

ŘÁD A IDEOLOGIE V ČESKÉM DRAMATU 20. STOLETÍ

PAVEL JANOUŠEK

Ptáme-li se po vztahu obraznosti a ideologie, musíme si uvědomit, že pro drama je tato otázka velmi ožehavá, zvláště budeme-li slovo drama používat jako označení pro specifický literární a divadelní druh a nikoli jako synonymum pro slova jiná, která se vzhledem k dnešní dramatické produkci jeví jako daleko vhodnější, méně závazná a svazující: například divadelní hra, text, scénář, libreto, téma, apod.

Pokud drama chápeme jako pojem pro typ textu, který má relativně přesně vymezený obsah a váže se k určitým výrazovým, stavebním a divadelním formám, můžeme připustit, že takovéto drama může mít mnoho rozmanitých podob. Jejich společným úběžníkem je však vždy důvěra v jazyk a řeč, v moc slova, které není jen samovolný tlach, plk, výkřik, nálada či průjem emocí, nýbrž které má energii myšlenky. Jen taková řeč je totiž schopna stvořit skutečný dialog a skrze něj drama, v němž postavy spolu hovoří a vyjadřují právě to, co chtějí říci. Prostřednictvím dialogické konfrontace protichůdných individuálních postojů pak drama pojmenovává to podstatné, co se mezi nimi odehrává. Slova dramatických postav mají razanci činu, z něhož se ostatně rodí a ve který se zpětně přerozují.

Má-li však slovo mít takovouto sílu, musí odkazovat k nadosobnímu rozměru lidského bytí a současně musí být vysloveno někým, kdo si je vědom svého práva hovořit a formulovat svůj individuální postoj. Jinak řečeno, drama je limitováno dvěma předpoklady. Nezbytnou podmínku jsou všeobecně závazné formy objektivní duchovnosti, tedy víra v přirozený Řád, či chcete-li Boha, Univerzum, Pravdu, Tradici, Zvyk či v nadosobní Historický Princip. Tato víra v Řád určuje v dané komunitě život lidí a pro drama utváří prostor kauzality, ve kterém se autoři a adresáti shodnou na tom, že po „slovu a činu A“ zákonitě musí následovat „slovo a čin B, C, D...“, tedy trest či odměna – až po nevyhnutelný a definitivní konec (v tragédiích smrt, ve veselohrách svatbu).

Takovéto drama se ovšem v dějinách evropské civilizace objevovalo vždy – v antice i renesanci – až teprve tehdy, když závaznost náboženského Řádu dostávala trhliny a rodilo se sebeuvědomění individua, které jej porušuje, neboť má odvahu nebýt jen součástíkou mechanismu a jednat ve jménu své pravdy, odlišné od té, kterou prosazují ti druzí. V těchto chvílích se otevíral před potenciálními dramatiky skutečný dramatický konflikt, střet dvou protikladných sil: nutnosti individua jednat ve jménu své pravdy a závaznosti řádu, který takovéto vybočení za hranice trestá. A naopak drama zanikalo vždy tam, kde povědomí řádu ustoupilo náporu relativity.

Tak je tomu i v dnešní české a evropské společnosti, prostoupené již více než století relativitou světa bez obecně sdíleného Řádu a Boha. A není-li skutečný Řád, a to ani ten lidský, není ani jeho skutečného porušení a není ani skutečného trestu s jeho tíhou a chmurností. A není ani obecněji verifikovatelné kauzality lidských činů, na které by bylo možné stavět skutečné drama. Doby, kdy se kauzální dramatický řetězec mohl odvíjet od takových motivů, jako je čest a snaha si ji za každou cenu zachovat, slib a jeho porušení, láska, svatba a nevěra, snaha prosadit své „já“, smrt a vražda (jako vrcholný projev nerespektování „já“ toho druhého), se nám zdají být pryč. Jako by už nebylo možné spáchat nic skutečně hrozného, co by nebylo možné nějak omluvit a vyložit, ospravedlnit poukazem na hlubší smysl, na lidskou přirozenost, na individuální pravdu a případně i odchylku.

