti, litující cesty, kterou se kdysi dala.²⁶ Právě naopak. Zdůrazňuje, jak jí její práce pomohla zachovat sebeúctu, což by podle jejích slov za hladu a otročení v továrně či jinde možné nebylo. Navíc se v této rodině vyskytly další poměrně silné argumenty v její prospěch. Paní Warrenová vzpomíná na sestru, která zemřela na otravu způsobenou materiály, se kterými v továrně pracovala. Druhá sestra se sice dobře vdala a vše se zdálo být na jejím počestném životě v pořádku, ovšem jen do té doby, než její manžel začal pít. A tak si vzala příklad z jiné sestry, Lizzie, v současné době už úctyhodné dámy z vyšší společnosti. Ta ji k prostituci přivedla s tím, že až si něco našetří, mohou začít provozovat vlastní podniky.

Shaw se tím opět vrací ke své oblíbené metodě. Vezme jazyková kliše týkající se ctnosti jménem tvrdá práce a postaví je na hlavu přemístěním do jiného kontextu. Práce je pojmenována jako ta, co se pro potěšení rozhodně nedělá, a nároky na její adeptky označeny za velké. Sebezapření a dovedné hospodaření s vydělanými prostředky namísto bezhlavého utrácení nabývá až puritánských kvalit. Ironie morálních tezí aplikovaných na nemorální prostředí nevyhnutelně šokovala. Zde, více než jinde, nesou

²⁵ Plays Unpleasant, p. 284

²⁶ Srov. např. Ganz, str. 92

své ovoce léta řečnické praxe a vrozený smysl pro paradox. Mohlo by se tedy zdát, že je paní Warrenová nevinná oběť nesprávně nastaveného společenského systému. Bývala jí. Nyní však už stojí po boku majitelů továren a stejně jako oni se podílí na vydírání a podhodnocování práce svých zaměstnankyň. Dokonce jako Sartorius kvůli dceři zatouží po uznání svých práv na dobré společenské postavení a doufá ve výhody z toho plynoucí. Hodlá své dceři vybrat manžela, jenž jí bude majetkově roven. Kupčení se vztahy je, jak matka důrazně svou Vivie upozorňuje, mezi příslušníky vyšších vrstev normální.

Ve shodě s matčinou prvotní logickou úvahou se Vivie odmítá zaplést do obchodu, který pro ni už není nezbytností, protože se dovede bez problémů uživit jinak a ani by ji nebavilo trávit život neúčelným utrácením peněz. Sama paní Warrenová se nakonec nechtěně ke své vině přiznává poté, co Vivie odmítne její „lákavou“ nabídku života v přepychu:

VIVIE. I wish you wouldnt rant mother. It only hardens me. Come: I suppose I am the only young woman you ever had in your power that you did good to. Dont spoil it all now.

MRS WARREN. Yes, Heaven forgive me, it's true; and you are the only one that ever turned on me. Oh, the injustice of it! The injustice! The injustice! I always wanted to be a good woman. I tried honest work; and I was slave-driven until I cursed the day I ever heard of honest work. I was a good mother; and because I made my daughter a good woman she turns me out as if I was a leper. [...] From this time forth, so help me Heaven in my last hour, I'll do wrong and nothing but wrong. And I'll prosper on it.²⁷

Konečně se nabízí otázka, jak je to s užitím nemorálně nabytých peněz na dobré účely. Vivie získala dobré vzdělání. Bratr společníka její matky dokonce financuje studijní stipendium, jenže z peněz, které by správně měly patřit zaměstnankyním jeho továrny, a tak některé z nich odcházejí do podniků navštěvovaných jistými majetnými „gentlemany“ a koloběh zla se uzavírá. Paní Warrenová i onen bratr přesto mohou nabýt dojmu, že činí dobro. Toto dobro z nich však, jak se ukazuje, lepší lidi neudělalo. Problematika různé motivace pro charitativní činnost a její přínos je dále zpochybněna ve hře *Major Barbara* (1907, Majorka Barbora, č. 1960, též s názvem *Major Barbora*, 1929).

²⁷ *Plays Unpleasant*, p. 285

3.1.4 Arms and the Man

Satira na válku *Arms and the Man*²⁸ (hrána 1894, tiskem 1898, Válku a hrdinu, č. 1923, známější název Čokoládový hrdina, 1956, 1978), už uvádí soubor *Plays Pleasant*. Shaw v ní opět poněkud předběhl dobu. Satiry tohoto ražení totiž přišly do módy až po první světové válce a vlastně až tehdy se tato hra zařadila mezi ostatní klasická díla na toto téma. Tradiční mytické pojetí válečného hrdiny, které bylo a je odnepaměti opěvováno zasloužilými národními bardy a utužováno vládami s expanzivními ambicemi, totiž nebylo schopné obstát v konfrontaci s životní realitou válečných konfliktů, jak se postupně přesvědčila nejedna rodina válečného hrdiny. Přesto literární tradice obsahuje mnoho prestižních textů, jejichž děj se nějak dotýká vítězných vavřínů. Ve skutečnosti však je toho, co lze na válečné vřavě obdivovat, jen poskrovnu. Moderní spisovatelé pak mají tendenci být ještě kritičtější a v zájmu společnosti s oblibou boří zažitě konvence.

Válečný entusiasmus, stejně jako nepatřičná sentimentalita s ním spojená, byla trnem v oku i Shawovi. Lze jen litovat, že stejně kritický nebyl i v případě pozdější ruské socialistické revoluce, která se v rozporu se Shawem bráněnými lidskými právy rozhodla šířit své myšlenky mečem místo slovy a osobním příkladem. Odtud byl pak už jen krok k obdivu dalších diktátorů a autorovy ušlechtilé záměry mizí v nedohlednu. I Shawovy dobré úmysly se tak vlastně nakonec poněkud paradoxně staly obětí válečného mýtu. A nezachránila ho před tím ani jeho *Anti-romantic Comedy*, jak zní podtitul hry *Arms and the Man*. Bohužel i v dnešní době se v mezinárodní politice můžeme setkat s podobně scestným válečným romantismem. Pokud se k němu přidá navíc motiv hrdinské „vyšší lásky“ a pocity privilegovanosti, jakými oplývá hlavní hrdinka Raina, může vše pod zdánlivě ušlechtilou myšlenkou vyústit v bezbřehý teror mezinárodního dosahu.

Vraťme se však ke hře samé. Zde, stejně jako ve většině děl následujících, je pozornost diváka upoutána a stále udržována – podobně jako u Ibsena – dějem odkrývajícím kontrast mezi zdáním a skutečností. Nejedná se však o realismus v tradičním slova smyslu. Nově objevená pravda je totiž mnohem zajímavější než to, co může přitahovat na tradiční kýčovitě konvenci (srov. Matthews 1969). Válečným hrdinou tak není zprvu opěvovaný mladý bulharský aristokrat jménem Sergius, nýbrž

²⁸ Název je narážkou na první verš Vergiliovy Aeneas – „Opěvuji válku a hrdinu.“

neheroický, Srby najatý profesionál Bluntschli, jenž se nestydí přiznat, že hlavním zájmem každého vojáka není proslavit se, ale přežít. Sergiovi se sice díky nerozvážné vojenské akci „na vlastní odpovědnost“ a velké náhodě podařilo v dílčím boji zvítězit, přesto je pro další boj i organizaci jednotek v době míru nepoužitelný. Postrádá totiž jakékoliv řídicí schopnosti i mravní kvality. Právě to se v průběhu hry dozvídáme ze Sergiova jednání spolu s jeho snoubenkou, už zmiňovanou Rainou. Bluntschli se naopak ukazuje v čím dál tím pozitivnějším světle.

Válka je v jeho podání líčena nikoli jako skvělá možnost pro každého muže, jak potvrdit své vlastenecké cítění, smysl pro spravedlnost a osobní hrdinství, ale jako něco nebezpečného, nevypočitatelného a život ohrožujícího. Pragmatický Bluntschli, s čokoládou po kapsách, vyučuje diváky i Rainu. Lépe než munice mu slouží neúprosná logika a holá fakta ze života. Překvapením vedoucím k jeho sňatku s mladou dámou se stává, kromě Sergiem konečně plně přiznané náklonnosti ke svérázné služce Louce, také čerstvě nabyté dědictví po otci, vlastníkoví celé sítě švýcarských hotelů. Válečná sláva a osobní kvality by mu k tomu rozhodně nestačily, protože nevěstin otec bdí nad životním standardem své dcery snad dokonce více, než nad její morálkou. Proto se Raina musí nejprve pod vedením „náhradního rodiče“ vzdát zkreslených představ o světě, které podle vlastních slov načerpala z četby Byrona a Puškina, a které zčásti vyznává i její matka. Po změně smýšlení se jí otevírá nový život po boku pohádkově bohatého muže. Jaký ústupek dobovému vkusu oproti příběhu shawovsky pracovité Vivie Warrenové a jeho divácky ne zrovna vděčné verzi happy-endu...

Shaw byl zřejmě natolik zaměstnán myšlenkou demytizace vojenské slávy, že od některých svých zásad jednoduše upustil. Jiné se tu však objevují s novou naléhavou intenzitou. Z tohoto hlediska se jako nejzajímavější postava jeví služka Louka. Svě, na místní poměry výborné, zaměstnání získala jen díky pomoci jiného sluhy, Nikoly. I ten plní roli „náhradního rodiče“, který hodlá produkt své skvělé výchovy co nejlépe provdat. Je to v jeho očích výhodnější varianta, protože takto se stane zákaznící jeho zamýšleného obchodu a bude u něj utrácet, místo aby ho peníze stála coby manželka. Louku se mu však podařilo změnit jen částečně. Přijala sice doporučení týkající se úpravy zevnějšku, ale svou divokou povahu příliš krotit nehodlá. Její vtíp i hrdost jí nikdy nedovolí krýt záda své paní či sklánět se před povýšeností příslušníka „lepší společnosti“ Sergia, který s ní za Raininými zády nepokrytě flirtuje. Všichni lidé jsou si v jejích očích rovni a jako argumenty podporující takové odvážné tvrzení klidně použije informace získané při poslouchání za dveřmi:

SERGIUS: That shews that you are an abominable little clod of common clay, with a soul of a servant. [He lets her go as if she were an unclean thing, and turns away, dusting his hands of her, to the bench by the wall, where he sits down with averted head, meditating gloomily].

LOUKA [whimpering angrily with her hands up her sleeves, feeling her bruises arms] You know how to hurt with your tongue as well as with your hands. But I dont care, now Ive found out that whatever clay I am made of, you are made of the same. As for her, she's a liar; and her fine airs are a cheat; and I'm worth six of her.²⁹

Na takové sebevědomé prohlášení Sergius reaguje omluvou a jeho zaujetí Loukou se začíná prohlubovat, byť to zatím není ochoten přiznat ani sám sobě. Nakonec se k ní však začne chovat jako k dámě. Hra o lepší postavení může pokračovat. Mezitím se Louka ještě stihne vypořádat s Nikolou. Vzbouří se proti svému učiteli podobně jako později Líza Doolittleová ve hře *Pygmalion*. Nikola si totiž nevšiml všech změn, které jeho výchova způsobila. Chová se k Louce pořád stejně neomaladě jako profesor Higgins k Líze. Louka v jeho plánu figuruje jako výhodná, snadno přemístitelná, jím stvořená věc. Přesto je to právě její okouzlující, Nikolou neúspěšně potlačovaná, drzost a ne dobré způsoby, co jí pomůže získat manžela dle vlastního výběru:

SERGIUS. What would you do, most noble Empress?

LOUKA. I would marry the man I loved, which no other queen in Europe has the courage to do. If I loved you, though you would be as far beneath me as I am beneath you, I would dare to be the equal of my inferior. Would you dare as much if you loved me? No: if you felt the beginnings of love for me you would not let it grow. You would not dare: you would marry a rich man's daughter because you would be afraid of what other people would say of you.³⁰

Až poté Sergius slíbí, že pokud se jí ještě někdy dotkne, stane se jeho nevěstou. A protože se mu ona nehoda přihodí před všemi ostatními zúčastněnými po vysvětlení příběhu čokoládového hrdiny, nemá jediný důvod nedodržet slovo. Bluntschli, svobodný občan Švýcarska, cení si lidí podle jejich vlastností a ne podle postavení, mu k takovému kroku gratuluje jako první.

²⁹ Plays Pleasant, p. 52 – 53

³⁰ Plays Pleasant, p. 74

3.1.5 Candida

V pořadí druhou utěšenou hrou je *Candida* (psána 1894 – 95, hrána 1897, tiskem 1898, č. 1956, in Hry, inscenována 1905). Shaw se v ní vypořádal s některými iluzemi týkajícími se takzvaného šťastného manželského života. Ve zdánlivě tradičně patriarchálně uspořádané domácnosti protestantského duchovního vládne ve skutečnosti jeho manželka. Candida jednoduše potřebuje „být potřebována“, přičemž odměnou za obětavé vedení domácnosti je jí především vědomí osobní moci. Tedy i přes ne zrovna šlechetné motivy jednání se stává obdivovaným vzorem ženy. Podtitul hry, *Mystery*, je tak i poměrně přesným popisem toho, co se za lákavým obrázkem rodinné pohody manželů Morellových skrývá. Stejně jako v předchozí hře se opět ukazuje, že zdání klame.

Reverend James Morell si získal svými prvotřídními kazatelskými a řečnickými schopnostmi proslulost nejen na půdě církevní. Sekretářka Proserpina má plné ruce práce s vyřizováním dalších a dalších objednávek nejrůznějších společností, které touží po jeho přednáškách o reformní politice, tedy socialismu. Nejedná se o žádného nepraktického mladého snílka. Tento čtyřicetiletý muž už předal své zkušenosti nejednomu kaplanovi. I on však svou práci miluje z důvodů, které zůstávají očím veřejnosti skryty. Toto přerostlé dítě hrdě skládá všechny své úspěchy k nohám manželky a až její zpětná vazba je mu pravým zdrojem sebeúcty. Jeho pojetí království božího na zemi tak dostává poněkud přízemní nádech. Zřetel věčnosti se jaksí vytrácí, protože všechna vykonaná dobra odmění buď posluchači nebo žena, bez níž si Morell svůj život představit nedovede. Je ironií, že právě pastor vkládá všechny své naděje do pouhého tvora místo do věčného Boha, a právě toho nemůže nevyužít pokušitel. Na rodinu je dopuštěna vpádem osmnáctiletého mladíka zkouška věrnosti.

Až nezemsky křehký Eugene Marchbanks také vládne slovem, jak se na básníka patří. I on podlehl kráse Candidy a posílen její přízní pouští se i přes svou obvyklou nesmělost do souboje se zdánlivě silnějším zákonitým manželem. Věren svému aristokratickému původu brání dámu, již se dle jeho názoru děje v soužití s Morellem nenapravitelná křivda v podobě běžných domácích prací. Jestliže manželovi Candida reprezentuje ideál ženství, Marchbanks v ní uctívá rovnou bohyni, což jí lichotí. Vzniká klasický trojúhelník a jeho hroty, krom hysterie nového ctitele, přiosťruje i neočekávaný příchod Candidina otce, který svého zetě příliš v lásce nemá. Pan Burgess totiž svou finanční prosperitu považuje za výsledek vlastních schopností a práce a nikoliv

za okrádání těch nejpotřebnějších z Morellových farníků. Nepřiměřeně nízké mzdy navýšil až kvůli zakázce městské části, protože jinak by o ni přišel. Nízké mravy takového zaměstnavatele Shaw ještě podtrhl, když do jeho úst vložil nespisovný jazyk kontrastující s jazykem zbytku postav.

