

# Další podoby modelového dramatu

Steigerwaldovy historické a modelové hry byly součástí obecnějšího trendu, který do českého dramatu pomalu vracel postupy objevené absurdní a modelovou dramatikou šedesátých let. Jestliže nástup normalizace znamenal řízené odmítnutí dramatiky modelových abstrakcí a jejich nahrazení „obrazy ze života“, v průběhu dvou normalizačních desetiletí se modelové postupy do české oficiální dramatiky pozvolna v nejrůznějších podobách vracely a stávaly se organickou – více či méně zjevnou – součástí nejrůznějších dramatických žánrů, včetně například již výše zmíněných historických alegorií. Snaha vyslovit obecnější problematiku přiváděla autory k dramatickému modelování situací, které s různou dávkou abstrakce prezentovaly podstatné vlastnosti lidské existence v čase a prostoru. Původní impulz modelové dramatiky šedesátých let byl ovšem již značně rozvolněn a vznikající produkce tak byla po stránce tvarové i myšlenkové velmi různorodá.

Modelové prvky pronikaly i do sféry současného dramatu, byť mnohdy skoro neznatelně (lze je pozorovat například v publicistické dramatičce Antonína Máši). Jiným příkladem propojování téměř reportážního obrazu z konkrétního pracovního prostředí s modelovými prvky je „dramatická fuga“ *Zpráva o chirurgii města N.* (rozmn. 1981; in *Válka vypukne po přestávce; Vévodkyně valdštejnských vojsk; Zpráva o chirurgii města N.*, 1987; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 25. 5. 1981). **OLDRICH DANĚK** se v ní obrátil k problematice lékařské profese, tedy k prostředí, které přináší situace na pomezí života a smrti a zároveň je symbolem etické odpovědnosti vůči jedinci i společnosti. Děj dramatu soustředil do několika hodin, během nichž se v nemocnici v malém městě rozhoduje o životě či smrti dvou pacientů. Dramatickým svorníkem polyfonního proudu motivů a scén je zápas o to, aby mohl nadále léčit vynikající, leč konfliktní chirurg, a také o důvěru pacientů v možnosti medicíny a ve vyléčení.

Výrazně byly modelovou dramatikou šedesátých let ovlivněny ty dramatické texty, ve kterých se úsilí autorů abstraktněji pojmenovat dobové nadosobní mechanismy transformovalo v dramatickou prezentaci určité teze. Charakteristický syžet této části her pracuje s uzavřenou skupinou postav, jejíž jednotliví příslušníci prezentují různé psychické a sociální typy a kteří jsou z toho či onoho důvodu postaveni do situace, kdy je izolace od vnějšího světa nutí

ke vzájemné závislosti i konfrontaci. Modelem světa se tu tak stávají vnitřní konflikty do sebe pohroužené obce, v níž probíhá krutý a nesmyslný souboj o prosazení se, o nadvládu nad ostatními a o možnost manipulovat s nimi, a tím o úspěch v očích svých i těch druhých. Oproti absurdní dramatice předchozího desetiletí je přitom patrný zájem dramatiků zachovat dějový rámec, který by nastolenou modelovou situací věrohodně zaštitil.

