

Drama historických alegorií

Jedním z konstitutivních rysů dramatu období normalizace byl návrat historické tematiky, a to ve všech možných funkcích: jako poukazu k národním tradicím a dalším formám společenské sebeidentifikace, jako prostoru pro volnou fabulaci a nezávaznou zábavu, ale i jako možnosti, jak obejít cenzuru a vyjádřit se prostřednictvím jinotajné analogie, alegorie a podobenství.

Pokud se za kulisami dávných dějů skrývalo více či méně závažné poselství o soudobé situaci, je významným – mimo jiné i sociologickým – faktem, že historická dramatika období normalizace byla zpravidla výrazem národních traumat a vyjadřovala opakovaný prožitek kolektivní frustrace. Jednotlivé hry jsou prostoupeny historickou skepsí, dějiny vědomě deheroizují a depatetizují, zpochybňují či přímo diskreditují tradiční české a světové mýty. Nikoli náhodou byla velmi početná tematika prohraných bitev či neúspěšných politických sporů, velmi časté bylo téma okupace a společenské stagnace; v etické rovině byly opakovaně rozebírány otázky svědomí a viny, problematika hrdinství či přesněji zbabělosti v konfrontaci s násilím a politickou mocí, případně kolaborace s nimi. Emblematickou pak pro české drama sedmdesátých let byla postava člověka bezmocně smýkaného dějinami, případně slabého vládce, který nemá sílu či schopnost čelit drtivému tlaku událostí a jehož jednání nemá v konečném součtu přímý vliv na osudy světa.

Ať již dramatici své hry psali s moralistním sebemrškačským gestem, které odmítá českou schopnost pasivního přizpůsobování se realitě, nebo naopak tuto schopnost interpretovali jako nutnost, jako cestu, jak si i za nepříznivé situace udržet identitu, publikum aktuální podtext historických her velmi intenzivně vnímalo. Obdobně jako ve sféře současného dramatu lze přitom sledovat setrvačnost prototypu „dobře napsané hry ze života“ a také různou míru koketerie s divácky vděčnými narážkami či různou míru odvahy autorů k hlubším analýzám, myšlenkovým a tvarovým experimentům.

Na rozdíl od padesátých let, kdy se historické téma spolupodílelo na dobovém patosu, heroismu a oslavě pokroku, cesty od temné minulosti k jasné budoucnosti, nyní jednoznačně převažovala ta linie historické dramatiky, která dějiny zesvětšovala, privatizovala a interpretovala jako obyčejný svět obyčejných lidí s jejich každodenními, zpravidla nepřilíš optimistickými starostmi. Společný základ dramatu historického a dramatu ze současnosti dal vzniknout

i zájmu dramatiků o osobní život historických hrdinů, antihrdinů a obyčejných neznámých lidí vláčených dějinami. České drama tak uskutečňovalo stejný pohyb, který historické vědy od šedesátých let přiváděl k zájmu o všední věci člověka a jeho života ve společnosti. Podstatné bylo, že alegorická povaha historického dramatu umožňovala s daleko menšími překážkami vyjádřit pozici člověka, kterého svírají, případně „semelou“ nadosobní mechanismy moci a dějin.

Žánrové podoby, které na sebe popsaný trend bral, byly různé: od historických komedií (rozvíjejících tradici konverzačních her o světovládcích v županu, kterou v návaznosti na francouzské vzory založil Emanuel Bozděch) přes tragikomické frašky, burlesky, grotesky až po modelové alegorie. Fabulačně se jednotlivá dramata pohybovala od formy dějově komplikované zápletkové hry, založené na intrikách, lstích a úskocích, až po hry psychologizující a hry, ve kterých vlastní dramatická akce ustupuje slovním diskusím o problémech a dramatický konflikt je substituován zápasem argumentů nebo ilustrací ideových tezí. Společným rysem byla snaha o divácky přitažlivý text, lehký, dramaticky svižný a pokud možno v daném čase i aktuálně sdělný. Vlastní představa adresáta se ovšem v jednotlivých případech lišila: vedle her psaných pro široké divácké vrstvy byly psány i hry, které měly charakter náročnější intelektuální zábavy.

■ Vládce a kmán: mezi lehkou komedií a tragikomedií mravů

Ústup od heroismu a etického idealismu a zájem o všední rozměr historie i obyčejný lidský život, který se těžko srovnává s „krokem dějin“, znamenal pohled „zdola a odjinud“. Jednotlivé hry nazíraly velké historické okamžiky nikoli očima pánů a vítězů, kteří píší historii, ale očima kmánů, svědků či poražených, kteří vnímají spíše rub událostí.