Z nešťastnějšího manžela pod sluncem se pod Marchbanksovými výpady stává pochybující člověk. Idea, že Candidu sobecky obětoval ve prospěch vlastních neživých myšlenek, pouhých slov, ho zasáhne nečekaně hluboce, a to přesto, že by měl být díky svému povolání zvyklý i na hlasy nejrůznějších oponentů:

MORELL. Marchbanks: some devil is putting these words into your mouth. It is easy – terribly easy – to shake a man's faith in himself. To take advantage of that to break a man's spirit is devil's work. Take care of what you are doing. Take care.

MARCHBANKS [ruthlessly] I know. I'm doing it on purpose. I told you I should stagger you.³¹

Jak příznačné, že sebevědomí postrádající Marchbanks si v takovýchto hrátkách libuje a podrobí jim i další postavy hry. Nejvíce využívá situací, kdy se se svou obětí octne o samotě. Tehdy je nejsilnější. Candidu vede ke zhlížení se v sobě samé, jejího otce ještě více popichuje proti Morellovi a z Proserpiny dostane doznání o citu, který ke svému zaměstnavateli tajně chová. Jedná se tedy o ďábelsky zdatného manipulátora. Svou básnickou citlivost tak vlastně zneužívá k dosažení cílů ne nepodobných cílům malého dítěte, jež chce svou matku pouze pro sebe a nikomu ji nepůjčí. Možná i proto je pro něj nejméně zajímavý kaplan Lexy, který se zhlédl v Morellovi, a napodobuje dokonce i jeho způsob nošení deštníku. Bohužel nám autor nedopřál ukázkou básníkovy chování v přítomnosti dvou Morellových synů, kteří jsou na čas kvůli nemoci mimo dům.

Kazatelský talent byl vlastní i Shawovi, a tak v Marchbanksovými ústy kritizuje kolegy zaposlouchané do sebe sama, kteří žvaní a tlachají bez naslouchání druhé straně, manželky ze zástupu postižených nevyjímaje. Avšak nakolik autor nechtěně promlouvá i o sobě, to se můžeme dnes už jen dohadovat. Morell asi neměl vnitřní potřebu vládnout doma, když několikrát týdně pozvedal dav posluchačů k entusiasmu a působil na něj tak, že mu tleskal téměř v extázi. Na domácí scéně pak vládla a sklízela ovace jeho žena. Vyhovoval tak jejím potřebám možná více, než by se na první pohled zdálo. Candida není moderní ženou vydělávající si na své živobytí jako Proserpina.

³¹ Plays Pleasant, p. 115

Nezasvěcencům, tedy básníkovi a tchánovi, však nedostatek služebnictva připadal skandální. Nebyli schopni pochopit, proč Morell nechce svou ženu nechat neužitečně zahálet. Vraťme se proto k teorii její poněkud rozšířené mateřské role.

Candida je první, kdo upozoruje změnu v náladě svého manžela:

CANDIDA [going nearer, and putting her hand down softly on his to stop him as she says] Come here, dear. Let me look at you. [He drops his pen and yields himself to her disposal. She makes him rise, and brings him a little away from the table, looking at him critically all the time]. Turn your face to the light. [She places him facing the window]. My boy is not looking well. Has he been overworking?

MORELL. Nothing more than usual.

CANDIDA. He looks very pale, and grey, and wrinkled, and old. [His melancholy deepens: and she attacks it with wilful gaiety] Here: [pulling him towards the easy chair] youve done enough writing for today. Leave Prossy to finish it. Come and talk to me.

MORELL. But –

*CANDIDA [insisting] Yes, I must be talked to. [...]*³²

Její otázka, proč tolik psát a kázat, když většina farníků za jeho zády dělá pravý opak požadovaného, ho však zachmuří ještě více. Myšlenka, že jeho vystoupení jsou pouhou nedělní zábavou a ne šířením zápalu pro boží království na zemi a socialismus, pouze potvrzuje Marchbanksovy postřehy o nezajímavosti jeho zájmů pro ostatní. Cynismus dosahuje vrcholu pastorovy snášenlivosti v momentě, kdy Candida nahlas zvažuje, proč nechávat Marchbankse nemilosrdně na pospas špatným učitelkám lásky jen kvůli takzvané vlastní čistotě. Pokud tedy Marchbanks rozumí jeho ženě opravdu více než její vlastní muž, je třeba ho považovat za vážného konkurenta a bát se jejího odchodu za ním. Básník však překvapí. Candidinu krutost neschvaluje. Přesto ještě dojde na scénu, kdy Candida musí svého muže před Marchbanksem bránit. Oba tak v průběhu jediného dne dostanou vyčiněno, jako kdyby se jednalo o malé chlapce, a ne o dospělé svéprávné muže. I střety obou z nich však chvílemi nemilosrdně připomínají soupeření školáků. Nakonec dojde dokonce na jejich vyšetřování odborníci na slovo vzatou...

Svou mateřsko-ochranitelskou roli nakonec Candida potvrzuje v momentě, kdy si vybírá slabšího ze dvou mužů, Morella. Je pro něj vpravdě obdivující “*mother*

³² Plays Pleasant, p. 132

and three sisters and wife and mother to his children all in one“, jak je na to její úspěšný „chlapec“ zvyklý už ze svého domova.³³ Přišel-li v průběhu pŭtek s básníkem skutečně o smysl své práce, bude Candidu potřebovat o to více a dá se čekat, že se na ni upne s novou intenzitou. Přecitlivělý, všemi opouštěný vyděděnec Marchbanks totiž paradoxně ztrátu své vyvolené snáší lépe. Odchází pak do noci, navždy poučen, hledat něco jiného, vyššího. Na rozdíl od Morella se zřejmě pro příště nehodlá nechat ovládat žádnou z žen. V té chvíli silně připomíná Vivie Warrenovou. Ne všechny děti totiž touží navždy zůstat šťastnými objekty maminky péče. Právem se Marchbanks po takovém prohlédnutí cítí *“as old as the world”*³⁴.

V kontextu euroamerické kultury druhé poloviny dvacátého století nás pak Shaw touto hrou nechtěně upozorňuje na další důležitou věc. Pokud člověk, stejně jako Morell, nepostaví na první místo ve svém životě pravého, živého, osobního Boha, velmi rychle jeho místo v srdci zaujme nějaké zlaté tele a tomu se pak onen člověk klaní naprosto nekriticky. Výčet takovýchto bŭžků dnešní doby by zabral mnoho místa, a tak za všechny zmíníme pouze úspěch, sexuální uspokojení, peníze, obsesi takzvaným zdravým životním stylem a hvězdy showbusinessu. Místo s novou existencí svobodných osobností, nezávislých na společenských požadavcích, se tak dnes stále více setkáváme s novým otroctvím propagovaným masmédií, jejichž tlaku jsme dennodenně vystavováni. Shaw by byl první, kdo by takový vývoj kritizoval. Člověk se všemi možnými právy, o kterém snil, si totiž nezdravě oblíbil kýč a vlastního názoru se obvykle zřídka ve prospěch většinového. Zákon politické korektnosti ho v tomto trendu dále utvrzuje.

3.1.6 The Man of Destiny

Také v jednoaktovce *The Man of Destiny* (hrána 1897, tiskem 1898, Osudový muž, č. s názvem Muž Budoucnosti, 1933, č. televizní inscenace 1988) má žena v mnoha situacích navrch nad mužem. A ne nad ledajakým. V díle nesoucím podtitul *A Fictitious Paragraph of History* (Taková malá smyšlená kapitolka historie) potkáváme Napoleona v době, kdy byl ještě téměř neznámým sedmadvacetiletým generálem. Jde tak o další z řady případů, kdy Shaw pocítil potřebu zuřivě polemizovat se zažitým mýtem hrdinství a jeho konkrétní podobou známou z dějin. Po Blunschlim jde navíc o další

³³ Plays Pleasant, str. 158

³⁴ Plays Pleasant, str. 159

kladnou mužskou postavu, protože všechny předcházející jsou parodiemi mužských nectností. Shaw Napoleonovi připsal mnoho svých vlastností. Jeho hrdina například neuznává ideál vlastenectví a odvahy, přesto je neváhá využívat mezi ostatními vojáky, protože ti na ně velmi dobře slyší. Vystačí si sám a jedná na vlastní odpovědnost, nerespektuje pravidla války. Tvrdě pracuje, zpravidla na více věcech najednou. Věcný realismus, s jakým přijímá jak dobré, tak špatné zprávy, mu otevírá cestu k pozdějšímu úspěchu.

Na tažení v severní Itálii dochází v Shawově hře k Napoleonově životní volbě. Dá přednost kariéře, tedy moci, před prožíváním a budováním vztahu ke své ženě, o jejíž nevěře se náhodou dozvěděl. I v tomto případě jedná s profesionalitou herce, který obdrženou roli zahraje navzdory všem. Není žádnou primadonou. Jak autor poznamenává ve svém úvodu:

*Poverty, ill-luck, the shifts of impecunious shabby-gentility, repeated failure as a would-be author, humiliation as a rebuffed time server, reproof and punishment as an incompetent and dishonest officer, an escape from dismissal from the service so narrow that if the emigration of the nobles had not raised the value of even the most rascally lieutenant to the famine price of a general he would have been swept contemptuously from the army: these trials have ground in his conceit out of him and forced him to be self-sufficient and to understand that to such men as he is the world will give nothing that he cannot take from it by force.*³⁵ V tomto vzájemném souznění napříč věky se možná skrývá další z kořenů Shawova obdivu k diktátorům. Přesto v něm lze nalézt i některé pozitivní momenty. To když popírá zázračnost generálova vzestupu a zdůrazňuje práci a jednotlivé strategické kroky. Zpráva o cestě z prachu země k výšinám moci tak zní mnohem věrohodněji.

Jako originální pozorovatel glosuje Napoleon veškeré dění okolo sebe. Zdatně mu v tom sekunduje i majitel hostince Giuseppe, který se na jednu stranu svému hostu potřebuje nějak odvděčit za ochranu před válečným rabováním a na druhou se před ním musí sám držet na pozoru. Jde vlastně jen o historickou situaci aktualizovanou tradiční postavu sluhy a jeho pána, jež má moc nad životem a smrtí všech okolo. Dalším hostem je tajemná dáma, půvabná cizinka bez jakéhokoliv doprovodu. Vyšší společenské postavení ve spojení s její osamělostí si oba výše zmiňovaní vysvětlují válečným stavem a možnou ztrátou manžela v boji. I proto její úskoky a odchody v převleku

³⁵ Plays Pleasant, p. 163 - 164

dlouho unikají pozornosti všech, kdo se v hostinci nacházejí. A tak se Napoleonův podřízený vrací bez depeší i bez koně a netuší, že to nebyl mladík, kdo to z něj všechno po přátelském pohoštění vylákal. Po prozrazení dáma neváhá lhát, využívat zásad galantnosti a vůbec nejrůznějšími způsoby zneužívat svých půvabů. Ukáže se, že se před generálem snažila celou dobu ubránit malý osobní dopis.

V debatě dáma také vzývá Napoleonovu odvahu. Ten si je vítězstvím naprosto jist, a tak se do ní nechá zatahnout. Oponuje, že u rekrutů se zjišťuje výška, věk a podobně, ale odvaha zůstává stranou, protože hrdinství jako takové neexistuje. Za jedinou univerzální vášň pak překvapivě označuje strach, protože právě ten má moc donutit člověka buď k útěku, nebo k útoku. Brilantními dialogy postavy získávají čas, baví publikum a v neposlední řadě lákavě prezentují autorovy názory. Nakonec se Napoleon přestane ohlížet na sentimentální konvence a vyhrožuje, že si depeše i dopis od dámy vezme násilím. Díky svému smyslu pro drama získá vše, co chtěl, i bez jeho užití. Milostný dopis, kompromitující Napoleonovu manželku, tak dorazí do určených rukou. Záměr odesílatele se však míjí účinkem. Ztráta cti a štěstí může totiž ovlivnit pouze romantického hrdinu.

3.1.7 You Never Can Tell

Poslední z řady her utěšených je komedie *You Never Can Tell* (psána 1895 – 96, tiskem 1898, hrána 1900, Člověk nikdy neví, č. 1931, 1963, inscenována 1906), jež místy přechází až ve frašku. Shaw opravdu nezvykle ustoupil vkusu publika, i když se za takto získanou oblibu styděl. Můžeme zde objevit mnoho tradičních dramatických postupů. Číšník asistující mladým nezkušeným hostům například připomíná otroky z antických her, kteří svým důvtipem a konverzační obratností zachrání jakoukoliv situaci. Mnohé z jeho dobře míněných zásahů a intrik maří přízemní rodič, nezvratně přesvědčený o správnosti svých výchovných metod. Dalším prvkem, známým už od dob vzniku dramatu, je užití postavy zasahující v momentě, kdy se situace stává neřešitelnou, jako *deus ex machina*. Postupně rozkrývaná, utajená identita členů rodiny, po letech potkávajících spolu s matkou zcela náhodou svého otce, se opět noří do tmy v závěru hry, kdy v rámci karnevalového veselí každý přijme některou z masek.

Naopak netradiční je na Shawově komedii absence romantického usmíření po letech. Nekonvenční matka, paní Clandonová, se se svými dětmi před osmnácti lety od svého muže odstěhovala na jiný kontinent, protože hodlal při výchově uplatňovat

fyzické tresty. Nyní je už na uplatnění odlišné koncepce výchovy pozdě a otec Crampton je zděšen chováním mladého muže a jeho dvou sester. Svou autoritu není schopen prosadit. Uráží ho to, co jsou ostatní postavy ochotné považovat za sice nezvyklé, ale kouzelně otevřené vyjadřování názorů. Že ne vždy jde o názory vlastní, je nejvíce patrné na nejstarší dceři, Glorii. Ta se považuje za novou, nezávislou ženu,³⁶ a v tomto duchu se zprvu odvíjí i její vztah k mužům, ale nakonec i ona podlehně kouzlu tradičního dvoření chudého začínajícího zubaře Valentina. Glorie velmi těžce nese poznání, že je úplně stejná jako ostatní ženy, protože ji matka vedla k životu podle ideálu nastudovaného z knih, kterému není v opravdové životní situaci schopná dostat. Kupodivu to považuje za vlastní selhání, nikoli za neživotnost teorie. I to je důsledek života ve stínu úspěšné paní Clandonové.

Silně dominantní autorka oblíbených knižních rádců řídí život svých dětí více, než by se od této velké propagátorky osobní svobody dalo čekat. Pevný systém pravidel jsou Glorie, Dolly i Phil schopni kdykoliv citovat a dovedou ho i patřičně využívat ve vlastní prospěch, ne nepodobní zkušeným právníkům a jejich paragrafům:

PHILIP. This is rather a startling departure from Twentieth Century principles.

DOLLY [quoting] "Answer all your children's questions, and answer them truthfully, as soon as they are old enough to ask them." See Twentieth Century Motherhood –

PHILIP. Page one.

DOLLY. Chapter one.

PHILIP. Sentence one.