Dějiny evropského dramatu posledních století jsou vlastně dějinami hledání dramatu, které je určováno dvěma protichůdnými tendencemi. Na jedné straně snahou restituovat prostřednictvím dramatu (alespoň v dramatu) Boha, Řád nebo alespoň nějakou ideologii, na straně druhé pak úsilím hledajícím adekvátní dramatický výraz pro stále postupující hodnotovou a názorovou relativizaci soudobé společnosti. Vzorovým příkladem první tendence v české dramatice je Jaroslav Hilbert, zejména pak jeho tragédie *O boha* (napsaná 1898). Nábožensky silně angažovaný dramatik tu vystavěl tragický příběh matky, jíž umírají děti, jako souboj člověka s nadosobní metafyzickou silou, jejíž existenci potvrzuje právě to, že na jedince dopadá jako pěst (pod titulem *Pěst* bylo drama také 1905 poprvé uvedeno). Vzorovým příkladem tendence druhé pak může být dramatická tvorba meziválečné pragmatické generace, zejména Karla Čapka, jehož problémová dramatika vycházela z filozofického předpokladu, že ve světě ztrácejícího se řádu divadelní hra může maximálně demonstrovat znepokojivou mnohost individuálních pravd.

Naší přítomnosti je ovšem bližší jiný neúspěšný pokus o stvoření Boha a jeho následná relativizace: pokus spojený s budovatelskou dramatikou, s přelomem čtyřicátých a padesátých let, kdy dramatici ve shodě s politiky a také s velkou částí populace hledali absolutno v Pokroku, v projektu nové, zcela spravedlivé komunistické společnosti. Víra, že se vědecky podařilo najít Řád, o který lze opřít společnost i objektivní uměleckou výpověď o ní, způsobila tehdy zdánlivě překvapivý obrát v postojích levicově orientovaných tvůrců, kteří se právě v této době zřekli avantgardy a jejich volných asociativních forem a subjektivizujících postupů a začali programově směřovat k objektivnějším formám. Víra zrodila Jistotu a ta pak vedla k odhodlání uměním sloužit nepochybné Pravdě, jejímž přímým zosobněním ve společnosti byla sama Strana, která poznání zjevené klasiky marxismu-leninismu závazně interpretovala. Umělci na sebe dobrovolně vzali úkol vyjádřit Historickou Nutnost a Novou dobu, být mezi těmi, kdo povedou společnost po cestě Vpřed. Dramatici tvořící ve jménu socialistického realismu proto neměli „naturalisticky“ zobrazovat existující realitu, neboť ta v sobě stále ještě měla nést nehezke stopy přežívající minulosti, nýbrž měli v přítomnosti vyhledávat to „typické a krásné“, co by vytyčovalo směr k nevyhnutelně šťastným zítřkům.

Jakkoli se tito dramatici opírali o jistotu, že budoucnost musí potvrdit pravdivost jejich tvorby, mnozí jiní současníci, tedy ti, kterým nebyla komunistická víra vlastní, naopak nepochybovali, že Řád budovatelské dramatiky je jen lživý konstrukt, a čas potvrdil, že měli pravdu. Projektovaná pravda a kauzalita budovatelských dramát se rozpadla v absurditu, a pokud se k tehdy vzniklým textům vůbec vracíme, tak jako ke groteskním svědectvím o groteskní

době (viz Pivovarova a Lipusova ostravská inscenace *Rychlé frézy* inspirovaná hrou Vaška Káni *Patroni bez svatozáře*, 1997).