Nejzřetelněji to lze vidět v historizujícím podobenství **OLDRICHA DAŇKA** *Dva na koni, jeden na oslu* (rozmn. 1971; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 18. 12. 1971; tv. 1987, rež. Jiří Sequens), které je zasazeno do Čech za vlády Václava IV. Daněk tu představuje otázky lidské cti a dobrých úmyslů, které jsou ve špatných službách. Hrdiny jeho grotesky jsou tři toulaví žoldnéři, kteří již sloužili mnoha pánům na všech koncích Evropy a nikdy si nic pořádného nevysloužili. I když se zdá, že aspoň tentokrát by mohli za slušný žold stát na straně práva a zákona a hájit je proti bezpráví a kořistnictví, zanedlouho se ukáže, že mezi soupeřícími stranami není žádný rozdíl, a pokud je to výhodné, jsou dokonce schopny se spojit. Trojice rytířských donkichotů tak musí vzít zavděk tím, že si zachrání holý život. Přicházejí o poslední zbytky iluzí o lidské společnosti, jen jejich smysl pro čest zůstává paradoxně neotřesen.

„Zdola a odjinud“ české drama období normalizace vykresluje i slavné historické osobnosti. I ty jsou takřka bez výjimky „zastiženy v negližé“ a demas-



Jiří Adamíra,
Josef Vinklář
a Zdeněk Dítě
v inscenaci Daňkova
hry *Dva na koni*,
jeden na oslu
v Realistickém
divadle
Zdeňka Nejedlého,
1981

kovány jako obyčejní smrtelníci, plně náležející do světa beze cti, v němž nad ideály převažují kořistnictví a soukromé zájmy.

O historickou zápletkovou hru pro „lidové“ divadlo se na počátku nastupující normalizace pokusil dramaturg a režisér MILAN CALÁBEK v autorském přepracování klasického díla španělské renesance, dialogizovaného románu Fernanda de Rojase Celestina. Hra nazvaná *Zavraždění svatě Celestiny, kuplířky z města Salamanky* (rozmn. 1969; prem. Státní divadlo v Brně 7. 11. 1969) předlohu drsně a sarkasticky aktualizovala. Tragický příběh lásky mladého šlechtice a vznešené dívky posunula do polohy ironicky výsměšné burlesky, v níž je lidský svět ovládán jenom a pouze temnými vášněmi či kořistnickou vypočítavostí.

Calábek byl podepsán také pod komedii *Zázrak Na Louži* při jejím uvedení v roce 1974 (rozmn. 1974; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 14. 12. 1974). Jejím skutečným autorem ale byl – v té době ještě zakázaný – JIŘÍ ŠOROLA. Příběh o vnějším lesku a vnitřní prázdnotě mocných, kteří jsou paradoxně

největšími obětmi manipulace neosobními mechanismy, jež sami spoluvytvářejí, je situován do období sporů mezi světskou a církevní mocí na počátku vlády Václava IV. Na pozadí dvojího vyšetřování – cizoložství královny Johany a údajného zázraku – se v ní odehrává nelítostná mocenská soutěž o politický vliv na dvoře mezi pražským arcibiskupstvím, císařovnou-vdovou Eliškou (hájící zájmy Zikmunda) a samotným neambiciózním Václavem. Ryze historické téma Šotola zpracoval se shawovskou hořkou ironií: jediný, kdo odmítá lhát a zpronevřit se svému svědomí, je chudý farář z kostelíka Na Louži, který jako bezbožník a lhář málem skončí na hranici.

Nejčastějším dramatickým postupem v tomto typu her byla relativizace historického mýtu. Na napětí mezi soukromými osudy postav a dějinnými politickými činy je rovněž založena Šotolova humoreska *Cesta Karla IV. do*

ČESKOSLOVENSKÁ PREMIÉRA

MILAN CALÁBEK

ZÁZRAK NA LOUŽI

KOMEDIE O ŠESTI OBRAZECH

■ REŽISÉR FRANTIŠEK LAURIN ■ SCÉNA JAN DUŠEK ■ KOSTÝMY ZDENKA KADRNOŽKOVÁ ■
 ■ HUDBA MILAN JÍRA ■ POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE KAREL BEDNÁŘ ■
 ■ ASISTENT REŽIE PETR PALOUSH ■

HRAJÍ: JIŘÍ MIKOTA, EVA KLEPÁCOVÁ, JAROSLAV DRBOHLAV j. h. — LADISLAV POTMĚSIL, JORGA KOTRBOVÁ, zastoužilý
 umělec VALTR TAUB, LADISLAV KAZDA, JIŘÍ KLEM, JIŘÍ NOVOTNÝ, DALIMIL KLAPKA, VILÉM BESSER, KAREL VLČEK,
 VĚRA KUBÁNKOVÁ, STANISLAV HÁJEK