*MRS CLANDON. My dears, I do not mean that you are too young to know. I mean that you are too young to be taken into my confidence. You are very bright children, all of you; but you are still very inexperienced and consequently sometimes very unsympathetic. [...]*³⁷

Přesné stanovení pravidel, jejich vysvětlování a dodržování oběma stranami je sice při výchově chvályhodné, ne už však očeňování otce v jeho nepřítomnosti. Tím paní Clandonová připomíná chování některých rozvedených matek dnešní doby. Druhý z rodičů je tak při setkání po letech v dvojnásob nevýhodné pozici a právem se cítí okraden o jednu z nejcennějších věcí v životě. Minimální či žádná citová vazba umocněná negativními očekáváními pak totiž mnohdy zabrání rozvoji jakéhokoliv

³⁶ Více o „nové ženě“ viz kapitola 3.1.2, The Philanderer.

³⁷ Plays Pleasant, p. 226

vztahu. To se naštěstí sourozenců Clandonových netýká. Už dlouho se dohadovali, jaký asi jejich neznámý otec je, a toužili se s ním seznámit. Do nesnadné situace vstupuje mediátor. Nový právní poradce rodiny, pan Bohun, je navíc poměrně zdatným psychologem, jehož názor všichni chtě nechtě respektují.

Zajímavou roli mají v této hře jména. Matka totiž nově pojmenovala sebe i děti, což ještě zdůrazňuje, jak moc se její svět liší od manželova. Z nelibozvučně znějící Margaret Cramptonové se stala dynamická Lanfrey Clandonová, madeirská celebrita, jejíž ambicí není nic menšího než povznášet knihami celou společnost. Ostatně i děti samy mají, celkem příznačně, s příjmením muže, o kterém zprvu nevědí, že je oním vytouženým otcem, problémy:

DOLLY. Shew the old gentleman up.

THE PARLORMAID [puzzled] Madam?

DOLLY. The old gentleman with the toothache.

PHILIP. The landlord.

THE PARLORMAID. Mr Cramton, sir?

PHILIP. Is his name Crampton?

DOLLY [to Phil] Sounds rheumatically, doesnt it?

PHILIP. Chalkstones, probably.

DOLLY. Shew Mr Crampstones up.

THE PARLORMAID [going out] Mr Crampton, miss.

DOLLY [repeating to herself like a lesson] Crampton, Crampton, Crampton, Crampton, Crampton. [She sits down studiously at the writing table] I must get that name right, or Heavens knows what I shall call him.³⁸

Zkostnatělost příjmení předznamenává nepřizpůsobivost starého typu rodiče a jeho nezaměnitelné morousovství. Proto má Glorie věrně kráčet v matčiných stopách a budovat novou společnost. Pro tento úděl se původní jméno Sophronia po otcově sestře rozhodně nehodilo. I ze jmen ostatních postav lze něco vyčíst. Valentinova role prostředníka změn v Gloriině přístupu k lásce do určité míry koresponduje se jménem světce, patrona zamilovaných. Moudrý číšník Walter je pod vlivem návštěvy Shakespearova rodiště dvojčaty nazván William. Jeho syn, kvůli předsudkům spjatým s nižším společenským postavením svého rodiče zprvu pokládáný za obsluhu u baru, se ukazuje být také někým jiným:

³⁸ Plays Pleasant, p. 229

DOLLY. Is your son a waiter too, William?

WAITER [serving Gloria with fowl] Oh no, miss: he's too impetuous. He's at the Bar.

M'COMAS [patronizingly] A potman, eh?

WAITER [with a touch of melancholy, as if recalling a disappointment softened by time] No, sir: the other bar. Your profession, sir. A Q. C.³⁹, sir.

M'COMAS [embarrassed] I'm sure I beg your pardon.

WAITER. Not at all, sir. Very natural mistake, I'm sure, sir. [...]⁴⁰

A tak je rodinný právník M'Comas několikrát prokázaným nedostatkem úcty též vyřazen ze hry o skutečnou autoritu. Shawovo pojetí rovnosti zaznívá naprosto neodolatelně jak z úst všetečné Dolly, tak z úst za všech okolností dokonale taktního Williama.

Budeme tedy taktní také, a proto se pokusíme vrhnout trochu světla na postoje nesympatického pana Cramptona:

VALENTINE. Soap! Why soap?

CRAMPTON. I began using it as a boy because I was made to; and and Ive used it ever since. And Ive never had toothache in my life.

VALENTINE. Dont you find it rather nasty?

CRAMPTON. I found that most things that were good for me were nasty. But I was taught to put up with them, and made to put up with them. I'm used to it now: in fact I like the taste when the soap is really good.⁴¹

Proto zůstává otázkou nakolik je Crampton, jako produkt necitelné výchovy, schopen pochopit členy vlastní rodiny. Velmi pravděpodobně ho vnitřně ještě více zatvrdil i jejich odchod a nynější podpora matčiny názorů. Rodinné drama, neznámé v dnešní době, kdy se rozpadá každé druhé manželství. Shawova komedie má, stejně jako Shakespearova, i mnoho tragických spodních tónů. Pro Cramptona má překvapivě mnohem více pochopení M'Comas než bývalá manželka, matka tří dětí, které by empatie měla být vlastnějí než onomu muži:

M'COMAS [rallying all his forces] Let me make one last appeal. Mrs Clandon: believe me, there are men who have a good deal of feeling, and kind feeling too, which they are not able to express. What you miss in Crampton is that mere veneer

³⁹ Queen's Counsel

⁴⁰ Plays Pleasant, p. 254

⁴¹ Plays Pleasant, p. 232 - 233

*of civilisation, the art of showing worthless attentions and paying insincere compliments in a kindly charming way. [...] Think of the people who do kind things in an unkind way! People whose touch hurts, whose voices jar, whose tempers play them false, who wound and worry the people they love in the very act of trying to conciliate them, and who yet need affection as much as the rest of us.*⁴²

Kdo je tedy pravou obětí vztahů lidí, jejichž citová deprivace z dětství má trvalé následky i pro dospělost? *You never can tell*. Nicméně každý, kdo alespoň náznakem miluje a touží být milován, zůstává člověkem a jako k takovému se k němu máme chovat. Patří k tomu i pokorná snaha pochopit jeho jedinečnost, neovlivněná prvním možným dojmem. Trpělivost v takových případech jistě obohatí nejen postiženého, ale i toho, kdo se s ním pokouší soucítit. Každému člověku bez výjimky bychom měli darovat čistý list a čekat, až toho na něj napíše tolik, abychom ho mohli lépe pochopit. Ve Shawových hrách to platí stejně, jako v životě.

3.1.8 The Devil's Disciple

Hra *The Devil's Disciple* (psána 1896 – 97, hrána 1897, tiskem 1901, Ďáblův žák, č. 1945, známější je však název Pekelník, 1906, 1926, další název Čertovo kvítko, 1953) patří už do souboru *Three Plays for Puritans* a je zřejmě jeho nejrepresentativnějším zástupcem, a to nejen díky odpovídajícímu místu děje i časovému zařazení do doby americké války za nezávislost (1776 – 83). Opět tu nalezneme motiv klamavosti prvních dojmů. Outsider Dick Dudgeon, který pod drsnou slupkou svého chování skrývá dobré jádro, totiž citlivou duši, se ukáže být lepším následovníkem božích zákonů než místní pastor. Do té doby ho však ostatní považovali spíše za učně z ďáblovy dílny, protože se opovážil odchýlit od příkladu své matky, všemi považované za vzor všech puritánských ctností. Její nesnášenlivost a nenávisť totiž po dlouhou dobu zůstávala velmi dobře ukryta za vnějškovým plněním evangelijních výzev. Matka i syn tak ve vztahu k ostatním postavám každý sám za sebe potvrzují pravidlo, že když dva dělají totéž, nikdy to totéž nebude. Dick se dovolává pekla vlastně pouze proto, že mu matčina realizace náboženské výchovy neumožnila poznat pravé hodnoty, k nimž nevědomky sám od sebe přirozeně tíhne. Nelze si

⁴² Plays Pleasant, p. 288

nepovšimnout, že rebelova i matčina silná slova se dotýkají pouze povrchních postav, ty citlivější reagují jinak.

Po formální stránce je hra převráceným konvenčním melodramatem (srov. Ganz 1983). Odvážný čin tak není oproti tradičnímu pojetí motivován milostným citem. Život skýtá mnohem silnější podněty pro chování. Sám Dick se důrazně brání obvinění, že by byl ochoten obětovat svůj život kvůli náklonnosti k hlavní hrdince, pastorově ženě Juditě. Obyčejné lidské soucítění se mu zdá být jediným možným vysvětlením toho, proč vojákům v pastorově nepřítomnosti nevysvětlil, že není mužem, jehož přišli zatknout za účelem poprav. Jiné prvky naopak tradici žánru věrně ctí. Předčítání poslední vůle Dickova otce, při kterém se odstrkovanému sirotku Essie konečně dostane zaslouženého ochránce, či motiv zatčení a ukvapeného válečného soudu s následným osvobozením před samým provedením trestu smrti, by uspokojily nejednu romantickou duši. Dick je tak nejen svého druhu loupežníkem, jenž bohatým příbuzným bere a chudým dává, ale i shawovským nemilovaným dospělým dítětem, které s vehemencí sobě vlastní popírá romantiku hrdinství z lásky.

Odmítnuté dítě Dick pak navíc po příchodu do další domácnosti, která má být vzorem celé komunity, domácnosti pastora Andersona, neguje i přitažlivost rodinného krbu jako takového. Dokonce prohlašuje, že se zas raději odebere ven, do deště. Nakonec ho však přesvědčí pastorova vlídnost a po jeho odchodu za umírající paní Dudgeonovou je nad šálkem čaje s vystrašenou Juditou nucen své postoje poněkud přehodnotit:

*RICHARD [looking dreamily round] I am thinking. It is all so strange to me. I can see the beauty and peace of this home: I think I have never been more at rest in my life than at this moment; and yet I know quite well I could never live here. It's not in my nature, I suppose, to be domesticated. But it's very beautiful: it's almost holy. [...]*⁴³

Postavou Dicka tak Shaw opět, zřejmě naprosto nezamýšleně, podává svědectví o následcích citové deprivace v dětství pro další směřování osobnosti. Takoví jedinci mívají, postrádající vzor, později s vytvořením vlastního rodinného zázemí problémy. Není to nic pro ně, jakkoliv příjemným se jim může tradiční schéma zdát. Konečně i dům dětských slz, jak Dick nazývá svůj bývalý „domov“, se stává bezpečným místem až po demonstrativním vystěhování paní Dudgeonové. To jakoby předznamenává její smrt o několik hodin později. Možná i díky nepozorovaně mizejícímu matčinu vlivu je

⁴³ Three Plays for Puritans, p. 78

Dick schopen, i přes zraňující vzájemné neodpuštění, nakonec ocenit to pozitivní, co křesťanská rodina Andersonových může cizinci bez kořenů, jako je on sám, nabídnout. Dick je tak ve srovnání s Vivie Warrenovou o zkušenost bohatší.

Nedokonalost pastorovy ženy v přístupu k hostu Dickův výsledný dojem z návštěvy nenarušila, přesto se u něj na chvíli zastavíme. Komentář směřující k její špatně skrývané zášti v sobě totiž zahrnuje i důležitý postřeh o našem vlivu na všechny, které v životě potkáváme. Slova jednoho konkrétního vydědence tak mají zasáhnout nejen Juditu Andersonovou, nýbrž i nás: *“I daresay your love helps him to be a good man, just as your hate helps me to be a bad one.”*⁴⁴ Anderson s Dickem tak pouze plní očekávání svého okolí. V psychologii dnes hovoříme o sebenaplňující se předpovědi. Druhý z mužů se sžil s rolí „toho špatného“ natolik, že už sám není schopen rozlišit ani ty situace, kdy se jeho chování nedá vytknout naprosto nic. Svou morálku pak nevyhnutelně považuje za originální. I druzí lidé zůstávají pod vlivem zažité „nálepky“ k jeho dobrým rozhodnutím až příliš dlouho slepí. Paní Dudgeonová ho dokonce automaticky pokládá za zavrženého. Puritanismus ve své extrémní formě totiž vůbec nepočítá s chápajícím božím milosrdenstvím, ačkoliv o něm sama Bible mluví na mnoha místech.

Na obranu nelidsky přísné matky lze zase uvést, že jednala v souladu s myšlenkovým systémem, který z ní ono hrozné monstrum svou nedokonalostí vytvořil. Represivní puritanismus nezdravě vyvyšoval sebezápor a nutnost „zasloužit“ si spásu plněním určitých pravidel. I proto paní Dudgeonová poslechla radu předchozího pastora a vdala se za muže, kterého nemilovala, místo za jeho bratra. Podobný výklad víry a z ní plynoucí naděje zničil i Shawovo náboženské přesvědčení. Křesťanství zaměřené na vlastní dokonalost a její trénink pak nutně postupně přišlo o svou pravou podstatu, totiž o lásku k Bohu a druhým lidem. Nastoupila obsese vnějškovým výkonem, a ta přetrvává v euroatlantické kultuře dodnes. Zesvětštění náboženských ideálů mělo ve své době i jiné bezprostřední dopady v podobě honů na čarodějnice. Aktivní vyhledávání „černých ovcí“ a jejich postihy by měly vždy vést ke zbystření a přehodnocení situace.

Postavy samy tak získávají možnost objevit své skryté hlubiny. Nejen jejich pozorovatelé. Například Anthony Anderson, presbyteriánský pastor, kolem sebe už léta navzdory svému povolání šíří spíše autoritu světského typu, a v krizové situaci se tento

⁴⁴ Three Plays for Puritans, p. 78

trend ve směřování jeho osobnosti pouze potvrzuje. V záležitostech tohoto světa se cítí více doma než v duchovních. Místo modlitby a vyčkávání v úkrytu volí akční výjezd a organizuje pomoc pro uvězněného Dicka vlastními silami. Dick se kupodivu spokojí s „pasivním“ čekáním na smrt. Jeho postoj k řešení problémů je tak mnohem duchovnějším, alespoň pokud jde o něj samého. Pokud by šlo o někoho jiného, byl by aktivnější, jak poznáváme z jeho chování ke všem pohrdané Essie. Ona myšlenková pružnost se pak už kupodivu neprojevuje v momentě, kdy Dick na konci hry zhodnocuje svoje pasivní vyčkávání jako negativní a Andersonův výjezd jako pozitivní. Andersonův názor je, že svět potřebuje oba typy reakce, mučedníky i válečníky. Důležité je objevit svůj potenciál a pak ho neprodleně realizovat.

Na druhou stranu se ve hře můžeme setkat s jednou zralou, sebejistou, nepochybující, okouzující osobností. Generál Burgoyne zůstává stále tímž anglickým gentlemanem, nezávisle na tom, zda právě vítězí či prohrává. Jeho postava je poměrně kontrastním protějškem netolerantních puritánů, a to přesto, že přišel vymáhat ne zcela legitimní nároky britské koruny na americké kolonie a za prostředky si zvolil, mimo tradiční válku řízenou z Londýna, i kontroverzní popravy pro výstrahu. Byl to právě Burgoyněv smysl pro humor a ironický nadhled, co mu, spolu s nezaměnitelnou lidskostí, i jako historické postavě po porážce v americké válce za nezávislost pomohlo vyjednat poměrně dobré podmínky pro ústup svých jednotek. Není se tedy co divit, že okouznil i Shawa, jenž ve svých poznámkách ke hře *The Devil's Disciple* neváhal citovat jeho asertivní komentáře k jednotlivým bodům kapitulace po bitvě u Saratogy. Na nich je též znatelné Burgoyněvo dramatické nadání, pro které by byl, nebýt vojenské kariéry, znám spíše.