Příkladem toho, jak bylo možné obdobnou modelovou situací nastolit a věrohodně motivovat, je hra *Mejdan na písku* (rozmn. 1978; prem. Státní divadlo v Brně 2. 12. 1977; tv. 1980, rež. Zdeněk Kaloč), v níž ZDENĚK KALOČ rozehrál dramatické konflikty mezi dvanácti postavami, které se po havárii letadla ocitnou kdesi mimo civilizaci na dně písčité rokle. Dramatik tu pracuje s důslednou typizací postav, jejichž psychosociální rozvrstvení určují již samotná jména: Doktorka, Panička, Studentka, Zpěvačka, Těhotná, Stará, Řezník, Vdovec, Montér, Samotář a další. Laboratorní pohled na člověka vystaveného extrémním situacím je současně podobenstvím o mechanismech ve společnosti, které chybí etická regulace a v níž tedy vítězí bezohledná brutalita – pokud se ovšem lidé neshodnou na principech kolektivního bezpečí, spolupráce a solidarity, případně pokud nejsou zachráněni zvenčí. Formu modelové hry a dramatu ze současnosti kombinuje také Kaločova tragikomedie *Holátka* (rozmn. 1982; prem. Státní divadlo v Brně 22. 1. 1982). Dvě vzájemně se protínající motivické linie hry psané technikou divadla na divadle utvářejí zkoušky amatérského divadla připravujícího inscenaci pásma o Ptákolidech, jejichž svět postihla zkáza, a privátní život členů souboru. Postupné odhalování jednotlivých charakterů, spjaté s motivy svědomí a viny, přerůstá v závěru pod nápoem falešné zprávy o tragické havárii kolegů v mravní zkoušku a dává hře vyznění společenskokritické morality.

Ironicky groteskní nadhled, který těží z kontrastu mezi kafkovsky nesmyslnou, do sebe pohrouženou všedností a gogolovsky burleskně nadsazenou fantaskností, rozvíjel v některých svých dramatech MICHAL LÁŽŇOVSKÝ. Platí to zejména o dramatu *Podvojník* (rozmn. 1988), vyprávějící příběh osamělého úředníka, jenž ze svého banálně strohého a nudného života neustále utíká do světa vizí a snů, které zosobňují vše, co mu ve skutečném životě uniká.

Již Steigerwaldova dramatika ovšem ukazovala, že větší prostor pro odvažnější modelování mezilidských situací poskytovala témata historická či fantaskní, tedy ty tematické okruhy a syžetové postupy, které nebyly spjaty s bezprostřední přítomností a otevíraly prostor pro volnou fabulaci. Zmíněný ZDENĚK KALOČ takto například hledal prostor v žánru sci-fi. Ve hře *V zajetí něžné Chiméry* (rozmn. 1986; prem. Státní divadlo v Brně 22. 11. 1985) motivicky vyšel ze známé záhady tzv. bermudského trojúhelníku a osnovou dramatické výpovědi o problematice svědomí, charakterových zkoušek a sebezničujícího

konzumenství učinil příběh letce, který v něm zmizel s celou letkou, a když se po čtyřiceti letech nezestárlý znovu objeví, stane se předmětem zájmu psychiatrů i politiků. Postupná rekonstrukce toho, co zažil, přináší svědectví o podivném biologického organismu, jenž své oběti pohlcuje tím, že je nechává žít ve věčných slastech. Antiutopický rys morálně apelativního dramatu podtrhuje tragické finále hry nenabízející žádnou útěchu či naději, neboť letcova touha podat své svědectví veřejně naráží na vedení kliniky i záměry politické moci.

K historickému tématu se naopak obrátil dramaturg ústeckého Činoherního studia ALEX KOENIGSMARK v dramatu *Edessa* (rozmn. 1990; in *Ponuré grotesky*, 1993; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 15. 3. 1978). Hra o „rytíři Medardovi od Žluté skály“, jenž kdesi v poušti hledá tajemné město, vzešla ze stejné divadelní dílny jako Steigerwaldovy první hry a má k nim také blízko smyslem pro ironii a groteskní vyhraněnost, ale i stavebným principem založeným na překvapivých střizích a asociativním propojování fragmentů. Společné divadelní prostředí, určované i režisérem Ivanem Rajmontem, prozrazuje také důraz na pojmenování obecné destrukce přirozených hodnot a vykreslení světa „na konci“, v němž se toliko „z popela člověka může narodit Fénix“. Příběh putujícího blouda ovšem není ani tak společenskokritickou satirou jako spíše nadčasovým podobenstvím o nutnosti hledat smysl života navzdory všeobecnému cynismu, utrpení a bolesti a o možnosti za pomoci druhých překonat pocity nenaplněnosti a zmaru.