Pozvánka na premiéru hry Zázrak na louži v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého (skutečného autora Jiřího Šotolu kryl Milan Calábek), 1974

Francie a zpět (rozmn. 1979; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 4. 5. 1979; tv. 1982, rež. František Laurin). Téma neslučitelnosti privátního života se světem mocenských střetů, které jsou – navzdory hlásaným idejím a heslům – vedeny především nečistými prostředky, je tu silně vyostřeno. Dramatik staví do protikladu pragmatické myšlení a jednání dvojice vládců, císaře Karla a francouzského krále, a scény odkrývající utajované soukromí mocných a jejich nerealizovatelné sny o „normálním“ životě a o lásce. V složitě komponované hře intrik Šotola prolétá snahu vládců přechytračit toho druhého při dělbě Evropy se zlidšťujícím motivem císařovy nenaplněné dávné lásky a s milostnými eskapádami mladého Václava, jenž v bouřlivé noci skončí v posteli s francouzskou královnou. Romantická touha vládařů po individuální svobodě je ovšem v ostrém kontrastu s jejich dobrovolným podrobením se řádu a povinnosti. Císaři Karlu se sice podaří v souboji intrik s francouzským králem vyhrát a své zemi prospět – zřetelná slabost a neschopnost jeho syna a nástupce je však předzvěstí diváky tušené neblahé budoucnosti českého království.

Z literární tradice královských milostných romancí a tematiky císařova soukromého života vychází rovněž neinscenovaná „hříčka o lásce a sněžení“ **LUDVÍKA KUNDERY** *Čtyři ženy Karla Čtvrtého* (in *Králové, zločinci, mágové*, 1998; tv. s tit. *Královské řádění*, 1975, rež. Evžen Sokolovský, uveden i jako autor). I ona zachycuje mocného vládce na ústupu, ve chvíli prohry, tentokrát sexuální. Jeho imaginární setkání se čtveřicí manželek je rámcováno marnou snahou nejmladší z nich, Alžběty Pomořanské, přimět stárnoucího muže k milování, což posléze vede k „bohulibému večeru plnému rozpomínek, událostí a výmyslů“.

V zájmu o postavu vládce ve chvíli jeho prohry mohlo drama období normalizace navázat na taková díla šedesátých let, jako byla televizní hra **JIRÍHO ŠOTOLY** *Waterloo* (tv. 1967, rež. Jiří Bělka). Stejnomenou divadelní verzi této hry uvedlo Slovácké divadlo v Uherském Hradišti až v roce 1986 (rozmn. 1987; prem. 6. 12. 1986). Komorní drama jedině noci před osudovou bitvou zachycuje vnitřní dilema autokrata, jehož všemocnost se zčistajasna vytrácí, který se ale navzdory zprávám o krachu manželství a zradě spolupracovníků rozhodne sehrát svou roli až do tušeného tragického konce. Je i psychologickou analýzou člověka, jehož svět se zhroutil a on musí zápasit o vše, co se zdálo být pevné a dané, především o smysl vlastního života.

Z rozporu mezi historickou legendou a pravděpodobnější všednodenní realitou historického velikána těžší hořká veselohra **JIRÍHO HUBAČE** *Generálka* (rozmn. 1986; prem. Divadlo na Vinohradech 16. 4. 1986). Ve své době velmi populární situační komedie pojednává o posledních letech Napoleonova života na ostrově Svatá Helena. V domácím vězení, daleko od světa, v okamžicích, kdy podléhá bídě a svému ponížení, se tu bývalý císař setkává s typicky ženskou

rázností válečné vdovy, která je rozhodnuta přimět jej, aby splnil své dávné sliby a zaručil jejím dětem doživotní rentu. Ve své hlubší alegorické rovině je tak Hubačova dramatická anekdota o tom, proč se originální vínovice z města Cognac jmenuje Napoleon, konfrontací bývalého vůdce a jím zosobněné revoluční ideje s životní praxí obyčejné ženy z lidu, která pro ideu revoluce obětovala všechny své síly, aniž cokoli získala.