Shaw v generálově soudním dialogu s Dickem opět použil svou oblíbenou techniku zasazení navyklých společenských frází do jiného kontextu. Takto vytvořený komický efekt gentlemanské konverzace na pozadí vážné válečné situace místy přirozeně přechází do černého humoru. Judita dosud doufá v záchranu, a tak dovoluje Dickovi předstírat, že je její manžel:

RICHARD. I think you might have the decency to treat me as a prisoner of war, and shoot me like a man instead of hanging me like a dog.

BURGOYNE [sympathetically] Now there, Mr Anderson, you talk like a civilian, if you will excuse my saying so. Have you any idea of the average marksmanship of the army of His Majesty King George the Third? If we make you up a firing party, what will happen? Half of them will miss you: the rest will make a mess of the business

and leave you to the provo-marshal's pistol. Whereas we can hang you in a perfectly workmanlike and agreeable way. [Kindly] Let me persuade you to be hanged, Mr Anderson? [...]

RICHARD [...] Thank you, General: that view of the case did not occur to me before. To oblige you, I withdraw my objection to the rope. Hang me, by all means.

BURGOYNE [smoothly] Will 12 o'clock suit you, Mr Anderson?

*RICHARD. I shall be at your disposal then, General.*⁴⁵

Protějškem této intelektuální dvojice jsou poněkud jednodušší, dobře se bavící důstojníci a citově založená Judita, která nově chápe odjezd svého manžela jako zradu a zamilovaně brání věčného Richarda. Vykoná tak více škody než užitku. I ona však má, coby antipříklad, své důležité místo ve shawovské kampani za používání zdravého rozumu ve všech životních situacích bez rozdílu.

Richard pak nezůstává věrnou kopií nelidsky ideálních hrdinů melodramat i v jiných aspektech, než jsme zmiňovali výše. Čím více se blíží poprava, tím horší náladu projevuje. Shaw zcela realisticky zpodobuje jeho hrůzu ze smrti. O to účinněji působí obžaloba okolostojících z nekřesťanství:

THE CHAPLAIN [gently reproving Richard] Try to control yourself, and submit to the divine will. [He lifts the book to proceed with the service].

RICHARD. Answer for your own will, sir, and those of your accomplices here [indicating Burgoyne and Swindon]: I see little divinity about them or you. You talk to me of Cristianity when you are in the act of hanging your enemies. Was there ever such blasphemous nonsense! [To Swindon, more rudely] Youve got up the solemnity of the occasion, as you call it, to impress the people with your own dignity – Handel's music and a clergyman to make murder look like piety! Do you suppose I am going to help you? [...] "Thou shalt not kill."⁴⁶

Shaw, broje proti všem nesrovnalostem, pochopitelně ze své kritiky nevynechal nejhorší hřích křesťanů, totiž zjevné projevy nelásky. Křesťané vždy dráždili už jen svou deklarovanou morální převahou, za níž se bohužel někdy nalézalo nemalé pokrytectví. Pravá morální převaha totiž slova, povznášející hudbu či autoritu jiného člověka pro své sebepotvrzení nepotřebuje. Ta prostě existuje. Velmi správně Shaw postihuje nejzávažnější selhání církevní autority, která zbavila víry tolik lidí a dodnes je od ní odrazují. Odchýlení se od slov Bible pod záminkou uspišení příchodu božího

⁴⁵ Three Plays for Puritans, p. 102

⁴⁶ Three Plays for Puritans, p. 113

království na zem je pouhým zakrýváním vlastní pýchy a mocenských ambicí.⁴⁷ Jde o zcela stejný nešvar, jaký se projevil i ve všech ostatních neúspěšných pokusech o organizaci takzvané lepší společnosti za užití násilí. Hra, která na tento fakt poukazuje, nemůže být ani nemorální ani kacířská, jakkoliv to její autor prohlašuje. Sám se pak nutně ocitá v pozici Dicka, neschopného správně vyhodnotit konkrétní prvky svého jednání.

Ubohost výsledků represivní výchovy je ve hře ukázána na příkladu nekompetentních vojáků a Dickova bratra Christyho. Místo zralých osobností, schopných vlastního úsudku, vidíme směšné karikatury papouškující úvahy nadřizených. Ostatně ani těm nezáleží na tom, že dělají něco nesprávného, hlavně, že je zachováno dekorum. Umlčení hlasů nespokojenců a ovládnutí většiny bez názoru pomocí strachu jsou techniky, které paní Dudgeonová sdílí jak s vůdci zúčastněných armád, tak s novodobými totalitními režimy. *The Devil's Disciple* proto představuje, navzdory primitivním zápletkám, překvapivě celistvý obraz důsledků nesvobody pro další generace i namáhavou cestu k jejich nápravě. Přemýšliví diváci či čtenáři tak místo melodramatu mají možnost sledovat hluboce morální svědectví o nezastupitelné úloze černých ovcí ve společnosti tíhnoucí ke stádnosti. Na to, že se jedná o dílko lehčího druhu, je poměrně závažným poselstvím.

3.1.9 Caesar and Cleopatra

V látce pro další hru pro puritány sáhl Shaw poněkud hlouběji do světových dějin, a to do doby Římského impéria. *Caesar and Cleopatra* (psána 1898, hrána 1899, tiskem 1901, Caesar a Kleopatra, č. 1917, 1956 in: Hry) je navíc Shawovou polemikou se Shakespearem a mýtem, který kolem údajně krásné egyptské královny vznikl. V zidealizované postavě Caesara Shaw spojil hned dva typy svých oblíbených mužských hrdinů. Není to jen mladá Kleopatra, kdo ocení jeho nadhled a chápavý otcovský přístup ke všem bez rozdílu. Tento „náhradní rodič“ navíc oplývá organizačními schopnostmi. I přes nesporné osobní kvality ho však, podobně jako generála Burgoyna, čeká po návratu domů neslavný konec. A ten je předznamenán

⁴⁷ Ježíš v dialogu se svým soudcem Pilátem výslovně zdůrazňuje, že jeho království není z tohoto světa (srov. Evangelium sv. Jana 18, 36). I proto jeho úloha mesiáše nespočívala, navzdor panujícím představám, ve vysvození Židů z římské nadvlády. Pro zem si přál zřízení království svobodných srdcí a totéž měla činit i jeho církev. Dick, odsouzený na smrt, stejně jako Ježíš, za někoho jiného, používá též slova Písma a jeho protivníci mu na ně nemají co říci, protože mluví pravdu.

i několika dílčími prohrami zachycenými ve hře. Caesar jimi od své přátelské velkorysosti k nepřátelům kupodivu odrazen není, neboť o správnosti takového chování je hluboce a nezvratně přesvědčen. Násilí by totiž vyvolalo jen další násilí a on se snaží volit to, co je dobré pro všechny. Opět tedy máme co do činění se shawovským podobenstvím, které si z žánru historické hry půjčuje pouze formu.

Hra má v tištěné podobě dvě alternativní podoby prologu. První verze nás zavádí do chrámu egyptského boha Ra v Memphisu. Ra ve své promluvě k modernímu obecenstvu nastiňuje paralely mezi tehdejší monarchií a zacházející slávou starého Říma doby Caesarovy. Rostoucí britské impérium a jeho taktiky uplatňované při jednání s místními vládci si o ně přímo říkaly (srov. Hrych 1994). Shaw ale svou kritiku směřuje i na vkus obecenstva. To je obviněno, že na představení zavítalo lákáno vidinou příběhu neřestné ženštiny, tedy obvyklou asociací spojenou se jménem Kleopatry. Proto autor naschvál královnu představuje jako šestnáctileté děvče, které se dosud musí obávat metly své chůvy, a kterému jsou rozkazy pro poddané vkládány do úst ambiciózními rádci, sledujícími na prvním místě vlastní zájmy. Až obdivovatel žen, Caesar, z ní udělá paní sebe sama i země, což toužil Shaw učinit i se ženami své doby. Není se tedy co divit, že v druhé verzi prologu Kleopatry ještě před jeho příchodem uniká před intrikami dvořanů z vlastní iniciativy do pouště ke své oblíbené sfinze. Aby nebyla tak sama, ukradne posvátnou bílou kočku.

Přesto se toho Kleopatry, od dětství zastrašovaná manipulátorskou chůvou Ftatateetou, navzdory své snaze od Caesara mnoho nenaučí, ačkoliv si o svých pokrocích v umění vládnout myslí pravý opak:

*CLEOPATRA. When I was foolish, I did what I liked, except when Ftatateeta beat me; and even then I cheated her and did it by stealth. Now that Caesar has made me wise, it is no use my liking or disliking: I do what must be done, and have no time to attend to myself. That is not happiness; but it is greatness. If Caesar were gone, I think I could govern the Egyptians; for what Caesar is to me, I am to the fools around me.*⁴⁸

Nesmyslnost takových přehnaně sebevědomých výroků zkaženého dítěte, opilého slávou a vidinou moci, chápou všichni mimo je samé. Protože byla královna bita až do doby, než ji Caesar nechal v nádherných šatech posadit na trůn, je, zcela logicky, prvním z jejích pocitů chuť někoho zbit. Nemilosrdně potrestat. Pomstít se. Přesně to, čemu se Caesar snažil celou dobu vyhýbat i při její převýchově. Násilnost a nespoutané

⁴⁸ Three Plays for Puritans, p. 211

vášně mladou ženu nakonec, vzdor Caesarovu dobře odůvodněnému zákazu, přivedou k nařízení vraždy. Bere si tak od něj bez dovolení klíče od života a smrti svých poddaných dříve, než ji stihl na tuto odpovědnou roli panovnice připravit. Právě po tomto činu už není v Egyptě pro Caesara místo. Selhání jeho autority vychovatele se opakuje i u jiných postav hry, kterým zastupuje nepřítomného otce. Sekretář Britannus, původem z Britských ostrovů, stejně jako kamarád ve zbrani Rufio, by totiž nejednou rádi viděli svého vůdce postupovat mnohem razantněji.

Rodinné vztahy jsou ve hře výrazným zdrojem komiky. Kleopatra Caesara bezmezně miluje, jakožto laskavě otcovskou postavu. Její otec na ni totiž nikdy neměl čas, natož aby jí pozorně naslouchal. Proto není ani zvyklá se o Caesarovu pozornost s nikým dělit. Žárlí i na vteřinovou konverzaci s jejím desetiletým bratrem, přestože jí má zajistit budoucnost, po které touží. Se zpožděním mnoha let tak prožívá o to intenzivněji psychický fenomén sesazení prvorozeného dítěte z domácího trůnu pozornosti. Místo královsky důstojného soupeření vidíme, jak se o korunu i přízeň dospělých přetahují dvě děti:

Cleopatra immediately comes down to the chair of state; seizes Ptolemy; drags him out of his seat; then takes his place in the chair. [...]

PTOLEMY [mortified, and struggling with his tears] Caesar: this is how she treats me always. If I am a king why is she allowed to take everything from me?

CLEOPATRA. You are not to be King, you little cry-baby. You are to be eaten by the Romans.

CAESAR [touched by Ptolemy's distress] Come here, my boy, and stand by me.

Ptolemy goes over to Caesar, who, resuming his seat on the tripod, takes the boy's hand to encourage him. Cleopatra, furiously jealous, rises and glares at them.

CLEOPATRA [with flaming cheeks] Take your throne: I dont want it. [She flings away from the chair, and approaches Ptolemy, who shrinks from her]. Go this instant and sit down in your place.⁴⁹

Ve vzájemném zastrašování nechybí ani vyhrožování popravou, v tomto případě míněné naprosto vážně. Sourozenecké pŕtky se prostě odehrávají i v královských palácích, protože i tam žijí naprosto obyčejní lidé, jak by nepochybně dodala služka Louka ze hry *Arms and the Man*. Navzdory přetrvávajícím mylným představám si tak jsou Shawovy postavy, nezávisle na své urozenosti či neurozenosti, kouzelně rovny.

⁴⁹ Three Plays for Puritans, p. 164

Historické pozadí hry navíc vždy nabízí i možnost jiných paralel, než jsou ty univerzálně lidské. Tak například Britannus opovržlivě shlíží na příslušníky jiné kultury po zjištění, že členové egyptské královské rodiny se mohou ženit a vdávat jen mezi sebou navzájem. Myšlenka automaticky existujícího manželského svazku Kleopatry a jejího bratra ho přímo šokuje, přestože při své zcestovalosti už mohl odlišné rodové zvyklosti v jiné části světa očekávat. Caesar pak uražené domorodce uklidňuje, aby prominuli, že barbar Britannova formátu považuje zvyky svého kmene a ostrova za přírodní zákony nepodléhající diskusi. V tomto případě se tedy měla nad sebou zamyslet ta část obecnstva, která trpěla podobnou vadou charakteru. O chvíli později působí však zvláště i sám Caesar, když hodlá svou nově nabytou znalost použít v zájmu uklidnění situace. Nikdo z přítomných ideu společné vlády obou sourozenců nevíta. Navíc existuje i druhý takový potenciální pár mladších sourozenců. Ty by Caesar umístil na nevýznamném Kypru a Britannus mu přizvukuje. Jimi navrhovaný „*peace with honor*“⁵⁰ je parafrází tehdejšímu publiku známého státníka.

Dalším ze Shawem propašovaných anachronismů je v jeho době módní póza s názvem nová žena. Konzervativní Ftatateeta ji s nelibostí pozoruje na Kleopatřině chování. Královna odmítá její přítomnost při jednání s muži a preferuje rozhovor mezi čtyřma očima. Gardedámu, místy připomínající starý typ rodiče s jeho věčnými radami, nepotřebuje. Všem dává okázale najevo svou nezávislost a soběstačnost. Co nejdříve chce začít vládnout sama. Neposlouchá ani Caesara, jehož sílu nepřestává obdivovat, a dělá si, co chce. Vybírá si nezávisle na tradici partnera. Už jako malou ji okouznil svou fyzickou krásou Marcus Antonius a právě toho jí má Caesar z Říma po svém návratu poslat. Proto zůstává otázkou, zda je Shawova polemika se Shakespearem v otázce historického mýtu o velké lásce věrnější skutečnosti či nikoliv. Shakespearova hra vykazuje mnohem méně výstředností a smyšlených souvislostí. Jeho Kleopatra je vášnivou heroinou klasického ražení.

Na druhou stranu se v případě mladšího kusu můžeme snadněji konfrontovat s novými významovými vrstvami. Jedinečná shawovská studie popírající jakýkoliv pokrok naší civilizace míří na recipienty zcela záměrně. V poznámkách ke hře se autor, na rozdíl od obou verzí prologu, vyjadřuje explicitně:

The more ignorant man are, the more convinced are they that their little parish and their little chapel is an apex to which civilisation and philosophy has painfully

⁵⁰ Three Plays for Puritans, p. 165

*struggled up the pyramid of time from a desert of savagery. [...] All the savagery, barbarism, dark ages and the rest of it of which we have any record as existing in the past, exists at the present moment.*⁵¹

Takový postřeh je jistě nelichotivý, byť dnes by se, spíše než k farnosti a kapli, dal tento výrok vztáhnout k volebním okrskům a obývacím pokojům s pro většinu lidí nepostradatelnou blikající televizní obrazovkou. Ty jsou totiž pravými místy, kde se odbývá drtivá většina našich novodobých kázání. Není náhodou, že se mnoho politických „debat“ vysílá právě v neděli. I pro globalizovaný svět dvacátého prvního století tak zůstává Shawova kritika do značné míry pravdivá. Pokrok technologií nelze považovat za pokrok v pravém slova smyslu. Pořád není všem lidem zajištěna svoboda, dostatečná výživa a vzdělání. Pořád se setkáváme s tím, že se jedni cítí nadřazeni nad druhé kvůli takzvané civilizační úrovni. Pořád se objevují obhajoby některých druhů vražd a nazývají se morální povinností. V tomto ohledu Shaw, podobně jako dnešní aktivisté nejrůznějších oborů, bojoval s větrnými mlýny, neboť není v silách člověka změnit ostatní k lepšímu, pokud oni sami změně alespoň částečně nakloněni nejsou. A bylo by velmi naivní se domnívat, že se všechny z navrhovaných změn podaří časem ve svobodné společnosti prosadit, protože morální či nemorální chování je nakonec vždy vlastním rozhodnutím konkrétního jedince a ne společnosti jako celku. Řešení v podobě nového typu člověka, tedy jakéhosi nadčlověka Caesarova typu, bylo sice na přelomu devatenáctého a dvacátého století považováno filozofy za možné, v praxi však tato myšlenka vyústila v katastrofální dějinné události.