Přesto si dovolím paradoxně tvrdit, že společenský pořádek, který komunistická totalita nastolila, vytvořil příhodné podmínky pro drama, neboť stvořil – na čas a pro některé – Řád, respektive závaznou normu. Nebyla to sice norma přirozená, ale byla to norma současníky těžce prožívaná a většinou hraných dramatiků také vnitřně akceptovaná. Proměny českého dramatu se tak po několik desetiletí úzce pojily s postupným vnitřním přerodem jednotlivých autorů, kteří od glorifikace projektované nové společnosti přecházeli k pochybám: nejprve o její každodenní praxi, postupně pak i o její samotné podstatě. Společenský útlak indukoval téma svobody, důraz na masovost a třídní klasifikaci vyvolával problematiku hodnoty jedince, individuální pravdy a osobního prožitku. Tabuizace určitých myšlenek a slov dala těmto myšlenkám a slovům rozměr a sílu činu útočícího na princip.

S prvními pochybami o autoritě systému se rodil také střet mezi Řádem a Individuem, a tím i prostor pro drama. K porušení závazné normy přitom zpočátku stačilo velmi málo – v éře budovatelských dramát „řešících“ potíže při výstavbě vysokých pecí a výrobě pístních kroužků, případně vztah mladých k bojující Koreji – například věnovat větší pozornost milostnému životu. Pro nás je proto dnes hodně těžké vžít se do myšlení a hodnotových relací tehdejšího publika a například pochopit, co tehdy zaujalo na Kohoutově *Dobré písni* (1952), na veršované groteskní moralitě o komunistické pravověrnosti, amorálnosti partnerské nevěry a odpovědnosti ke společnosti a kolektivu, která vše napraví.

S postupem času a relativizací normy však tyto nesmělé náznaky sílily. Pochyby o praxi a pravdě systému přiváděly dramatiky ke stále dramatičtějšímu vyhocování konfliktu. Střet individuální morálky a normy tak postupně nabyl plodnějších podob. Příkladem může být další Kohoutova hra *Taková láska* (prem. 1957), ve které nevěra již není předmětem přímočarého odsudku. Autor tu formou soudního procesu vedeného „Pánem v taláru“ (Bohem?) zpětně rekonstruuje osud mladé ženy, již láska k ženatému dohnala až k sebevraždě, aby tak vynesl verdikt nad puritánstvím a morálním pokrytectvím nové společnosti. Dokladem toho, že dramatik tu překročil hranice dané konkrétní společenskou situací a dokázal vyjádřit obecnější rysy konfliktu mezi právem ženy na lásku a společenskými konvencemi, může být, že *Taková láska* byla prvním českým poválečným dramatem, jež bylo záhy po svém vzniku inscenováno vedle socialistických států i v Belgii, Dánsku, Finsku, Rakousku, Řecku, Západním Německu, Izraeli, Argentině i Brazílii.

Pro konec padesátých a počátek šedesátých let je konflikt mezi vírou v komunismus a zesilujícími pochybami o jeho každodenní praxi příznačný. Projektovaný Řád se dostával do rozporu se všedností režimu. Nová doba se nepodobala ideálu a nezrodil se ani „nový člověk“. Příliv oficiálních slov a frází, které hlásaly, že svět je jasný, srozumitelný a vyložitelný prostřednictvím několika málo závazných pravd, indukoval svůj protipól: pocity složitosti a neuchopitelnosti života. Povinné soudružství indikovalo téma lidského neporozumění. Dramatici museli na proměňující se atmosféru ve společnosti reagovat. Mnozí, například Václav Daněk v *Pohledu do očí* (1959), se snažili platnost Řádu udržet a didakticky potvrdit. Svá dramata proto pojali jako moralistní apel na „živořící současníky“, jako výzvu k návratu k původním hodnotám komunistického ideálu.