Téma prohry osobní i historické, ovšem poněkud jiného ladění má hra **OLDŘICHA DAŇKA** *Bitva na Moravském poli* (rozmn. 1979; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň – Klub Dominik 8. 10. 1979). Její text nese zřetelné stopy epického tvaru, z něhož vznikla, autorova románu *Král bez přílby* (1971). Je vystavěna jako divadlo na divadle pojednávající o snaze Václava II. dopátrat se z výpovědí pamětníků příčin a průběhu posledního tragického boje jeho otce, Přemysla Otakara II., který uprostřed bitevní vřavy zahynul takřka beze svědků a smrtí nepříliš důstojnou. Autor tematizuje problematiku dějinné porážky a z ní vycházející potřebu útěšného mýtu, který označením obětních beránků, viníků a zrádců omlouvá reálná selhání hlavního aktéra a národního hrdiny.

Osobitým Daňkovým žánrem se v této době ovšem stala především forma jednoaktové historické hříčky, morality či apokryfu. Tento žánr Daněk pro sebe objevil již při práci pro rozhlas (*Dialog v předvečer soudu*, *Dialog s doprovodem děl*) a později pro něj s úspěchem nacházel uplatnění rovněž na divadle i v televizi. Pevným bodem jeho anekdotických, vypointovaných jednoaktovek je vždy vtipný a bystrý dialog, který spolu vedly, respektive mohly vést dvě historické postavy v určitý zlomový okamžik, a který odkrývá jisté paradoxy dějin i lidské existence v nich. Kombinací privátní fikce a historických fakt přitom dramatik mířil jednak k evokaci lidského rozměru historických figur a příběhů, jednak k obecnějším otázkám individuální a společenské mravní odpovědnosti tak, jak je kladou nejrůznější historické chvíle. Čtveřice takovýchto jednoaktovek, dialogů s filozofickým přesahem, složila hru *Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo* (rozmn. 1984; prem. Státní divadlo Ostrava – Divadlo loutek 13. 12. 1983). Motivickou osou samostatných Příběhů – athénské, uherské, flanderské nebo také anglo-francouzské a české – je téma plynutí času, drtivá síla „kola dějin“ a marnost každé snahy člověka těmto nadosobním veličinám jakkoli vzdorovat.



Oldřich Daněk

■ **Génius v osidlech průměru a svodů moci, spoluodpovědnost člověka za běs dějin**

Tragičtější rozměr dostávala problematika vztahu mezi lidským individuem, společností a dějinami tam, kde dramatici hlavními postavami svých her učinili historické osobnosti, zpravidla umělce, jejichž život bylo možné zobrazit jako svým způsobem nadosobní úděl. Obvyklou součástí takovýchto her bylo romantické vyhocení vztahu mezi výjimečnou osobností a běžnou societou, jakož i poukaz na to, že hrdina za daných podmínek nemohl svůj úděl naplnit. Přesto dramatici neměřili k tradiční formě tragického konfliktu a neusilovali o katarzní ztotožnění hrdiny a adresáta. Při kresbě velkých osudů raději kombinovali žánr životopisné hry a brechtovský koncept epické výpovědi, která předváděně problematizuje a zcizuje a od autora i diváka předpokládá racionální analýzu každého faktu a situace. Antiiluzivní, epický charakter takovýchto her posilovali i velmi volným zacházením s časoprostorem a dějem: hry sestavovali z dílčích epizod a temporálních skoků tak, jak to vyhovovalo jejich snaze postihnout proměny hrdiny a jeho situace v plynoucím čase života a historie. Často přitom pracovali se zpřítomňovanými reminiscencemi, dějovou simultaneitou, paralelitou a různými podobami divadla na divadle.

K tradičním reprezentantům střetu mezi nonkonformně žijící uměleckou osobností a „spořádanou“ společností lidského průměru, která je nepřátelská k jakékoli odlišnosti, patří v české literatuře François Villon, francouzský básník pohybující se mezi společenskou spodinou a podezřelý z vraždy, zosobňující však i vůli po spravedlnosti a pravdě. **DANIELA FISCHEROVÁ** v dramatickém debutu *Hodina mezi psem a vlkem* (čas. Dramatické umění 1988, č. 2; rozmn. 1989; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 24. 3. 1979) tento



Obálka programu k inscenaci hry Daniely Fischerové v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého

střet rozehrála na půdorysu soudního procesu, rekonstruuující technikou divadla na divadle básníkův osud. V antiiluzivní kompozici, připomínající dramata Petera Weisse, jsou předváděné děje opakovaně zcizovány a retardovány prostřednictvím výstupů nových postav, zastavením dramatické situace, vpádem nové skutečnosti a následným hledáním jiné logiky „vyprávění“ a podobně. Text hry je tak strukturován ostrými střihy, dialogy postav střídá recitace Villonových veršů. Cílem je podat divákovi fakta tak, aby ztratil svoji pasivitu a sám zhodnotil slova a činy hlavního hrdiny i dalších postav. Nadčasovost příběhu je ve finále silně zdůrazněna: historický čas hry je ztotožněn s reálným časem teď a tady a povinnost vynést verdikt nad příběhem přenesena na publikum, které se stává soudní porotou.