3.1.10 Captain Brassbound's Conversion

Hry z devadesátých let konečně uzavírá parodie na žánr viktoriánského exotického melodramatu. Shaw toto schéma uchopil po svém a převrátil je naruby. Bílá dáma na své dobrodružné cestě po cizokrajných končinách tak ani zdaleka nepotřebuje galantní asistenci britských ozbrojených sil, aby byla zachráněna z rukou nebezpečných domorodců. *Captain Brassbound's Conversion* (1898, hrána 1900, Obrácení kapitána Brassbounda, č. 1932) je naopak ukázkou jejich osobních, jedinečně rozvinutých schopností manipulovat s druhými lidmi, zejména s těmi, jež jsou příslušníky silnějšího pohlaví. Fyzická síla může být totiž v některých situacích nejen nepoužitelná, ale

⁵¹ Three Plays for Puritans, p. 267

i bezcenná či naprosto scestná. Shawova hrdinka tak není feministkou, nýbrž zdatnou diplomatkou, dobře si vědomou svých ženských zbraní i jejich limitů. Samostatně pracuje pro všechny okolo sebe, ale nezapomíná na vlastní potřeby. Pracuje nemálo, vlastně provozuje činnosti považované za typicky ženské záležitosti, jako například zašívání a péče o nemocné, ale neváhá požádat muže o pomoc kdykoliv, kdy je zapotřebí udělat něco, co dovede lépe zařídit některý z přítomných.

Lady Cicely Waynfleteová, elegantní dáma středního věku, na své cestě po Africe, stejně jako kdekoli jinde, shledává místní obyvatelstvo milým i v případech, kdy se ostatní cestovatelé začínají mít na pozoru. Sir Howard, její společník, tak jen bezmocně přihlíží nejednomu nebezpečnému počínu, ale není schopen mu zabránit. Lady pouhým kouzlem své osobnosti dosahuje neuvěřitelného. Připomíná tak Caesara z předchozí hry. Shaw chtěl její postavou dokázat, že chování atraktivní hlavní hrdinky nemusí být vždy nutně motivováno sexuálně. A dá se říci, že se mu to podařilo. Sama Lady v závěru přiznává, že kdyby toto nepsané pravidlo porušila, už nikdy by nemohla dělat to, co dělá, s takovou lehkostí:

*LADY CICELY. [shaking her head] I have never been in love with any real person; and I never shall. How could I manage people if I hadnt that mad little bit of self left in me? Thats my secret.*⁵²

Moc pramenící z určité emocionální vzdálenosti od druhých lidí byla zřejmě i jedním z tajemství Shawova umění (srov. Ganz 1983). Potom už nezáleží na tom, co si myslí okolí. Jedinec může volit z většího množství postupů a s velkou pravděpodobností budou převažovat ty nekonvenční. Nepatří-li jako osoba žádnému dalšímu člověku, je tu šance, že se stane majetkem všech. Má pro to dostatečně volné ruce. Takový způsob svobodné existence by se dal do dost značné míry přirovnat ke správně prožívanému kněžskému celibátu, ačkoli by se takovému srovnání autor asi velmi bránil. Shawova myšlenka tedy není zcela originální, byť by se takovou na první pohled mohla zdát. Pro přesexualizovanou společnost a její kulturu je však velmi zdravá v obou zmiňovaných podobách. Přivádí k úvahám o jiných hodnotách.

S Caesarem Lady Cicely pojí i schopnost povznést se nad pomstu. Její vítězství jsou tak také do jisté míry vítězstvími morální převahy. Svou „vojenskou taktikou“ také potvrzuje nutnost stavět rozum nad emoce. Jen tak se jí podaří přesvědčit kapitána Brassbounda, který v sobě léta živil zášť vůči příbuznému, že nešťastné okolnosti jeho

⁵² Three Plays for Puritans, p. 339

dětství a matčina skonu byly spíše nedorozuměním než zlou vůlí. Je mu v tu chvíli blíže, než mu kdy byla ona pravá matka, šílená alkoholička. Brassbound následně přehodnocuje i svůj vztah k minulosti. V jediném momentě odmítne všechny zdroje svého dosavadního vnímání světa. Zničí výstřižky strýcových rádoby zbožných proslovů z novin, matčinu korespondenci s ním a nakonec i její fotografii, protože ho dovedly k životu v klamu. Jde o jednu velkou negaci. V případě hlubokých životních konverzí to není nijak neobvyklý jev. Logicky pak na Lady Cicely žádá, aby právě ona byla jeho budoucností a smyslem života. Cítí potřebu jakéhosi „duchovního vedení“, což zřejmě může být pro některé jedince lákavá vize, zdůvodněná celkem ušlechtilým záměrem. Chybí málo, ale nepodaří se mu ji přesvědčit. Jeho nový život proto nebude tak docela ve znamení toho, kdo ho na jinou cestu přivedl. Brassboundovo obrácení má vyústit v samostatnost, další z typicky shawovských požadavků na individuum. Z toho důvodu hrdina zavrhuje i nabídku na uvedení do evropské lepší společnosti.

Lady je tak ve svém snažení o nápravu zla okolo sebe úspěšnější než místní postarší protestantský misionář Leslie Rankin, jenž se nebezpečně půdě raději zdaleka vyhýbá a léčí jen ty, kteří se za ním vydají sami. Lékařská péče zdarma tak alespoň částečně vylepšuje historickými okolnostmi daný obrázek odlišného náboženství v myslích Maročanů, pro něž je Rankin „jediným křesťanem, který není zloděj“. Asi i proto se mu za pětadvacet let působení podařilo obrátit pouze jediného z místních, a to jen velmi nedokonale, jak se mohou diváci mnohokrát přesvědčit. Pan Drinkwater má za sebou velmi pochybnou minulost a i jeho přítomnost ve skupince násilníků vedených Brassboundem příliš mnoho naděje pro budoucnost neskýtá:

BRASSBOUND. This thing [pointing to Drinkwater] is the greatest liar, thief, drunkard, and rascalion on the west coast.

DRINKWATER [affecting an ironic indifference] Gow orn, gow orn. Sr Ahrd ez erd witnesses to maw kerrickter afoah. E knaows ah mech to blieve of em.

LADY CICELY. Captain Brassbound: I have heard all that before about the blacs; and I found them very nice people when they were properly treated.⁵³

Kapitán Brassbound totiž tvrdí, že poslušnost a chování přiměřené situaci si u takových lidí lze vymoci pouze násilím. Sir Howard, který už jako soudce měl nesčetněkrát podobné případy na starosti, s ním tiše souhlasí. Netuší, že je to právě on, kdo měl být kapitánovými drobnými náznaky varován, že ho v domovu vzdálených

⁵³ Three Plays for Puritans, p. 277

končinách čeká pomsta za dávné přečiny na Brassboundově matce, jeho švagrové. Jakýchkoli předsudků prostá Lady Cicely je pak před následky jejich rodové neochoty smířit se musí zachraňovat postupně oba dva a štěstí jí přeje. Znovu tak potvrdí správnost své teorie o účinnosti milého chování ke všem bez rozdílu i ohledů na společensky ustálené způsoby.

Téměř po celou dobu hry působí Lady Cicely dojmem trpělivé vychovatelky mezi velmi neukázněnými chlapci školního věku na nebezpečném výletě. A vůbec nezáleží na tom, jakého společenského postavení oni „chlapci“ jsou. Ke každému z nich si je schopná vytvořit vztah založený na vzájemné vstřícnosti a mateřském pochopení. Ti se tak před ní nestydí za své slzy, odkrývají rány k ošetření a přenechávají šatstvo ke spravení. Taková degradace úlohy mužů byla i ve Shawových hrách neobvyklá, byť silné postavy žen nejsou v jeho hrách žádnou výjimkou. Nabízí se srovnání s postavou Candidy ze stejnojmenné hry, která se neváhá svému muži za přítomnosti jeho soka vysmát do očí. V rukou Lady Cicely se mohou příslušníci opačného pohlaví cítit přeci jenom o poznání bezpečněji. Nic zlého se jim nestane. Dalším možným závěrem je tedy ten, že v sexem a ziskem nemotivovaných vztazích se ženami se Shawovy mužské postavy cítí zdaleka nejlépe a nic jim nechybí. Autor se už od samého začátku své kariéry nijak netajil s tím, že by svůj vkus rád na diváky přenesl.

Další takovou záležitostí vkusu byla Shawem navrhovaná a vydatně propagovaná reforma pravopisu, která měla napomoci odstranit sociální propasti mezi jednotlivými lidmi. Rozdíl ve společenském postavení se totiž v angličtině dodnes v případě psaného textu pozná na první pohled, v případě projevu mluveného na první poslech. Pokud se měla všeobecně zlepšit znalost jazyka, zjednodušující reforma se zdála být nejjednodušší cestou. A protože se v příslušném jazyce zachoval starobylý způsob zápisu slov, zatímco hláskový vývoj šel svou cestou nezadržitelně dále, souvisela zamýšlená změna po odborné stránce nutně i se Shawovým dlouhodobým zájmem o fonetiku.⁵⁴ Ve hře *Captain Brassbound's Conversion* se pak tento zájem projevil v autorově snaze zachytit co nejvěrněji jak dlouhým pobytem v zahraničí ovlivněný dialekt skotského misionáře Rankina, tak dialekt spodních vrstev společnosti reprezentovaný mluvou členů Brassboundovy tlupy (viz posledně citovaná ukázka). Při pozornějším čtení dosud uvedených ukázek ze Shawova díla jsme si ostatně mohli

⁵⁴ Téma obsese fonetickou stránkou jazyka ve spojení se společenským postavením mluvčího je rozvedeno a dovedeno po autorově zvyku až ad absurdum ve hře *Pygmalion* (zde viz kapitola 3.2.1). Na příkladu návrhu reformy anglického pravopisu je také patrné, jak velký rozsah změn měl z odborných kruhů *Fabian Society* vzejít.

povšimnout i jiných pravidelně se vyskytujících pravopisných odchylek formálnějšího rázu. Mimo nezvyklého hláskování několika slov máme zejména na mysli chybějící apostrof v některých tvarech sloves.

3.2 HRY VRCHOLNÉHO OBDOBÍ SHAWOVY TVORBY

Poté, co si Shaw utříbil svůj jedinečný styl, rozhodl se, že je nejvyšší čas, aby konečně napsal hru výhradně pro sebe. Unikátní komedie shrnující jeho filosofické přesvědčení neměla s požadavky na dramata své doby naprosto nic společného. Možná i proto *Man and Superman* (psána 1901 – 1903, tiskem 1903, hrána 1905, Člověk a nadčlověk, č. 1919, 1956 in Hry) konečně přesvědčila i ty nejzatvrzelejší kritiky, že byl její autor léta z neváznosti obviňován křivě. Touha porozumět smyslu života tak Shawa po zavržení křesťanské nauky jako překonané dovedla na pomezí Butlerovy teorie evoluce, Nietzscheovy vůle k moci a Bergsonovy teorie životní síly. Ty se mají podle Shawa čím dál tím více projevovat v životě lidských individuí. Nám může být tento pokus dokladem vrozené potřeby člověka osvojit si nějakou víru. Protože byl Shaw ještě poměrně hodně ovlivněn nejrůznějšími komplexními filosofickými systémy, jeví se jeho příklad pro ilustraci možného způsobu vyrovnání se s touto lidskou potřebou jako mnohem názornější, než dnešní krátkozraké pseudokulty věčného mládí, krásy a síly. Ty se totiž zaměřují výhradně na mikrosvět toho či onoho konkrétního jedince. Současné výsledky tehdejších snah o realističtější zaměřeného člověka svobodně naplňujícího svůj potenciál se tak jeví poněkud problematičtější.

Na začátku minulého století by však konstatování podobného rázu mezi pokrokovými intelektuály v žádném případě neobstála. A tak Shaw ve svých dalších hrách neúprosně účtuje nejen se starou věroukou, ale i s jejími institucemi, které mu byly z duše protivné. Tak například v diskusní problémové hře *Major Barbara* (1907, Majorka Barbora, č. 1960, též s názvem Major Barbora, 1929) tepe křesťanskou ideu charity, jako prostředku k postupnému pozvednutí lidstva na vyšší úroveň. Místo ní představuje perfektně organizované město plné šťastných zaměstnanců továrny na výrobu zbraní, kde se pod vedením originálního filosofa-manažera Undershafta s přečinem osobní chudoby skoncovalo jednou pro vždy. Dnešního čtenáře s ještě živou zkušeností života v režimu nesvobody při takových vyhlídkách nutně mrazí v zádech, protože Undershaft o své ekonomické „pravdě“ přesvědčí nejen svou dospělou dceru, která ho do té doby neznala a pokojně pracovala pro Armádu spásy, ale i jejího

nápadníka. Společnost prosperující na základě zkázy jiné společnosti je přeci společností vyznávající kulturu smrti a její zdánlivý ráj na zemi je draze zaplaceným sebeklamem. Ne náhodou takové impérium smí spravovat jen nalezenec bez kořenů. Ospravedlnění násilí coby rychlého a spolehlivého prostředku k dosažení nového řádu přijímá s děsivou snadností samozvaného kvazispasitele, totiž diktátora. Shaw ho touto hrou činí fascinujícím hybatelem dějin a jeho jednání schvaluje.

Snaha předefinovat vztah společnosti k církvi pak Shawa dále dovedla k popření její existence jako takové. Ve hře *Androcles and the Lion* (hrána v Berlíně 1912 a v Londýně 1913, *Androkles a lev*, č. 1954) ji představuje jako pouhé volné sdružení rebelů různého druhu společně vystupujících proti stávajícímu římskému pořádku. Snaha tradicionalistů, pečlivě střežících své dobré společenské pozice, pak nutně vedla k násilnému potlačování nového trendu, který děsil svou odlišností. Že Shawovi na jeho „správném“ pochopení úlohy křesťanství v dějinách extrémně záleželo, můžeme usuzovat i z rozsáhlé předmluvy, která je ze všech jeho textů tohoto druhu nejdelší a výrazně přesahuje délku textu hry samotné. V ní se také postupně vyjadřuje ke všem čtyřem evangeliím. Bohužel autor postrádal hlubší pochopení souvislosti oněch spisů s obsahem knih Starého zákona a výsledná dezinterpretace není nepodobná té, která v dějinách církve vedla k politováníhodným omylům, jakými například usmrcování nevinných lidí či kupčení s odpustky bezesporu jsou. I Ježíš věděl, že z jeho mnoha povolaných učedníků nejsou všichni vyvoleni, protože si někteří jeho slova vyloží tak, aby podporovala jejich zlovyky, místo aby je vedla k lepšímu. Vždyť stejně špatně si vysvětlovali i poselství Starého zákona. Shawův postřeh, že mnozí z křesťanů jsou křesťany jen podle jména, tak není nijak objektivní.