Produktivnějším se ovšem ukázaly postupy, které vyrůstaly z přesvědčení o jedinečnosti lidského osudu neredukovatelného na politickou či ideovou tezi a konflikt mezi vírou a pochy-

bami o ni „pouze“ pojmenovávaly a vyhocovaly v otevřenou otázku. V dobovém kontextu tak silně zapůsobila dramatika Vratislava Blažka, která již na váhu nekladla odpovědnost člověka vůči společnosti, straně, idejím, nýbrž hodnoty základnější: osobní statečnost a lidskou slušnost (*Třetí přání*, 1959, a *Příliš štědrý večer*, 1960). Diváky silně oslovila také Hrubínova *Srpnová neděle* (1958), lyrická hra vystavěná na obraze člověka, který se sice touží stát organickou součástí nové společnosti, nicméně jeho individualita mu v tom brání; tehdejší publikum pak tuto hru o neporozumění a hledání cesty k druhým vnímalo i jako projev snahy přivést na jeviště nezjednodušený obraz současníků, vykreslit rozpornost a složitost charakterů i mezilidských vazeb a rovněž naznačit to, co se skrývá pod povrchem všednosti a „za maskou“ zdánlivě banálních, ve skutečnosti však mnohovýznamových slov a situací.

Ze všech her vzniklých pod praporem či knutou socialismu se rozměru tragédie nejvíce přiblížila hra Josefa Topola *Konec Masopustu* (1963). Autorovy pochyby o nové době tu totiž zrodily střet dvou jistot: autor si byl jist, že vítězství kolektivizace, tedy nového řádu, je i na vesnici nevyhnutelné, a současně byl přesvědčen, že toto vítězství bude znamenat ztrátu autenticity dané lokality, její životní celistvosti a také rozpad nejzákladnějších vztahů. Tragédie neporozumění tu tak vyvrcholí bezděchnou vraždou v okamžiku, kdy se nátlak politiků na posledního soukromě hospodářského zemědělce prolne s pomstychtivostí davu, skrývajících se za masky a bojců se každé odlišnosti, a s individuálním příběhem nevydařené lásky.

Názornou ilustrací rozpadu komunistického ideálu Pokroku a cesty Vpřed je dramatika Milana Kundery. Ten ve svém – doma i za hranicemi úspěšném – dramatu s tématem války *Majitelé klíčů* (1963) vyhrotil do nesmiřitelná střet mezi maloměstáky, kteří bojují maximálně o klíče od vlastního bytu, a těmi, kteří „vlastní klíče k dějinám“ a na své cestě „vpřed“ za lepší budoucnosti všech mají právo obětovat nejen své soukromí, ale i životy jiných. V pozdější parafrázi Diderota však již tyto své představy výrazně relativizoval: v *Jakubu a jeho pánovi* (1975) je cesta „vpřed“ prohlášena jen za odvážný trik lidstva, protože ono bájně „Vpřed“ je vlastně kdekoli a tedy nikde.

Žijeme-li ovšem ve světě, kde „Vpřed“ je kdekoli, žijeme vlastně v Bludišti, asi takovém, jaké již v roce 1965 českým divákům představilo Smočkovo stejnojmenné drama: v prostoru bezcílného živoření a marného hledání sama sebe i toho, co nás spojuje s těmi druhými. V takovém prostoru se tragédie prolíná s komedií, neboť lidské jednání se již nemůže opřít o jistotu vyšších cílů, jasných smyslů, závazné platících hodnot; v takovém prostoru ani literární, dramatická postava nemůže být individuem a zároveň výrazem čehosi nadosobního. Buď prezentuje jedinečnost lidské individuality, konkrétní situace a autenticitu prožitku, nebo se mění v postavu-znak, v loutku, kterou autor může na šachovnici díla pohybovat dle svého ideového záměru.

Šedesátá léta jsou okouzlená především druhou z těchto možností, neboť zjišťují, že postava sice nemůže být výrazem Řádu, ale stále ještě může dokládat jeho neexistenci. Čeští dramatici tak se zpožděním (zato však razantně) dohánějí Evropu, objevují poetiku dürrenmattovské tragikomedie paradoxu a zdroj dramatické síly nacházejí rovněž v možnosti pojmenovat absurditu, tedy v Ne-Řád. Drama nachází smysl nesmyslu; skutečnost, že slovo ve společnosti pokleslo na frázi a činy se změnily v samoúčel bez vyššího významu, je kompenzována tím, že předmětem výpovědi je učiněna sama tato degenerace slova, postavy, činu. Postavy-hrdinové jsou nahrazeny postavami, které jdou odnikud nikam a cestou bezbolestně ztrácejí – tak jako Hugo Pludek z Havlovy *Zahradní slavnosti* – i vlastní identitu.