JIRÍ ŠOTOLA vykreslil konflikt výjimečné tvůrčí osobnosti se společností lidí průměrných a nechápajících v „máchovských variacích“ *A jenom země bude má* (rozmn. 1987; prem. Národní divadlo 18. 9. 1986). Oslavné drama, které vzniklo na objednávku Národního divadla k výročí narození největšího českého romantického básníka, je rámcováno hrdinovým umíráním v horečkách. To dramatikovi umožnilo asociativně kombinovat životopisná fakta a básníkovy vzpomínky a představy a vytvořit složitý, neustále se proměňující časoprostor reality a blouznivých vizí. S realitami přitom Šotola pracoval jen volně, tak jak potřeboval pro svůj záměr vykreslit Máchovo osamění a hlubinu nepochopení jeho génia současníky, včetně těch nejbližších. Šosácká konzervativnost, povrchnost a nevzdělanost společnosti, která jej obklopovala, není reprezentována – vzhledem k máchovskému mýtu nově – ani tak intelektuály pražských vlasteneckých kruhů, jako spíše středním stavem a venkovany.

Často dramatiky nepřitahoval samotný tragický osud, jako spíše možnost jeho prostřednictvím vynést soud nad prospěchářstvím do sebe zahleděné společnosti. Mezi osobnosti, které takto posloužily, patřili autor České mše vánoční Jan Jakub Ryba a Zdeňka Havlíčková. Rybův tragický životní úděl, jeho existenční potíže a konflikty se světskou i církevní vrchností dvakrát zpracoval JOSEF BOUČEK (*Vstaň, Mistře*, rozmn. 1976; prem. Západočeské divadlo Cheb 5. 12. 1981; přeprac. s tit. *Noc pastýřů*, rozmn. 1983; prem. Národní – Tylovo divadlo 17. 3. 1983); osud dcery novináře a básníka Karla Havlíčka Borovského pak JINDŘICH FAIRAZL (*Dcera národa*, rozmn. 1988; prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 6. 2. 1988). Pro ALEXE KOENIGSMARKA se pak dokonce prostředkem k vyslovení satirického soudu nad morálkou českých středních vrstev stal neúspěšný a netaentovaný obrozenec básník a dramatik Bernard Guldener (*Mňau aneb Had v růži, chcete-li Ach, Thálie*, rozmn. 1984; prem. Divadlo S. K. Neumanna 26. 2. 1986).

Téma člověka rozhodujícího se mezi svědomím a tlaky, které jej nutí přizpůsobit se mechanismům společenské manipulace, udržet si hmotný a sociální status nebo případně i život, má nadčasový a obecný charakter. V historických hrách sedmdesátých a osmdesátých let se spojovalo rovněž s tématem

války jako s abnormální, vyhrocenou lidskou a sociální situací, která znamená rozhodování, zda a jak jednat, respektive volbu mezi vyššími hodnotami, ideály, cti, sebeúctou a osobním prospěchem.

Zřetelné je to v pokusu – dobovém kontextu ojedinělém – JOSEFA BOUČKA o návrat k tradičním postupům pětistupňové tragédie ve hře *Setníkův štít* (rozmn. 1980; prem. Západočeské divadlo Cheb 14. 12. 1979; tv. 1989, rež. Jiří Bělka). Atmosféra mezinárodní intervence proti jakobínské Francii v posledních letech osmnáctého století zde vytváří prostor pro drama povinnosti, cti a svědomí; hrdinou je český voják, šlechtic a vzdělaný osvícenec, který v důsledku svých pochyb o morální oprávněnosti tažení proti revoluci musí řešit neřešitelné. Čest mu velí vykonávat poctivě službu, zatímco rozum a cit ho nabádají ke zradě. Setník se rozhodne tento svár vyřešit v souladu se svým svědomím a požádá o propuštění z armády – paradoxně je však zavražděn vlastním sluhou, který s rebely spolupracuje jen ze zjištných důvodů.

Rozhodování mezi cti, věrností, vůlí k moci a ideálem utváří také osu Boučkova dramatu *Popel a hvězdy* (rozmn. 1978; prem. Západočeské divadlo Cheb 27. 2. 1978). Dramatik v něm detailně vykreslil vzestup vojevůdce Valdštejna, kterého pojal nejen jako člověka silné vůle a ctižádostivce bez morálních skrupulí, nadobyčejně pyšného a sebejistého, věřícího ve své poslání měnit dějiny, ale také jako muže, jenž inteligencí i schopnostmi značně převyšuje své současníky. Autorovou ambicí bylo odkrýt psychologii takového lidského typu a jeho místo v historii: příčinu jeho tragického pádu romanticky vidí ve střetu Valdštejnovy individuality s idiotismem a závistí průměrných, kteří mu neustále kladou umělé překážky, takže je nucen intrikovat a posléze i sledovat vlastní cíle.