První světová válka do literatury všeobecně znovu vnesla kritiku militarismu. Shaw na ni reagoval spíše narůstajícím skepticismem týkajícím se schopnosti lidí chápat smysl dějinných událostí a vyvodit z nich patřičné společenské změny. Definitivně si tak otevřel cestu k přijetí násilné revoluce jako možného řešení stavu společnosti. Tak například ve společenské komedii *Heartbreak House* (tiskem 1917, hrán 1920, *Dům zlomených srdcí*, č. 1926, 1987) znuděná společnost pánů a dam vítá válečný nálet jako zpestření jinak celkem nudného dne a vyjadřuje naději, že se stejný zážitek bude opakovat co nejdříve. Takové vnitřní potřeby připomínají hlad dnešních fanoušků akčních filmů po zdánlivě nevinném sledování násilných scén či produktech bulvárního novinářství. Zahálka, kterou Shaw odsuzoval, k podobným společenským jevům jednoduše vede. Romantické sny a flirtování, jaké provozují hlavní postavy, pak dříve

či později nahradí jiná, více vzrušující „zábava“. Dále je ve hře implicitně přítomen motiv očistné síly války – to když dopadající bomby usmrtí dva nejzkaženější členy společnosti.

Tento seznam her Shawova vrcholného období tvorby není pochopitelně úplný. Vynechali jsme především lehčí komedie na téma rodina a řadu jednoaktovek, protože pojednávají o problémech, jimž už byla věnována pozornost v předcházejících kapitolách. Většina z nich nebyla dostatečně divácky přitažlivá ani v době svého vzniku. Více se naopak budeme věnovat dvěma dlouhodobě nejúspěšnějším Shawovým hrám. Jim oběma společná klíčová témata ženy a morálky jsou v nich podána nejen velmi srozumitelně, ale i neodolatelně vtipně.

3.2.1 Pygmalion

Pygmalion (psán 1912, tiskem 1915, hrán 1913 ve Vídni a v Berlíně, poté i v Praze, od 1914 v Londýně, č. 1918, 1944), s podtitulem *A Romance in Five Acts*, už na úrovni názvu díla sděluje, jaké mýty se Shaw pokouší z mysli diváků vykořenit tentokrát. Příběh sochaře onoho jména, jenž dosáhl oživení svého snu vytesaného do slonové kosti, je znám z Ovidiových *Metamorfóz*. *Romance* pak odkazuje k typicky pohádkové cestě prostého chudého děvčete do královského paláce, kde na ni čeká svatba s bohatým a urozeným ženichem. Není téměř zapotřebí dodávat, že Shawova hrdinka očekávání archetypů znalých diváků nenaplní. Pochází sice z chudé londýnské čtvrti, ale spíše než prostá je sprostá a nezkrotně svá zůstává i po proměně. Původní hra neobsahuje ani výpravou lákající popelkovskou plesovou scénu, ani kýžený sentimentální happy-end. A navíc, jak výstižně uvádí Matthews (1969: 31)

...what transforms Eliza Doolittle from a grimy street urchin into the belle of the ball is no mere waving of magic wands; it is a lot of hard, painful work, under the tutelage of an egocentric scholar who views her (in the beginning, at least) as nothing more than an experiment in applied phonetics.

Ale je vůbec možné stvořit z neotesané pouliční květinářky dokonalou vévodkyni, když ji profesor Henry Higgins naučí, jak má správně vyslovovat svůj mateřský jazyk? Dlouho se mu zdá, že ano. Rozdíly v sociálním postavení jednotlivých lidí se v jeho zemi dodnes poznají nejen dle kvality šatů, ale i podle výslovnosti. Krásu jazyka však netvoří jen forma, které nabude. Velmi záleží i na obsahu, protože celkem bezobsažný *small talk* pro většinu životních situacích nepostačí. Higgins, hluboce přesvědčený

o bezchybnosti vlastní mluvy, k tomuto poznání dospívá až po několika měsících strávených pokusem Lízu „zcivilizovat“. Trvá mu to tak dlouho, protože sám nevidí nedostatky svých výroků, skrytých za uhlazenou formou. O nevhodnosti takového učitele svědčí nejen neochota jeho matky, paní Higginsové, uvést Henryho mezi své hosty z lepší společnosti, ale i postřehy jeho hospodyně, paní Pearceové. Klení, nezpůsobné stolování a neustálé vychloubání patří k těm nejnevinnějším z profesorových prohřešků. I přes svou roztomilost nepraktického vědce je tak Higgins do dost značné míry podobný rádcům a zároveň náhradním otcům typu Sartoria či Cokana z předchozích her, kteří mohou uspět mezi povrchními soukmenovci, ne však před konvencemi nezkaženou mladou bytostí.

Kdyby se byl experimentu spolu s Higginsem nezúčastnil plukovník Pickering, těžko by se povedl. Na rozdíl od profesora ho k němu vedla i touha pomoci Líze k lepšímu postavení květinářky v kamenném obchodě. Byl to koneckonců on, kdo nabídl celý plán finančně zajistit, pokud ji profesor naučí vše potřebné. Netušil tehdy, že svým pouhým hezkým chováním toho pro ni udělal mnohem více než jeho řečnický kolega jazykovědec. Inicioval tím totiž proces postupného budování sebeúcty i v tak nepříjemné situaci, jako je učení se něčemu od někoho, kdo neustále dává najevo své pohrdání. Nebyly to tedy jen tělesná hygiena, nádherné šaty, půjčené šperky a správná výslovnost, co z Lízy udělalo dámu, která vynikla mezi všemi účastnicemi velvyslanceckého večírku. Vědoma si své vlastní lidské ceny, hází po oné společenské akci v závěru hry po Higginsovi trepky, které pro něj byly pouhým předmětem nacházejícím se v jeho domácnosti, podobně jako sama Líza. Ta pak dům bez rozloučení opouští. Není tedy pravda, že má v hlavě jen ty myšlenky, kterými ji zásobil samolibý profesor. Při originalitě názorů jejího otce Alfreda Doolitla i „náhradního rodiče“ Higginse byl podobný vývoj zřejmě jen otázkou času a morální podpory nevědomě zprostředkované Pickeringem.

Dobrým koncem hry tak podle Shawa není výhodný sňatek s neuznalým hlavním hrdinou, ale možnost hrdinky volit podle vlastního uvážení z více možností než na začátku. Proto autor zprvu nepovažoval za nutné uvádět konec jejího příběhu. Filmové verze a různá divadelní nastudování s přidanými replikami naznačujícími návrat Lízy k Higginsovi ho však nakonec donutily, aby k dalším vydáním hry připsal doslov. Ten ještě více poukazuje na nemožnost sňatku na matce závislého Higginse s nyní naprosto samostatně uvažující Lízou. Naopak se v něm potvrzuje Lízino předchozí tvrzení, že se provdá za nepraktického mladého muže Freddyho, který je do ní zamilován. Aby ještě

více rozrušil romantická očekávání publika, vykresluje Shaw i jejich nepříliš úspěšný obchod s květinami a zeleninou, kvůli kterému si oba dva musí doplnit vzdělání ve večerních kurzech účetnictví a jiných naprosto praktických administrativních dovedností. Obvyklý závěr pohádky „...a žili spolu šťastně až do smrti“ je tu tak modifikován na „...a vydělávali si spolu na živobytí, jako ostatní plnohodnotní členové společnosti“.

Jako protipól Líziny proměny ve hře slouží osud jejího otce. Ze svérázného popíjejícího popeláře, neváhajícího zaprodat svou dceru za pár liber, je najednou bohatý muž, který se musí ženit, protože morálka důstojné střední třídy mu nedovoluje, aby se svou partnerkou žil nadále na hromádce. S novým postavením tak přijímá i závazek k činům z pokryteckých pohnutek, protože vlastní přesvědčení by mu zůstat svobodným nebránilo. Všechno to způsobil Higgins, když v žertu odeslal dopis doporučující ho jistému americkému spolku coby současného nejoriginálnějšího moralistu Anglie. Po smrti milionáře k onomu spolku náležejícího totiž pan Doolittle dostal nabídku na zajímavou finanční podporu, které neodolal. Na rozdíl od Lízy proto nejspíš stráví zbytek života v neužitečné zahálce, kterou předtím tak dovedně obhajoval. Jeho jedinou starostí teď bude pouhá jedna přednáška ročně a odhánění odkudsi se vynořivších vzdálených příbuzných, co nutně potřebují půjčit peníze. Spokojený však není ani trochu. Shaw nám tak jasně dokazuje, že:

In contrast to the “self-respect” that Eliza has learned is the “respectability” that Doolittle and his woman have gained, a respectability that has “broke all the spirit out of her.” While respectability can be learned, and is what Higgins has taught Eliza, self-respect is something far more authentic, and helps rather than hinders the growth of an independent spirit.⁵⁵

Místo dokonalé loutky důstojné mladé vévodkyně, jakou hodlal ze svého sobeckého zájmu stvořit logicky uvažující muž-vědec, tak působením dokonalé a nepředvídatelné souhry okolností pod jeho rukama ožila samostatně myslící bytost. Svědčí to nejen proti pojetí vědy jako možnosti redukovat živé lidi na exaktně popsateľné jednotky, ale také o tom, že jakékoliv experimenty na člověku jsou morálně neobhajitelným hazardem. Při Shawově notorickém odporu k tehdy se prosazujícím očkování a pokusům na zvířatech se není čemu divit. Dále tato hra potvrzuje jeho trvalý zájem o rozvoj společnosti pomocí vzdělání a práce, jako opaku neužitečného utrácení zděděných finančních

⁵⁵ Phua, Mei Pin. *SparkNote on Pygmalion*. 1 Apr. 2008. <<http://www.sparknotes.com/lit/pygmalion/>>.

prostředků. V neposlední řadě svědčí i o nutnosti konečně postavit ženu na roveň muži, který ji po tak dlouhou dobu naprosto neodůvodněně podceňoval a domníval se, že se k ní může chovat, jako kdyby byla jednou z neživých věcí okolo něj. Tento závažný omyl upírající ženám právo na svobodnou vůli, a tím i schopnost správně se rozhodovat, už ochudil společnost o mnoho obohacujících myšlenek. Škoda, že církve na tolik staletí jakoby pozapomněly, kolik žen povolal předsudků prostý Ježíš, aby ho následovaly (srov. papež Jan Pavel II. 1999). Na jejich důstojnost tak muselo upozornit až hnutí většinou nekřesťanských myslitelů, což je zahanbující. Přesto dodnes bohužel stále převládá poněkud povrchní hodnocení vnějšího vzhledu nad doceněním intelektu a specificky ženských kvalit.

3.2.2 Saint Joan

Inspirován svatořečením Jany z Arcu roku 1920, napsal Shaw hru o jiné mladé ženě, která se odmítala podřídit tomu, co pro ni považovali za dobré příslušníci opačného pohlaví, a byla za to roku 1431 upálena. *Saint Joan* (1923, Svatá Jana, č. 1924, 1979) je zcela dítětem svého autora, a tak se i zde projevuje jeho charakteristická úporná touha všechno co nejvíce zesvětštit a zracionalizovat. Proto hlavní hrdince, opravdu dosti scestně, přisoudil nejen nacionalistické nadšení, napoleonský realismus ve vedení války a průkopnictví v oblasti rozumného oblékání žen jako takových, ale i prvenství v protestantismu, jak se o tom můžeme přesvědčit při čtení předmluvy. Dokonce se domníval, že Jana převlečením do mužského oděvu chtěla zahodit celý svůj ženský úděl. Naštěstí pro text hry samotné zvolil postup dramatizace dostupných dokumentů, a tak výsledný obraz není tak zavádějící, jako je tomu u ostatních „historických“ her z jeho pera.

Postava proroka je vždycky velmi problematičtější, protože se vymyká všem zažitým zvyklostem. Ještě komplikovanější se však stává, je-li toto povolání úkolem nějaké ženy. Na rozdíl od svých církevních i světských nadřízených s oficiálně uznávaným statutem se nemá čím prokázat. Obvykle pak dochází k obvinění z šílenství či sklonu ovládat druhé, tedy pýchy. Poté, co se nějaký prorokem zprostředkovaný výrok naplní, následuje takzvaná obava z veřejného ohrožení a hledání záminky k odklizení dotyčného či dotyčné, nejlépe jednou provždy. Neochota zkoumat, zda se skutečně jedná o klam na straně obviněného, je očividná. Takový scénář se v Bibli opakuje s železnou pravidelností a jak plyne i ze Shawova společensko-kritického fantazijního

epilogu, je otázkou, zda je možné, aby na naší zemi byli opravdoví Boží služebníci někdy přijímáni jinak.

Na rozdíl od tradičních podání se Shaw nechal strhnout motivem jednání soudců podle jejich nejlepšího vědomí a svědomí. Je tím zdůrazněna možnost páchání zla i při jinak dobrých úmyslech. Naprosto se opomíjí neomluvitelná skutečnost, že Jana je souzena vzdělanými muži s těmi nejlepšími předpoklady odhadnout pravý stav situace, kdyby se jim do toho jen trochu chtělo. Jako nepřiliš osobně angažovaní náhradní otcové tedy ve své úloze selhávají, a proto se Jana jen o to více přimyká k Otci na nebesích, který se o ni, i přes momentálně nepochopitelné odmlčení, po celou dobu jejího veřejného působení tak pečlivě staral. Prokazuje tím více víry a duchovní zkušenosti, než se od obyčejného vesnického děvčete její doby dalo očekávat. Rodinné vztahy a jejich zástupné podoby proto mohou opět posloužit jako celkem přijatelný klíč k pochopení celé hry i záležitostí spadajících do oblasti zvláštních kvalit duchovního života její hlavní hrdinky.

Láska a poslušnost vůči vyšší autoritě než je ta pozemská přesto zůstává opět nepochopena. I sám Shaw svobodné Boží dítě Janu považuje raději za génia, k němuž myšlenky přicházejí ve formě pro ostatní nezaslechnutelných hlasů, než by uznal existenci Někoho, koho není schopen alespoň prozatím pochopit. Na rozdíl od fiktivních postav křesťanů z doby starého Říma ze hry *Androcles and the Lion* a reverenda Jamese Morella z *Candidy* se ji proto překvapivě nepokouší ani v nejmenším karikovat. Nenechává ji ani před očima senzacechtivých diváků upálit. Je pro něj paralelou protestantského pastora Andersona z *The Devil's Disciple*, jenž v hodině zkoušky konečně správně rozlišil, co je jeho pravým povoláním a neprodleně ho začal vykonávat. V tomto ohledu se v konečné interpretaci životopisu svaté Jany z Arcu s církevními autoritami vzácně shoduje.

Na závěr je nutno podotknout, že u Shawa se, spíše než o historickou věrnost, vždy jednalo o fascinaci silnými postavami světových dějin. Ne náhodou tak zobrazil řadu nejrůznějších typů úspěšných vojevůdců, jako byl Julius Caesar či Napoleon. Ti měli vahou své pověsti také přispět k dokázání správnosti dramatikových filosofických závěrů a pomoci je prosadit v prostředí, kde dosud převládaly názory jiné. Pak už však místo zdravé mediální výchovy máme co do činění s dovednou manipulací s myslí recipientů. Ne všichni z nich totiž byli schopni pod lákavým povrchem neodolatelně tlumočených polopravd odhalit pravou podstatu věci.