Poněkud jiným příkladem využití historického, respektive pseudohistorického tématu pro modelování obecnějších otázek lidské existence je drama *Pěnkava s Loutnou* (1983; in *Všechny moje hlasy a jiné hry*, 1994; prem. Divadlo Na Zábradlí 3. 3. 1978), ve kterém se jeho autor ANTONÍN PŘIDAL inspiroval středověkou alegorií. Dramatikova snaha o filozoficky obecnou výpověď se tu propojuje s poetikou hry původně rozhlasové, založené na mnohoznačnosti, neurčitosti slov a situací. V dosti abstraktní rovině tu autor navozuje problematiku plynutí života, nenaplněné lásky, těžkého hledání kontaktu s jinými lidmi, potíží s vyprávěním příběhů i potřeby lidské vzájemnosti, která se nejsilněji projeví tváří v tvář Smrti.

V druhé polovině osmdesátých let se již otevírala možnost uvést – byť na okraji divadelního provozu – i hry, které na absurdní dramatiku let šedesátých navazovaly neskrývaněji a příměji útočily na principy režimu. Groteskní modelová alegorie se satirickými prvky, „smutná fraška s orchestrem“ *Adiě, miláčku!* (rozmn. 1983; in *Ponuré grotesky*, 1993) ALEXE KOENIGSMARKA, jejíž inscenování v Činoherním studiu v Ústí nad Labem bylo v roce 1979 zakázáno, mělo přitom svou premiéru již 12. 1. 1983 v Rokoku. Příběh ze života lázeňského orchestru, který řídí cynický autokrat, je ironickým podobenstvím o normalizačních poměrech. Absurdní a nesmyslný stereotyp života hudebníků je založen na tom, že všichni přijali svou roli, které se – i přes zjevnou

všeobecnou nespokojenost – nehodlají vzdát, neboť živoření i v nepříjemné jistotě je přece jen pohodlnější než přijetí osobní zodpovědnosti.

**PREMYSL RUT** se v dramatu *Takový beznadějný případ* (rozmn. 1988; čas. Listy 1989, č. 3; in *Žádné tragédie*, 1992; prem. Malé české divadlo 1986) opřel o tvar symbolického dramatu či středověké morality. V jeho alegorii človíček bez identity jménem Hejhula hledá za doprovodu Naděje v labyrintu města dveře od bytu, k němuž vlastní klíč; jediné dveře, které dokáže odemknout, jsou však dveře vězení. Konečně se tak může cítit v bezpečí, vymění Naději za Jistotu a musí rovněž počítat s blízkostí Bezpečnosti, která ho stráží, nebo spíše vězní. Těžiště Rutova podobenství je ve hravé ekvilibristice s významy slov a pojmů. Obdobně je tomu i ve hře *Žádná tragédie. Malý český Macbeth* (in *Žádné tragédie*, 1992; prem. HaDivadlo, Brno 12. 10. 1989), která je shakespeareovskou variací na téma kariéra, svědomí, moc a manipulace. Jde o příběh malého občánka – nesoucí zprvu emblematické jméno Hrdina, v druhé části pak jméno Novák – který díky manipulačním mechanismům totalitní společnosti a své zbabělosti dospěje přes vraždu a ztrátu identity až na samotný královský trůn.

Prvky modelového dramatu odvíjejícího se od ideové teze obsahují také hry **DANIELY FISCHEROVÉ**, která však tradiční stereotypy modelového dramatu překračovala smyslem pro výraznou jazykovou a myšlenkovou stylizaci, přecházející místy až v ornament, a snahou o nadčasové básnické podobenství

**TROJICKÁ · 10**  
 \* Závodní klub ROH pracovníků obchodu, P - 2 \*

**MALÉ ČESKÉ  
 DIVADLO**

Vše ve na představení hry  
 \* Z Á D N Ě T R A G É D I E \*  
 aneb  
 malý český macbeth

napisal: Premysl Rut  
 hraji: Hrdina.....Jiří Oberfalzer  
 Souoseda.....Mina Rutová  
 Vojsáka.....Premysl Rut  
 Vojáka.....Marek Král  
 výtvarná spolupráce: T. Falprechtová  
 technická spolupráce: .....J. Kučera  
 režie: Jaroslava Šiktancová a P. Rut