Velmi odlišně postavu Albrechta z Valdštejna pojal OLDŘICH DANĚK v divácky úspěšné a často inscenované *Vévodkyni valdštejnských vojsk* (rozmn. 1981; in *Válka vypukne po přestávce; Vévodkyně valdštejnských vojsk; Zpráva o chirurgii města N.*, 1987; prem. Národní – Tylovo divadlo 4. 12. 1980). Vyslovil v ní nadčasové a dramaticky pozoruhodné podobenství o absurditě a paradoxech války, jejíž obětí je každý, ale za niž také každý nese svůj podíl viny. Neboť ať je člověk generálem, nebo jen vojínem na šachovnici dějin, ať je nahoře, nebo dole, vždy může alespoň „něco nedělat“. Valdštejnův příběh je Daňkovi jen epizodou v chaosu války, zosobněném osudy prostých žoldáků a markytánek, tedy těch obyčejných lidí, kteří na válku doplácejí, ale také z ní žijí. V dramatu, pracujícím metodou ostrých časoprostorových střihů, několika dějových pásem a divadla na divadle s komentujícím chórem, je obraz třicetileté války sevřen mezi dvojí perspektivou: jednu reprezentuje postava ambiciózního Valdštejna z roku 1619, kdy v Olomouci zahájil svou kariéru tím, že se postavil proti českému stavovskému povstání, druhou pak duch Valdštejna zavražděného v Chebu. Dialog o smyslu války, jejích příčinách a následcích, o závratné přitažlivosti moci, úspěchu, slávy a bohatství, o prospěchu, zlu a násilí, které plodí oběti, je tak umocněn slovními střety mezi dvěma fázemi v životě téhož

muže. Proti optimismu toho, jenž měl svá vítězství před sebou, je postavena skepse směšné trosky člověka, který po patnácti letech vše prohrál.

Rozvinutím autorovy oblíbené formy jednoaktového dramatického dialogu v celovečerní hru vznikla Daňkova „divadelní fuga“ *Vy jste Jan* (rozmn. 1988; prem. Národní divadlo – Nová scéna 17. 9. 1987), která je věnována Janu Husovi. Děj staticky vyznívající, moralizující hry se patrně odehrává v Husově vědomí, samotný Hus se tu však jako dramatická figura neobjevuje. Je „pouze“ předmětem diskusí postav, které jsou s ním spjaté (John Wycliffe, Zikmund Lucemburský, Václav IV. ad.) a které se s ním scházejí během poslední noci před upálením. Ve společné rozpravě každá po svém a všechny společně analyzují Husův osud, pojmenovávají jeho příčiny a uvažují o jiných variantách a možnostech smírného zakončení. Především však všechny odkrývají vlastní charakter a vlastní roli v příběhu. Daněk pátrá po motivaci lidí k tzv. reálnému chování, které se mnohdy velmi rychle mění v oportunismus a mravní cynismus. Myšlenkově je drama vyjádřením paradoxu: dějiny nelze změnit, poněvadž většina těch, kteří by věci mohli ovlivnit, jsou víceméně pasivní, anebo myslí jen na vlastní prospěch.

K problematice války a osobní odpovědnosti za ni, včetně odpovědnosti za pasivitu vůči ní, se obrátili i další dramatici. Tezi o drtícím mechanismu „velkých dějin“ vyjádřil JIŘÍ ŠOTOLA v milostném dramatu z první světové války *Padalo listí, padala jablíčka* (rozmn. 1985; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého v Praze 14. 2. 1985; tv. 1988, rež. Jiří Bělka), sílu lidského ideálu naopak MILOŠ BÍLEK a VOJTĚCH RON ve *Hře na Otóna* (rozmn. 1974; prem. Divadlo E. F. Buriana 12. 5. 1975). Hrdinou tohoto epického, dokumentárního dramatu je Vídeňan, příslušník nacistické armády, který ve jménu humanity odmítá střítet na protivníky a své stanovisko hájí až na popravěšti.