3.3 POZDNÍ HRY ANEB DOHRY FENOMÉNU GBS

Poslední ze Shawových her jsou, podobně jako jeho první hry z devadesátých let, do dost značné míry ovlivněny soudobou společenskou situací. Novinkou bylo jejich zaměření převážně na mezinárodní situaci, která v období mezi dvěma světovými válkami poskytovala vskutku dost materiálu k přezkoumání. Přesto se nejedná o kusy, které by snesly srovnání s předchozími autorovými diskusními problémovými hrami. Z těch zdařilejších jmenujme politickou komedii z blíže neurčené budoucnosti *The Apple Cart* (premiéra ve Varšavě 1930, tiskem 1931, Trakař jablek, č. 1932), zabývající se rozporuplnými vztahy Británie a její bývalé americké kolonie. Že je voličstvo nevědomé a neschopné, zaznívá čím dál tím častěji. Zvláště působí, vzhledem ke kontextu doby vzniku, hra *Geneva* (1938, Ženeva), protože prezentuje svět, ve kterém nemohou být fašističtí diktátoři odsouzeni ani mezinárodním soudem. Mussolini, Hitler i Franco, vystupující pod průhlednými přezdívkami, sice nejsou ani zdaleka pokusem o věrný portrét, přesto bylo na obhajobu jejich nechutných teorií vyplýtváno nemístně mnoho ze Shawova nadání. Podobně si vedl i v případě utopistických ideálů socialistického Ruska.

Autorovy dramatické extravagance, jakkoliv tematicky velmi rozmanité a dříve alespoň zakotvené do nejdůležitějších osobních vztahů, se díky finančnímu zabezpečení i společenskému uznání v závěrečném období tvorby jakoby utrhnou ze řetězu (srov. Ganz 1983). Vítané odlehčení pro potěchu publika tak ve skutečnosti představuje až kratičká loutková groteska sepsaná na žádost příslušného Malvernského divadelníka *Shakes versus Shav* (hrána 1949, tiskem 1950, Shakes proti Shavovi). Shakespeare v ní svádí nejen slovní, ale i pěstní souboj se svým nesmiřitelným novodobým sokem v lásce publika, Shawem. Shakespeare kvůli průkaznějšímu sebeprosazení samozřejmě Shawa častuje citáty ze svých her, zatímco Shaw spíše preferuje cizí díla a drze o nich tvrdí, že ta bardova lehce předčí. Celkem příznačný závěr kariéry, která se nesla ve znamení plamenné polemiky se staletými prověřenými autoritami.

3.4 K OTÁZCE NADČASOVÉ AKTUÁLNOSTI DRAMATICKÉ TVORBY G. B. SHAWA

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století, povzbuzeni stále postupujícím technickým pokrokem, hledali tehdejší myslitelé nová východiska pro uspokojivý chod společnosti. Zdálo se, že mnohé z myšlenek předchozího, křesťanského systému tváří v tvář modernímu světu a nejnovějším závěrům vědců nemají šanci obstát. Proto ještě zesílilo volání po striktně racionálním chápání životních skutečností, které mělo nahradit z Bible vycházející staletými prověřenou věrouku a s ní, zcela logicky, i její etiku. Zároveň s tím však byly položeny i myšlenkové základy současných negativních jevů ve společnosti. Nové filosofické systémy ve svém důsledku vedly k omezení života na materiální skutečnosti a z nich odvozené umění. To sice částečně může duševní touhy člověka uspokojit, nikoliv však už, jemu taktéž vlastní, touhy ryze duchovního rázu. Odstranění tradičního náboženského rozměru života s perspektivou věčnosti tak nutně vyústilo v trend konzumního způsobu života a vzniku jiných, z něho plynoucích duchovních závislostí, například na vysokém životním standardu postaveném na nadbytku. Ne že by byly tyto závislosti do té doby zcela neznámé, to ne. Jen se masově rozšířily. I proto se staly navrhované sociální změny nerealizovatelnými. Ideologie nebyla schopna náboženství trvale nahradit, a tak se ze socialistických zemí a diktatur opět postupně stávají demokratické státy.

Co však vedlo k tak rychlému odmítnutí trojjediného Boha velkou částí společnosti a nahrazení jeho místa v lidském srdci něčím jiným? Vždyť i například v naší republice po návratu k demokracii žádný velký návrat k němu nenastal a místo toho jsme přijali víru v různé léčitele, esoteriky, východní nauky a jiné „zaručené“ recepty na štěstí. Především přetekl pohár trpělivosti s církví, která měla svou pouhou přítomností ve světě postupně zlepšovat stav věcí veřejných, jenže kvůli špatné interpretaci evangelijních výzev některými jednotlivci ne vždy postupovala správně. Nejzávažnější obvinění tohoto druhu jsou dodnes vznášena v oblasti šíření víry či jejích jednotlivých bodů pomocí násilí. Proto ve dvacátém století vznikly teorie a ideologie, které měly při zachování určitého postupu zajistit údajně mnohem spravedlivější řád. Tyto pokusy však končily nejen fiaskem, ale často i tragédií mezinárodního dosahu. Zejména doktrína Karla Marxe a Friedricha Nietzscheho mají na svědomí duševní i fyzické utrpení milionů lidí, kteří se dobrovolně vzdali svých životních jistot nebo o ně byli násilně připraveni. Ve srovnání s takovými výsledky se jeví z Bible vycházející postřeh

o nemožnosti znovuvybudovat ráj na zemi lidskými silami jako poměrně střízlivé konstatování. A nemění na tom nic ani samy církevní dějiny, které byly též v rámci snah o zlepšení stavu společnosti poznamenány řadou radikálů.

Zajímavým závěrem, jenž lze učinit z dějin církve, je fakt, že radikály usilující o změnu celého systému k lepšímu můžeme rozdělit do dvou kategorií. První se snaží reformu prosadit zevnitř a začínají ji realizovat zcela nenásilnou cestou, takzvaně odspoda, tedy nejprve mění sami sebe. Od nich se pak změny už šíří jako lavina po své vlastní ose. Vesměs jde o osoby přímo inspirované samotným Bohem, jako byl například svatý František z Assisi,⁵⁶ Don Bosco⁵⁷ či zcela novodobá Matka Tereza z Kalkaty.⁵⁸ Testem pravosti a účinnosti jejich úsilí je čas, tedy trvalost ovoce jejich přínosu. Protikladem těchto radikálů jsou iniciátoři odpadů od katolické nauky uvnitř i vně církve, tedy včetně některých novodobých filosofů a diktátorů. Část z nich svým působením přímo vyvolala veřejné nepokoje a násilnosti. Část z nich pak nepřímou, to když se zbraní chopili až jejich přívrženci. Případ G. B. Shaw, jemuž je věnována tato práce, nese spíše znaky druhé ze jmenovaných skupin. Jako dramatik, politik a řečník sice Shaw zprvu propagoval změnu společnosti nenásilnými metodami, avšak jeho dílo obsahuje i kusy vzhlížející k silným, vojensky se realizujícím hybatelům světovými dějinami a tvrzení, že si obyčejní lidé sami dobře vládnout nejsou schopni. Výsledkem je dosti ambivalentní morální poselství, které si každý může vyložit po svém.

⁵⁶ Zakladatel žebravého řádu františkánů. Žil v letech 1181 či 1182 až 1226. Jeho přínos spočívá v radostném způsobu prožívání chudoby a služby druhým lidem v době, kdy tyto hodnoty procházely krizí. Byl to právě prožitek lásky ke Kristu, co plně uspokojovalo Františkovy vnitřní potřeby, a on pak mohl žít spokojeně i ve velké materiální skromnosti. Jeho spiritualita dodnes neztratila nic ze své přitažlivosti a navázali na ni i další. Například svatá Anežka Česká opustila královskou rodinu a strávila svůj život péčí o chudé a nemocné mezi klariskami, jejichž řád František založil spolu se svatou Klárou.

⁵⁷ Kněz a zakladatel řádu salesiánů, který dodnes organizuje volnočasové a duchovní aktivity, včetně doučování slabších žáků, i pro nevěřící mládež obou pohlaví. Narodil se roku 1815 a zemřel roku 1888. Věnoval se opuštěným chlapcům z rozvrácených rodin a mladým dělníkům. Také jim, v době neexistence odborů a dětských práv, vyjednával lepší pracovní podmínky u jejich zaměstnavatelů. Později dokonce organizoval tak potřebné vzdělání a vyučení v různých oborech v pro tyto účely vzniklé oratoři. Významně se tím zasadil o prevenci kriminality a rozvoje jiných negativních jevů mezi mladými lidmi nejen ve své době. Vzhledem k jeho svatořečení roku 1934 a existenci i jiných prospěšných děl tohoto druhu je s podivem, že Shaw nepřehodnotil svůj názor na možnost alespoň částečné reformy společnosti s přispěním církve a její morálky.

⁵⁸ Trvalé zdroje nenásilných reformátorů společnosti z řad těch, kdo si správně vyložili poselství Evangelia, dále dokládá osobnost Matky Terezy (1910 – 1997). Jedná se o patrně nejnámější misionářku dvacátého století, potvrzující skutečnost, že křesťané mohou velmi dobře vycházet i s příslušníky naprosto odlišných kultur. Založila řadu nemocnic a škol po celém světě, které spravuje její řád. Veřejně byla oceněna například Nobelovou cenou Míru roku 1979. Život bez pohodlí, jakéhokoliv soukromého majetku a zábavy jejím sestrám zaručuje vysokou mobilitu a nadále láká nové členky svou smysluplností. Na závěr nutno podotknout, že všichni tito svobodní lidé nadále inspirují svým přesvědčivým osobním příkladem i řadu světců z řad vdaných, ženatých a dokonce i dětí. Tradice a kontinuita křesťanského poselství světu tak zůstává, v kontrastu k jiným pokusům o zavedení pořádku ve společnosti, zajištěna.

Shawova dramatická tvorba a předmluvy s ní související jsou svou povahou zamýšleným analogem náboženských rituálů a kazatelské činnosti. To vůbec není přehnané tvrzení. Návštěva divadla měla dle Shawových závěrů postupně nahradit účast na bohoslužbách. Navíc účinků tam reprodukovanych myšlenek na chování diváků si byl velmi dobře vědom (viz kapitola 2.2, poznámka číslo 7). Koneckonců, očekávané chování je, jak v divadle, tak v kostele, celkem ustálenou záležitostí. Mezi oběma místy tak můžeme objevit spoustu paralel, přes volbu vhodného oblečení návštěvníků až po jejich vystavení určitým kulturně-persvazivním vlivům během probíhajícího programu. Míra aktivity a výsledné přijetí obsahu sdělení recipienty sice vždy záleží na nich samých, avšak v poslední době se na příkladech televizních reklam ukazuje, že i podprahově, čili pasivně přijímané informace, mají svůj nezanedbatelný dopad na naše následné chování. Shaw se tedy nemýlil, když i z míst odpočinku hodlal vytěžit maximum pro změnu smýšlení svých současníků.

Nechme stranou možnost uskutečnitelnosti nápravy mravů vtipným poukázáním na nesmyslnost některých společenských jevů a nastíněním důvodů pro další možný postup a věnujme pozornost přímo otázce nadčasovosti našeho radikála. Nedá se o něm říci, že by kázal vodu a pil víno, což svědčí v jeho prospěch, a vliv osobností tohoto typu je i dnes značný. Jím propagovaný odklon od křesťanských hodnot pokračuje a s novými vymoženostmi vědy a techniky nabírá stále rozmanitějších podob. Časovému zařazení se vymykající lidská povaha tíhnoucí k pohodlnosti a obecně uznávanému pojetí osobní prestiže, tolik tepaná Shawem, celý proces jen urychluje. Obraz rodinných vztahů podaný v jeho hrách se zdá překvapivě přesným, protože krom starých typů reflektuje i nové trendy, které se v naší společnosti v průběhu druhé poloviny dvacátého století vcelku ujaly. Střetávání starého a nového je pak evergreenem společenského vývoje jako takového a je-li základem společnosti opravdu rodina a morálka, tak hry podrobující tato dvě témata analýze z různých úhlů pohledu na pozadí těchto střetů zastarají jen stěží. Řada novodobých skutečností v díle staršího dramatika může navíc nalézt své zastoupení v paralelách. Místo popisu stávajícího stavu se setkáme s jeho aktualizací v podobenství.

Na úrovni hledání myšlenkové platformy pro pokrok společnosti však už Shaw tak nadčasový není, a proto ta část z jeho díla, která se zabývá výhradně politikou a náboženstvím, velmi rychle zastarala. Ideály socialismu zajišťujícího všem všechno ve stejné míře se přežily a vynálezem soukromého filosofického systému, v němž byl pokrok realizován stále znatelnějšími projevy takzvané životní síly ve světě, se Shaw

vzdálil křesťanství i klasicky pojatému ateistickému materialismu. Aktuální stav společnosti naznačuje, že tolik opěvovaný pokrok s sebou vždy nese nejen nové možnosti dobra, ale i zla (srov. papež Benedikt XVI. 2008). V co tedy máme doufat, pokud nás, podobně jako onoho myslitele, dosud neopustila naděje v lepší stav věcí budoucích? Na to si musí každá generace svobodně odpovědět sama. Ke správnému zhodnocení nabídky vzniklé v průběhu staletí jí v tom mohou pomoci zejména výše zmiňovaní reformátoři společnosti. Rozum a svoboda pro tak zásadní úvahy, byť naprosto odlišně chápané, zůstávají našťastí požadavkem i většiny příslušníků druhé, nekatolické skupiny, Shawa nevyjímaje. Rozhodujícím faktorem pro nadčasovou aktuálnost jakýchkoliv myšlenek tedy bude, zda se ještě chce dnešním lidem uvažovat. „*Všechno zkoumejte, dobrého se držte...*“⁵⁹ zůstává mottem pro ty z nás, kdo zodpovědně projevují dobrou vůli udělat si na věc vlastní názor i za cenu, že se kvůli tomu odliší od většiny ostatních, nebo dokonce skončí v opozici k ní a budou za to stíháni nepříjemnostmi.

⁵⁹ První list svatého apoštola Pavla Tesalonickým - 1 Te 5, 21

4. VÝVOJ AUTOROVY DRAMATICKÉ METODY

Na samém začátku dramatických pokusů G. B. Shawa stála snaha přivést na světlo světa protějšek hrubě komerční produkce tehdejšího divadla. Zkušený pisatel kritik všeho druhu a oblíbený řečník dostal díky tomu šanci objevit svůj skrytý talent, který by jinak zůstal před očima veřejnosti utajen. Při vymezení se proti soudobému stavu se dal však čekat i odpor, a tak se také, alespoň zprvu, stalo. Nepříliš úspěšné hry z devadesátých let jsou přímo postavené na pohrávání si s očekáváním a zklamáním diváků. Proto se i nejednou herecká interpretace rozešla s autorským záměrem – síla zvyku a finanční nároky produkce udělaly své. Tak například ojediněle velký úspěch anti-melodramaticky zaměřené hry *The Devil's Disciple* v Americe byl z větší části způsoben změnou motivace hlavního hrdiny dle romantických nároků na takovou postavu. Z výchovného postoje nezištného následování hlasu svědomí tak znovu vznikl milostný příběh, kterému se autor toužil obloukem vyhnout. Podobně usilovně brojil proti vizuální okázalosti inscenací.