**DNE**

PREMIÉRY:

8. dubna 1988, saňátek v 19,30 hodin  
 v ZK ROH, T R O J I C K Ā 10, P - 2  
 10. dubna 1988, saňátek v 19,30 hodin  
 v ZK ROH, T R O J I C K Ā 10, P - 2

REPRÍZY:

17. dubna 1988, saňátek v 19,30 hodin  
 v ZK ROH, T R O J I C K Ā 10, P - 2  
 18. května 1988, saňátek v 19,30 hodin  
 v klubu ŘEZNIČKÁ  
 25. května 1988, saňátek v 19,30 hodin  
 v AKDŠE /FKOPJ/  
 26. května 1988, saňátek v 19,30 hodin  
 v klubu ŘEZNIČKÁ  
 2. června 1988, saňátek v 19,30 hodin  
 v AKDŠE /FKOPJ/

Těšiac se na Vaši návštěvu !!!!!!!!!!!!!

Program k inscenaci Rutovy *Žádné tragédie* v Malém českém divadle, 1989

uchovávat si charakter věčného metafyzického sporu mezi Zlem a Dobrem. Kompoziční technika jejích dramát je důsledně antiiluzivní, charakterizují ji ostré časové střihy, zcizování děje a lyrické pasáže. Fabulačně hry Fischerové vyrůstají z variací na různé podoby mýtů i z četných literárních, intertextuálních a obecně kulturních aluzí.

V dramatu *Báj* (rkp. 1982; rozmn. 1988; prem. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 28. 11. 1987) se Fischerová opřela o středověkou saskou legendu o krysaři, městě Hammeln a jeho



Otakar Prajzner v ostravské inscenaci dramatu Daniely Fischerové *Báj*

zkáže i o některé faustovské motivy a vytvořila svébytné básnické podobenství o věčném sváru svobody se zlou mocí, který v lidech rozněcuje vášně vedoucí k lásce a nenávisti, strachu i zradě. Metafyzické Zlo je v jejím podání ztotožněno s inkvizicí, která se snaží ovládnout město, mimo jiné i prostřednictvím fámy o moru, která je izoluje od světa a vyžene z něj všechny dospělé. Ústředním tématem hry je ovšem zhoubnost životního pragmatismu, jež vede ke kolaboraci se zlem. Zosobněním takovéto přízpusobivosti je postava Opata, jenž se sice zpočátku pokouší se Zlem bojovat a chránit zbylé děti, nakonec však v sobě nenajde sílu zabránit tragickým událostem a přijme Zlo jako budoucí princip správy města. Fischerová přitom silně akcentuje neodvolatelnost lidských činů: účel neposvěcuje prostředky, a to ani když je člověk přesvědčen o vlastním poslání a o „svaté věci“, kterou hájí – každý kompromis se zlem znamená mravní zkázu a také znesvěcení původního ideálu.

Tématu mravní zodpovědnosti jedinice se Fischerová věnovala také ve hře *Princezna T.* (rozmn. 1987; prem. Státní divadlo Ostrava 28. 10. 1986), která je variací na Gozziho divadelní verzi orientální pohádky Princezna Turandot. Hra v duchu předlohy kombinovala pohádkový příběh o princí Kalafovi, jenž se uhádnutím tří hádanek snaží získat ruku princezny, s výstupy postav komedie dell'arte (Truffaldina, Smeraldiny a Brighelly), jejichž klaunské výstupy tvoří druhou, ironickou rovinu hry. V závěru je však syžet náhle hodnotově převrácen: jestliže princeznu k likvidaci nápadníků a snaze získat moc vedla touha zlidštit poměry v zemi, princ Kalaf se prokáže jako mocichtivý manipulátor, který se neštítí ničeho. Původní pohádkový happy end je tak převrácen v pravý opak a znamená obrat k nejhorsšímu, počátek dalšího kola krutovlády.