Autobiografické svědectví o životě v koncentračním táboře podala hra J. R. PICKA *Sen o vzdálených jezerech* (rozmn. 1981; prem. Divadlo E. F. Buriana 10. 12. 1980), jež staví na protikladu prostředí ghetta a banální všednodennosti vězeňské reality. „Lyrická komedie s muzikálovými prvky“ *Smolař ve žluté čepici* (rozmn. 1982; prem. Severomoravské divadlo Šumperk 13. 3. 1982) tematizuje zoufalou snahu mladých, kteří chtějí žít alespoň poslední týdny svého života naplno. Nerovnost mezi závažností témat a jejich nevážným podáním vytváří u obou her zvláštní významové napětí, které prohlubuje existenciálně laděný účín hořce sarkastické výpovědi.

■ Historické analogie

Snaha postihnout „normalizační“ realitu a přitom nenarazit na odpor schvalovacích orgánů přivedla některé dramatiky k hledání takových námětů, jejichž historicita a fakticita mohla zaštitit skutečnost, že kromě doslovného významu

mohou nést ještě význam druhý, vypovídající o přítomnosti, respektive o jejich společensko-politických, kulturních, etických či psychologických dimenzích, které byly ve veřejném diskurzu deformovány, potlačovány, či zcela tabuizovány. Dramatika tohoto typu se opírala o běžné interpretace historie, ale současně je polemicky aktualizovala.

Příkladem může být hra *Spor o dědictví občana J. J. aneb Smrt v zahradě Girardinů* (čas. Dramatické umění 1986, č. 10; rozmn. 1987; prem. s tit. *Smrt v zahradě Girardinů*, Horácké divadlo, Jihlava 27. 9. 1986), v níž JOSEF BOUČEK usiloval pojmenovat rozpor mezi revolučními ideály (tak, jak je teoreticky formulovali „učitelé revoluce“) a praxí režimu, který je realizuje. Drama s kriminální zápletkou je situováno do Francie v období vrcholící jakobínské diktatury a vystavěno jako soudní přelíčení s rodinou šlechtického mecenáše, který kdysi poskytl útulek J.-J. Rousseauovi. Propojením soudního líčení s technikou divadla na divadle hra rekonstruuje poslední okamžiky života slavného filozofa a konfrontuje různé výklady jeho života, smrti i díla. Komentátorem proplétajících se dějových linií je přítom sám Rousseau, který vše s nadhledem ironicky pozoruje a glosuje a vysvětluje skutečné pohnutky činů i pravý smysl své filozofie. Skrze jeho pohled tak do hry vstupuje problematika pravdy, neustálá nutnost jejího hledání i její proměnlivost ve světě, kde může být kdykoli zneužita politická moc fungující podle hesla „účel světí prostředky“.

Pro atmosféru české společnosti během normalizace je vypovídající, že nejpočetnější skupinu historických analogií tvoří ty, které vyrůstají ze srovnání přítomnosti s režimem fašistického Německa, respektive se vracejí k tematice druhé světové války, nacismu a okupace. Tento typ tematiky měl v české normalizační kultuře dvojitý rozměr: v rámci standardní interpretace byla fašistická podoba totalitarismu vnímána jako smutná, odsouzeníhodná minulost, která se týká jiných zemí a národů. A jestliže nás během německé okupace zasáhla, byl to zásah „odjinud“, proti naší vůli i tradicím. Současně však tato tematika poskytovala i příležitost k hledání paralel k přítomnému komunistickému režimu. Dramatiky přitahovala zejména možnost vystavět drama, které je sice situované do přijatelných historických kulís, které ale více či méně skrytě poukazuje k dnešku.

Problematiku totalitní manipulace s člověkem, který nemá šanci vzdorovat síle zla, prostřednictvím námětu z nacistického Německa zpracovala například JANA KNITLOVÁ ve hře *Soukromá derniéra* (rozmn. 1987; prem. Reduta 27. 11. 1987). Komorní psychologické drama v několika vrstvách rozvíjí téma policejních pastí. Začíná jako příběh o vztahu mocného nacisty a slavné herečky, kterou německá tajná služba nutí ke spolupráci. V určitou chvíli se však tradiční forma hry láme a divák zjišťuje, že to, co sledoval, bylo divadelní zkouškou německých antifašistů, kteří jsou v zoufalé existenční situaci a od aktuální hry si slibují, že jim umožní vycestovat do bezpečí a zachránit se. Jejich zoufalství se stupňuje, když ale vyjde najevo, že i jeden z nich již přistoupil na tajnou

spolupráci, společně se pokusí vše ještě jednou „uhrát“ a smluví se na taktice dvojitých agentů. Nález odposlouchávacího zařízení jim však ukáže jedinou možnost, jak skutečně „vyzrát na osud“: smrt z vlastního rozhodnutí.