Konflikt se z vnitřní stavby dramatu přesouvá do střetu mezi dramatikem a režimem. Jakkoli totiž česká absurdní dramatika reflektovala NeŘád, v podstatě nikdy tyto reflexe nenabýly skutečně rozměru existenciálního zoufalství. Oporou dramatikům byl hravý souboj s našimi malými socialistickými „neřády“. Potenciální trýznivé analýzy hlubších vrstev lidského bytí tak u nás ustupovaly hrám s aktuálním společenskokritickým a satirickým rozměrem.

Tento souboj s „neřádem“ přitom u nás udržel absurdní poetiku živou i dlouho poté, co jinde ve světě již podlehl vlastní tezovitosti a frázovitosti. Dramatika disentu tak, jak ji prezentují zejména Havlovy „vaňkovské“ aktovky, byla totiž živena absurditou tzv. normalizace, která i ty nenejmyslnější konstrukty snadno měnila v realitu. Nejúspěšnější Havlovy hry jsou pak ty, ve kterých je absurdní schematické východisko umocněno a rozrušeno reflexí velmi osobní specifické situace (*Audience* 1975, *Vernisáž*, 1976, *Largo desolato*, 1985). Střety dramatika s totalitní mocí a mechanismy každodennosti však určily i poetiku té části dramatické tvorby, která za normalizace v Česku mohla být – navzdory značným potížím a zákazům – na jevištích uváděna, ať již máme na mysli Steigerwaldovy *Dobové tance* (1980), konfrontující vlastenecké nadšení za revoluce 1848 s bachovskou „normalizací“ roku 1852 nebo krutý odsudek života ovládaného pragmatismem a ideologickou demagogií v Pitínského „sociálním dramatu“ *Matka* (1988). Pevným bodem, který tu dramatikovi umožňoval vynést ostré soudy, bylo zaujetí pozice „vědoucího“ pozorovatele, jenž má jistotu morálky v sobě a může z odstupu demaskovat normalitu jako abnormální. Jeho přihlášení se k mravnímu idealismu se tak stává morálním měřítkem všeobecného cynismu a prospěchářství. V případě her Daniely Fischerové pak byla demonstrace neřádu podepřena i konfrontací s tradiční, „řádnou“ podobou daného příběhu v literatuře a v mýtu (*Princezna T.*, 1986; *Báj*, 1988) – tento postup je dodnes dosti produktivní, a to nejenom u Fischerové.

Disidenti Havel, Kohout, Topol, z mladších pak Fischerová a Steigerwald jsou svým způsobem v českém divadle a literatuře výjimkami, posledními představiteli „spisovatelů, kteří ještě píší pro divadlo“. Normalizace totiž zrodila také zcela jiný vztah mezi divadlem a dramatem. Zatímco dissent byl odkázán pouze na slovo, základní proud divadla se slova de facto zřekl. Normalizační manipulace s jazykem umocnily obecnější, dlouhodobý proces rostoucí nedůvěry moderního člověka ke slovu a propojily se s tendencí k emancipaci divadla „od služby literatuře“, respektive s objevováním „divadelnosti“ divadla. Toto bylo v 70. a 80. letech posíleno i faktem, že cenzuru myšlenek bylo možné obejít přesunem těžiště výpovědi z textu k obtížně uchopitelné nonverbální, obrazové, emociální a pocitové složce inscenace. (Navenek se tento trend projevil oddělením profese spisovatele a autora divadelních her; texty pro divadlo začínají být v Česku – a je tomu tak dodnes – psány téměř výhradně „lidmi od divadla“.) Klasické drama pro takto požímané divadlo tak ztratilo svou závaznost, neboť text přestal být určující složkou inscenace a dominantním se stal autorský přístup dramaturga či režiséra. Soubory tzv. autorského nebo studiového typu pak navíc přicházely s novou, svébytnou podobou divadelního textu: se scénáři či librety psanými pro jednu jedinou inscenaci, pro jediný konkrétní soubor a většinou nepřenositelnými do jiného divadla.