Tvorba z pera řečníka, založená na postoji opozice k dobovému vkusu, s sebou nutně nesla krom obsahových i formální specifika. Tak například po mnoho let kritika Shawa obviňovala z toho, že píše jen další a další diskuse, a ne divadelní kusy. V době myšlenkových nepokojů, pro konec století tak charakteristických, se však skepse vůči starým názorům těžko dala vyjádřit jinak (srov. Styan 1967). Starý svět ještě nepřestal úřadovat a nový byl v nedohlednu. Proto stačilo vzít hrdiny starých příběhů a zasadit je do nového či očekávaného kontextu s jeho pečlivě připravenou obhajobou založenou na důsledně logické argumentaci. Problémové nebo diskusní hry později ve dvacátém století dokonce utvořily samostatný žánr a daly svému průkopníkovi za pravdu. Úplná absence děje v ještě pozdějším stádiu vývoje dramatu by však šokovala i tak nepokrytě volnomyšlenkářského buřiče, jakým Shaw, alespoň za svých mladých let, jistě byl. Publikum samo na takové změny, krom ústupu dějovosti v literatuře obecně, lépe připravily i zvraty v žebříčku životních hodnot způsobené oběma světovými válkami. Přesto si nikdy nezamilovalo Shawovy pozdní hry, které už těžší výhradně z jeho řečnického talentu.

Dalším z faktorů, které nějak zásadně přispěly k formování originální shawovské poetiky, bylo zajisté i hudební pozadí jeho dětství. Smysl pro střídání různých hlasů a anglických dialektů, jejich kombinace a využití rozmanitých jazykových prostředků

k vytvoření celkově harmonického vyznění díla je tak jakousi paralelou k hudebním zkouškám, které u Shawů organizoval za podpory matky Shawové Vandeleur Lee. Možná i proto George Bernard později neváhal řídit přípravy souborů na představení namísto oficiálně uvedených režisérů. Znalost konkrétních herců mu také umožnila psát jim hry přímo na míru. I v počátcích jeho tvorby však můžeme narazit na dramatické dialogy, které připomínají operní dueta. Klasická hádka matky Kitty Warrenové s dcerou Vivie je jen jedním z řady možných příkladů. Podobně totiž fungují postavy dvojčat Phila a Dolly v *You Never Can Tell*, když při svých rychle za sebou následujících replikách nepřipustí, aby zazněly i hlasy ostatních přítomných. Mezi prvky odvozené ze základů hudební harmonie bychom pak mohli zařadit přítomnost temných, spodních tónů v jinak velmi lehkovážných komediích. Příkladem budiž otec Crampton z poslední jmenované hry. Jeho verbálně opakovaně zdůrazněná špatná nálada, sám zvuk jeho jména a disharmonické zážitky z domova kontrastují s kouzelně zpěvavou lehkostí mladičké Dolly. Právě ona ho z jeho dětí poznává jako první. Protiklady se prostě přitahují a doplňují.

Suverénně nejčastějším Shawem uplatňovaným postupem, je pak užití známých klišé, zvyků a frází, ovšem převrácených naruby, aby vynikl paradox hrou portrétované situace. Proto se jeho práce také vyznačuje i celkem značnou mírou intertextovosti. Přísně protestantsky znějící postřehy paní Warrenové o potřebě zodpovědného přístupu k náročnému vykonávání nejstaršího řemesla pohoršovaly ještě dlouho po době vzniku hry. Naopak Marchbanksovo vzývání *Candidy* přímo využívá výrazů katolického kultu panenské matky Marie. Je tím podtržena její nedosažitelnost a vyvýšení na piedestal, ačkoliv *Candidu* s Pannou Marií spojuje snad jen úděl univerzální matky. Název hry parodující tradiční pojetí hrdinství *Arms and the Man* je citací úvodního verše Vergiliovy *Aeneidy* a *Widower's Houses* zase svým titulem odkazují na Bibli kritizovanou společenskou nespravedlnost. Běžně se vyskytují i syrově pravdivá konstatování mladých hrdinů následovaná kontrastním, společensky vhodnějším výrazem, který preferují jejich zkušenější průvodci. Všechna nedopatření tak lze pokrytecky uklidit pod hezkou fasádou kulantně řečeného.

Zvláštní kapitolu by mohl tvořit komentář k užití dětské mluvy očividně dospělými Shawovými postavami. Mohou ji používat zároveň, anebo se jedna z postav octne v pozici rodiče. Vivie Warrenová se zprvu s mladým mužem Frankem v soukromí snad ani jinak nebaví. Její úvahy, zda se takto o samotě chovají i ostatní lidé, ukazují na dosud ne příliš vážný vztah k Frankovi a také na skutečnost, že je přesto tou

dospělejší z dvojice. Úplně jiný rozměr má dětská prosba na smrt unaveného prchajícího vojáka Blunschliho ze hry *Arms and the Man*. Po třech dnech strávených v hluku palby bez možnosti spánku už jednoduše nesnese Rainino nesmyslné mateřské mentorování a prosí ji, aby s ním přestala, nebo se rozpláče. Raina roli matky přijme a střeží pak jeho odpočinek přede všemi pronásledovateli i obyvateli domu. Podobně mateřsky se nakonec ke svému muži zachová i Candida, ale v této hře už je dětská mluva, podobně jako v *Captain Brassbound's Conversion*, naprosto hlavním zdrojem komiky, která je dalším z klíčových prvků shawovského dramatu. Ne náhodou je ze stejného důvodu Pygmalion považován za vrchol autorova osobitého pojetí komedie mravů. Prostě se tento zákon dá shrnout jako: „*Když je nějaká věc směšná, hledejte v ní skrytou pravdu, říká stařec ve hře Zpět k Methusalemovi.*“⁶⁰ Navíc je vtip důležitým prostředkem ochrany před autoritou a o to víc jsme pak zasaženi takto nastraženou léčkou (srov. Styan 1967).

Shaw byl vůbec nadaným pedagogem. Dokonce uplatňoval metodu působení na co nejvíce smyslů najednou, což též usnadňuje pochopení a zapamatování vnímaného. Tak můžeme například ve hře Candida nalézt přímo ukázkové podpoření idey obrazem. Dominantou přijímacího pokoje nacházející se nad krbem je obraz ženy a jen je tím podtrženo výsostně dominantní postavení paní domu. Dále v detailních poznámkách k jednotlivým scénám nalezneme vždy spoustu podobných vodítek i poznámek rozvádějících úlohu postav. I předmluvy většinou důkladně vysvětlují hlavní idey her. Shaw tak polemizoval se Shakespearem, protože vzhledem k důležitosti svědectví o dobovém chápání hry považoval jeho nedostatečný poznámkový aparát za fatální chybu. Dramatům tímto nedostatkem nepostiženým věštil světlou budoucnost v otázce prosazování se vedle klasické tištěné prózy. Jeho díla tak byla doprovázena stále delšími předmluvami, až se důležitost sdělení postupně přesunula na ně a text her vypadal najednou jako pouhá příloha. Ale to už bychom se od vývoje Shawovy dramatické metody dostali k čisté historii teorie propagandy.

⁶⁰ Pearson 1948, str. 317

5. ZÁVĚR

Jazyk je podivuhodným materiálem. A George Bernard Shaw ho po většinu svého dlouhého života dovedně používal nejen jako nástroje k vybudování překvapivě plastického obrazu nové společnosti, ale i jako zbraně k potírání nešvarů v ní. Jeho umělecky hodnotný projev tak nebyl pouhým l'art pour l'artismem, nýbrž i zúročením jeho celkové zkušenosti s tímto světem, jak nás o tom přesvědčilo prostudování jeho životopisu a reprezentativních zástupců děl. Přímo prorocká úloha mu připadla v jeho vizi nových podob rodinných vztahů. Paradoxem zůstává, že místo, aby před nimi varoval, tak se je snažil prosadit jako vhodné a osvícené, zbavené romantických nánosů minulosti. Omlouvá ho skutečnost, že sám byl dítětem ze značně netradiční rodiny a jeho vykořeněnost ho ještě více uschopnila k přijetí extremistických názorů, jaké nemusí vyhovovat každému. Velkým kladem naopak zůstávají jeho požadavky na společnost samostatně se rozhodujících svobodných individuí žijících spravedlivě z práce svých rukou.

Svým oponentům však může Shaw také posloužit jako zdroj inspirace. Nabízí jim stále velmi užitečnou zpětnou vazbu, která by měla vést k sebereflexi a zjištění, že málokdo se může pochlubit zcela čistým štítem a vnitřními motivy jednání. Strhávání pokryteckých masek bylo ostatně onomu autorovi jednou z nejvlastnějších činností. Tam, kde není tímto způsobem nadčasově aktuální přímo, obvykle nedá zas až tak mnoho práce nalézt v jeho díle nějaké odpovídající podobenství. Jedinou výjimkou potvrzující pravidlo jsou postavy světců. Pro ty mnoho pochopení neměl, protože u každého z nich objevil alespoň onu sobě vlastní chybu, a tou byla tvrdohlavá samolibost. Ovšem, i ta se dá pojmenovat mnohem lichotivěji... Morální ambivalence takových tvrzení je pak zřejmě největším Shawovým problémem v případě, kdy čtenář českého překladu nemá k dispozici autorovu vysvětlující předmluvu a vyloží si jeho slova po svém. Podobně, jako když si Shaw před samou četbou Nového zákona nevzal důkladně k srdci smysl Zákona starého.

Co se týká samotné dramatické metody autorem uplatňované, lze konstatovat, že od velmi přínosného názorového vymezení se vůči nevkusnému zbytku dobových autorů a jejich publika postupně přešel k čisté propagandě. Ta sice zůstala vydatně okořeněna jeho verbálními dovednostmi a vtípem, ale už neměla šanci diváky hlouběji zaujmout. Pouhé řečnictví, jež vytýkal církevním kazatelům, se tak v pozdějším věku stalo jeho

vlastním profesním nešvarem. Schopnost obhájit díky talentu cokoliv, co se mu chtělo, tak zůstává dalším možným tématem pro zkoumání jeho zajímavého pozdního díla, kterému v této práci nebylo věnováno tolik prostoru, kolik by si vzhledem k problematičnosti dějinného kontextu doby vzniku zasluhovalo. Jen potom budeme možná moci s konečnou platností zhodnotit Shawův celkový přínos. Ne všichni lidé totiž dosud pochopili, že cesta do pekel bývá nezřídka dlážděna těmi zdánlivě nejlepšími možnými úmysly.

SUMMARY

Language is a wonderful thing. Long as he lived, George Bernard Shaw managed to make use of it in a very effective way to sketch a surprisingly vivid image of modern society, and also to promote new social ideals and destroy the ills of the previous ages. His drama is therefore by no means art for art's sake but it reveals all his life experience as we may learn from his biography and the most important works mentioned above. However, in his vision of new models of family and family substituting relationships, he poses a prophetic figure for these, once scarce, phenomena have become normal in our days. Ironically, instead of warning against such development, Shaw aimed to show that these changes were not only necessary and desirable but also rational, as he saw no place for "foolish romanticism and sentiment" in the breaking-up of the traditional family pattern. We may excuse his views on the account that he himself came from such a family and could not realise the consequences, which resulted in his liability to accept extremist theories, not usually meeting actual human needs. On the other hand we have to appreciate his genuine demand for social reforms which would, as he imagined, strive for a fairer society. His advocacy of the idea of free, well-educated male and female individuals, earning their livings without stealing their benefits from the others, remains his main contribution to the real progress of the society.

Nevertheless even an opponent may find Shaw's work inspiring. It can provide them with a still valuable feedback while the consequent inner dialogue and its conclusions may include the realisation that nobody is perfect, concerning their hidden motives of moral action. Hypocrisy and insincerity are the most important among the usual targets of Shaw's verbal attacks, indeed. While his ideas may not always be thought-provoking in all examples offered above, we can quite easily succeed if we care to identify our situation in their parallels. The only exception proving the rule true can be observed in case of the saints. Shaw did not succeed in describing their character for he always found that annoying fault of his own with them and that was his obstinacy, combined with a considerable self-satisfaction. Not that these personal features could not be expressed in a more flattering way... The moral ambiguity of such statements forms the most problematic part of Shaw's writings, for in case the reader is unable read the prefaces of them as well, they are easily mistaken in the process of their interpretation. Exactly the same type of misapprehension occurred when the author

himself tried – in vain – to understand the New Testament without actually having in mind the sense of the Old one.

A close study of Shaw's dramatic method enables us to observe his development from a useful and wise opposition to the commonly shared bad taste of commercial theatre to the mere propaganda of his later works. Even though his immense verbal skills and wit were still present, their quality alone could not stimulate a keen public interest. An obsession with public speaking which he criticized in the church preaching of his era, paradoxically, happened to be his own professional shortcoming as he grew old and respected. Thus his gift to advocate skilfully anything he wished to might offer another field of enquiry into the ever thought-provoking personality of G. B. Shaw, since even with two world wars and a host of modern disasters, people have not learned a lesson and keep failing to face up to the old truth about "the road to hell being paved with good intentions".

PŘEHLED POUŽITÉ LITERATURY

Seznam primární literatury

- SHAW, G. B. *Plays Pleasant – Arms and the Man, Candida, The Man of Destiny, You Never Can Tell*. Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1965.
- SHAW, G. B. *Plays Unpleasant – Widowers' Houses, The Philanderer, Mrs Warren's Profession*. Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1965.
- SHAW, G. B. *Prefaces by Bernard Shaw*. London : Constable and Company Ltd., 1934.
- SHAW, G. B. *The Complete Plays of Bernard Shaw*. London : Paul Hamlyn Ltd., 1965.
- SHAW, G. B. *Three Plays for Puritans – The Devil's Disciple, Caesar and Cleopatra, Captain Brassbound's Conversion*. Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1965.

Seznam sekundární literatury

- GANZ, A. *George Bernard Shaw*. London and Basingstoke : The Macmillan Press Ltd., 1983. ISBN 0 333 28919 6.
- HRYCH, E. *Dějiny světového humoru*. Praha : 1994. ISBN 80-901275-7-6.
- <http://www.nationaltrust.org.uk/places/shawscorner/>
- <http://www.sparknotes.com/lit/pygmalion/>
- <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Jshaw.htm>
- <http://www.wikipedia.org>
- MATTHEWS, J. F. *George Bernard Shaw*. New York : Columbia University Press, 1969. SBN 231-03145-9.
- *Nový zákon (přel. Petru, O. M.)*. Řím : Křesťanská akademie, 1969.
- PAPEŽ BENEDIKT XVI. *Encyklika Spe salvi – O křesťanské naději*. Praha : Paulínky, 2008. ISBN 978-80-86949-41-3.
- PAPEŽ JÁN PAVOL II. *Nebojme sa pravdy – Previnenia spoločnosti a Cirkvi*. Bratislava : LÚČ, 1999. ISBN 80-7114-273-5.

- PEARSON, H. *Bernard Shaw – Jeho život a osobnost*. Praha : Nakladatelské družstvo Máje, 1948.
- PROCHÁZKA, M., STRÍBRNÝ, Z. a kol. *Slovník spisovatelů – Anglická literatura, Africké literatury v angličtině, Australská literatura, Indická literatura v angličtině, Irská literatura, Kanadská literatura v angličtině, Karibská literatura v angličtině, Novozélandská literatura, Skotská literatura, Waleská literatura*. Praha : Nakladatelství Libri, 2003. ISBN 80-7277-131-0.
- STYAN, J. L. *Černá komedie*. Praha : Orbis, 1967.