Prapodivný řád, oscilující mezi ideami komunismu a smutnou denní praxí socialismu, v 70. a 80. letech již zcela ztratil svůj božský rozměr. Nejenže už dávno nebyl tvůrci uctíván, ale dokonce už ani neprovokoval k heretickým polemikám a pokusům o jeho nápravu: pro naprostou většinu české kultury byl jen překážkou a trpně snášeným nepřítelem. Přesto byl veličinou, s níž umělecká tvorba musela počítat, pozadím, vůči němuž se více či méně

zřetelně hodnotově vymezovala. Tam, kde se takové prostředky zobecnění, jakými jsou slovo, metafora a příběh, dramatická hyperbola začínají jevit jako konstrukt, smyšlenka či lež, se konkrétní lidská individualita může stát jednou z mála zbývajících opor pro komunikaci autora s adresátem. Začínají vznikat díla, která svým tvarem a stylizací adresáta ubezpečují: „Celý svět může být lež a podvod, mně však můžeš věřit, neboť ti předvádím jen to, co jsem těžce prožil a co nese stigmata reality.“ V próze toto hledání autenticity v jedinečném a neopakovatelném zrodilo na konci 80. a počátku 90. let vlnu deníků a dopisů, náznaky shodné tendence však můžeme sledovat i v dramatu. Nepochybně k nim patří vážná autobiografická groteska Arnošta Goldflama *Písek / Tak dávno* (1988): text kombinující několik nesourodých obrazů, jejichž skrytou kauzalitu utváří netematizované vzpomínání muže, kterému čas „jako písek“ protéká mezi prsty a jemuž v neuchopitelném světě jsou jedinými jistotami propojení s vlastním (židovským) rodem a evokace doby, v níž se ještě cosi tajivého dělo (zde 60. let). Jestliže v závěru Goldflamův autobiografický hrdina navzdory všem manipulátorům vzlétne, nevyplyvá to z „logiky věcí“, nýbrž je to jen a jen výrazem subjektivní vůle, která vítězí nad vládnoucí neutěšeností.

Poté, co se nezadržitelný rozklad „neřádu“ v roce 1989 stal i politickou realitou, vstoupila česká kultura do zcela nové situace, na niž vlastně nebyla připravena. Charakterizoval ji šok ze ztráty starého nepřítele, který padl, aniž byl nahrazen novým Bohem. Sociální a politické nadšení, které charakterizovalo první polistopadová léta, se do umělecké tvorby nepromítlo. Je až překvapivé, že v Čechách nevzniklo žádné umělecké dílo, které by oslavovalo privatizátory či soukromé zemědělce, kteří navzdory všem překážkám budují nový kapitalismus. Zdá se však, že skeptický český umělec po zkušenostech 20. století již tentokrát prozíravě nepropadl iluzím, vědomě se zřekl možnosti vstoupit do služeb politiky a být projektantem, spoluvůdcem a pěvcem další nové doby – ostatně, kdyby se o něco takového pokusil, patrně by se setkal s odporem adresátů, kteří od něho, na rozdíl od politických stran, něco takového ani neočekávali.

Přesto však lze říci, že česká dramatika se bez Nepřítele, Řádu a Boha ocitla ve značných rozpacích, posílených navíc i rostoucím přesvědčením divadelníků, že původní drama vlastně není ani třeba. Jako by nebylo proč psát, pro koho psát a zejména o čem a jak psát. Vnitřní nejistotu dramatiků nejsilněji prozrazuje těch několik málo pokusů o politické drama ze současnosti, které v devadesátých letech vznikly. V případě Kohoutových *Nul* (2000) se pokus o kritický náhled proměnil v žurnalistickou ilustraci proměn české společnosti v průběhu 90. let; Karel Steigerwald pak svůj odsudek českého národního charakteru, který svou malostí pokazí vše, nedokázal v ambiciózní hře *Nobel* (1994) opřít o nic jiného, než o vágní metaforickou vizi „něčeho jiného, lepšího, pravého...“. Hra vyrůstá z polemiky s polistopadovou politikou, z nepřiliš smělého útoku na tu část politické reprezentace, která dle autora svou neschopnost zaštiťovala „krámkem s lidskostí“. Představa Řádu, Naděje či Jistoty je v ní symbolicky zhmotněna do titulní postavy Nobela: čehosi (zvířete, dívky, přeludu...), co všechny přitahuje a okouzluje, co však nikdo neviděl, neboť ti odpovědní to před ostatními skrývají. Ale i tento nejasný Řád nechá autor nakonec zavraždit. (Není příliš překvapivé, že Steigerwald zanedlouho pochopil, že vhodnější prostor pro jeho vnímání života je v novinách, opustil drama a divadlo a stal se vyhraněným politickým komentátorem.)

Jestliže dříve všechny neřády byly spojovány se socialismem, jistou nadějí pro drama se v polistopadové atmosféře ukázal „objev“, že malý neřád všednosti a každodennosti je

věčný a neváže se na společenské formace. Pro dramatika prostoupeného morálním patosem tak lidská malost mohla nadále poskytovat příležitost pro karikaturu a grotesku. Tak je tomu v Krausově *Nahniličku* (1995) a dalších hrách vracejících se k tématům citové prázdnoty, ztráty lidské identity, destrukce rodiny, platných mezilidských vztahů i přirozených zákonů lidské společnosti. Ve hře J. A. Pitínského *Pokojíček* (1993) je tato negace degenerované všednosti vystupňována až v černou grotesku, v níž rodiče, jejichž potřeba zůstat v „neřádu“ je silnější než rodinná pouta, obsazují symbolický pokojíček navzdory mrtvolám svých dětí.

Ukazuje to, že pokud kdysi k narušení Řádu stačil – tak jako v Cidovi – políček, v naší době ani vražda, smrt vlastního dítěte nemá tu sílu, aby rozbila stereotyp. Díky masové kultuře filmu a televize navíc vznikla nadprodukce příběhů lásek a vražd, a je tedy čím dál těžší fabulovat příběh, který by byl dostatečně nový a jiný. Úsilí o působivou výpověď přitom vede ke snaze vyvolávat ztracený Řád alespoň prostřednictvím provokace, útokem na nejzákladnější konstanty lidského bytí; dramatici se tak po vzoru posledních alžbětinců snaží ekvilibristicky publikum šokovat atraktivními a čím dál brutálněji prezentovanými tématy lidské špatnosti a agresivity, smrti a sexu.

Potíž je v tom, že i tato témata se na dnešním trhu s uměleckými předměty záhy opotřebovávají, a pokud tvůrci chtějí vyhovět požadavku novosti a překvapivosti, musejí neustále „přidávat“, například na čím dál větší erotické otevřenosti. České drama tak opět dohání Evropu a objevuje výrazové a komunikační možnosti témat „od pasu dolů“ a také dramatickou přitažlivost sexuální úchyly. Obyčejná láska Romea a Julie je nuda, jaká tu byla už mnohokrát, zato pár, který může souložit pouze když se na ně někdo dívá, nebo muž, který onanuje s odpadovou rourou u umyvadla a se speciálně upravenou reklamní figurínou, to už má docela šťávu! Buďme ale spravedliví: dramatikům nejde pouze o diváckou atraktivitu víceméně choulostivých témat. Pohlavní aktivity – o nichž se tu zatím, zaplaťbůh, stále ještě především mluví – jsou organickou součástí života každého člověka a dnes vlastně i jednou z mála životních konstant. A jako takové tedy mohou poskytnout pevný bod pro výpověď o mezilidských vztazích, respektive o jejich dalším, prohlubujícím se rozpadu. Pro tuto dramatiku je proto typické, že její postavy zpravidla mají – na rozdíl od „akčních hrdinů“ pornografie, kteří tím, že s velkou chutí souloží, na všechny způsoby naplňují biologickou podstatu člověka a Řádu přírody – velké potíže svou potřebu této primární a přirozené lidské aktivity vůbec realizovat. Sexuální impotence je tu vlastně jen metaforou impotence duševní, vygradované neschopnosti žít a mluvit s ostatními. Základní gesto této dramatiky tak zní: „Kam až to s námi došlo, když už nedokážeme bez problémů ani souložit?“

Alespoň takto lze číst dva nejvýraznější dramatické počiny poslední doby, Zelenkovy *Příběhy obyčejného šílenství* (2001) a Krobotův *Sirup* (2002). Obě hry vyhrocují obraz naší každodennosti směrem k absurditě, fabulačně jsou přitom postaveny jako série různých erotických historek a individuálních anekdotických příběhů o potřebě a neschopnosti lásky. V obou je tak klíčem k postavě to, co ji odlišuje, to jiné, zvláštní, jedinečné... odchylné a třeba i úchylné. Ve vztahu k těmto úchyлкám se však zároveň obě hry značně liší. *Sirup* je svým způsobem tradičnější a předvedení impotence živořících „úspěšných mladých lidí“ tu má blíže k ostrému satirickému odsudku. Ten je také zdůrazněn závěrečnou katastrofou: výbuchem, který tyto postavy smete. Autor *Příběhů obyčejného šílenství* se naopak se svými hrdiny dosti ztotožňuje; svou výpověď rozehrává s figurkami lidí, kteří jsou – podle jeho vlastního prohlášení – osamocení, protože se „nedokážou obětovat pro druhé, a obětovat se nedokážou, protože nemají ve

jménu čeho se obětovat, nemají náboženství, víru (...) v jakékoli podobě“. Jejich individuální „šílenství“, jejich sexuální odchylky mu však nejsou jen příznakem degenerace systému. Spíše jsou sympatickým způsobem, jak ve společnosti, která je sama o sobě šílená, naplnit vlastní osobitost, individualitu, odlišnost, unikátnost. V závěru se proto Zelenkův autobiografický hrdina pokusí o zcela jiné symbolické gesto: rozhodne se opustit zdejší marast a nechá se poštou poslat tam, kde je „skutečný život“, kde o něco skutečně jde, kde lidé krváčí a potřebují pomoc (a není příliš důležité, že je to Čečna).

Položme si otázku: Je ještě možné dnes a tady napsat drama? – Proč ne... když se najde autor, který má talent, odhodlání a odvahu, a zejména divadlo, které bude ochotno jeho drama hrát... jenže to znamená také porozumět naší přítomnosti natolik, že budeme schopni slovy pojmenovat její – obecněji verifikovatelnou – podstatu. Osobně bych byl ovšem rád, kdyby se tuto podstatu podařilo najít někde „od pasu nahoru“.

Summary

Pavel Janoušek: Order and Ideology in the Czech Drama of the 20th century

Drama is comprehended here as a literary genre substantially linked with a generally obligatory form of transcendence, i.e. with the faith in a natural Order (be it God, Universe, Truth, Tradition, Custom or a superindividual Principle of History). The Czech drama of the 20th century (especially of its second half) has provided examples of ways and devices employed by the playwrights trying to find support in an order of this kind. The intention of this paper is to describe the transformations of poetics and ideology starting at the catholic authors aiming at a restoration of God's presence in the society who were confronted with the relativist thinking of a distinctive generation of artists in the period between the two world wars to be replaced eventually by the attempt of the communist writers to find the absolute in the Progress, in a new design of an entirely equitable society. The central issue of the inquiry is to demonstrate how the disintegration of the communist idea of Order gradually affected the Czech drama and how this process resulted in displaying the absence of any values and principles in the society in a provocative way. The final analysis of the contemporary situation of drama reveals the basis of its representation: in a postmodern world where all traditional values and securities are doubted about, the drama challenges the basic constants of human existence, be it respect for human life or sexuality.