K problematice faustovských pokusů v totalitním režimu, které se intenzivně věnovala i dramatika disidentská, se prostřednictvím německé tematiky vyslovil JAN VEDRAL v dramatu *Urmeřisto* (rozmn. 1988; prem. Divadlo na Vinohradech 9. 2. 1988; roz. 1987, rež. Jiří Horčíčka). Výchozí diskem k této hře byl román Klause Manna *Mefisto* z roku 1936, opírala se však také o reálné osudy autora a jeho bývalých přátel, německých herců Gustava Gründgense a Hanse Otty. Vedral vykreslil jejich osudy



Jan Vedral

od počátku dvacátých let, kdy spolu založili avantgardní divadelní scénu, přes nástup fašismu, na který každý z nich reagoval jinak, až do smrti posledního z nich v polovině šedesátých let. Dramatikovou aspirací ovšem nebyl pouhý dokument, materiál ho přitahoval spíše možností prezentovat tři způsoby, jimiž intelektuálové mohou reagovat na tlak totality. Prvního z nich odpor vůči fašismu přivedl k odchodu do exilu a politickým aktivitám v zahraničí; jeho cesta ale po válce vyústila v naprosté zklamání a sebevraždu. Druhý působil v domácím odboji a směřoval k odhodlané oběti. Třetí pak podlehl pokušení: ze strachu a z touhy uspět začal s nacistickým režimem spolupracovat a svou schopnost adaptovat se na každou situaci prokázal i po jeho pádu. Vedralovo směřování k divadelní filozofující úvaze se promítlo i do soustředění jednotlivých (celkem patnácti) jednání hry vždy k jedinému tématu, které také stojí v jejich titulech: O tíži úspěchu, O alibi, O nevyhnutelnosti mučednictví, O podřízenosti a strachu a podobně. Divadelní stylizovanost autor podtrhl také důsledným užíváním blankversu a postavou Mefistofely, která tu není klasickým pokušelem, nýbrž vševědoucím vypravěčem, jenž děj posunuje a hořce sarkasticky komentuje.

Do českého prostředí situoval svou dramatickou úvahu o faustovských pokušeních a mravních postojích umělců tvořících v totalitním režimu OLDŘICH DANĚK ve hře *Válka vypukne po přestávce aneb Dostih na dlouhé trati* (rozmn. 1976; in *Válka vypukne po přestávce; Vévodkyně valdštejských vojsk; Zpráva o chirurgii města N.*, 1987; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 6. 1976). Výchozí situací složitě strukturovaného epického dramatu je nemocniční umírání herce Vladimíra Bendla, který ve vyprávění primáři (Bohu) horečnatě

znovuprožívá klíčové okamžiky vlastního života: od hereckých počátků přes vrchol umělecké kariéry až po osudovou kolaboraci s okupanty, která také určila jeho profesní i občanský život po válce. Jeho životní bilance má tak podobu vnitřního sporu postavy a jejího poznávání sebe sama. Základní otázkou dramatikovi je, kam až je možné ve spolupráci s mocí zajít a zda si lze přitom uchovat mravní neposkvrněnost. Souběžně se ale Daněk také ptá, jaké jiné možnosti má herec, jehož umění je zcela závislé na přítomném čase a veřejné prezentaci. Jádrem etického poselství hry je pak Bendlovo vyznání: „Nebýt flétnou, pane primáři, to je celá moudrost ze hry na Oidipa. Nebýt flétnou, na kterou kdekdo píská – a přece znít svým tónem v orchestru.“

Téma udržení mravní integrity osobnosti i přes nátlak brutálního politického režimu, problematiku okupační psychózy a z ní vyplývající zrady a kolaborace otevřel JIŘÍ ŠOTOLA v tragikomedii *Bitva u Kresčaku* (rozmn. 1982; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 19. 4. 1982). Hra je zasazena do tíživého času heydrichiády: v malém železničářském domku kdesi na venkově se pokouší dvojice přátel a náhodný návštěvník překonat své pocity životní frustrace a potřeby vzdoru únikem do fantaskní reality léta 1346, tedy roku bitvy, v níž byl zabit český král Jan Lucemburský. Prostupování okupační reality s idealizovanou, ochotnický předváděnou realitou historické bitvy, tvoří specifický herní časoprostor, do něhož vstupují reálné i fiktivní postavy. Poněkud překombinované prolínání obou perspektiv směřuje k pointě, ve které bytostný strach jedné z postav zrodí zradu.

Vnitřní rozpolenost individua, které těžko hledá rovnováhu mezi vlastním životem a svědomím a nutností vyhovět nátlaku totalitního systému, zachytil MIRKO STIEBER v tragikomedii s prvky absurdního dramatu *Paganini a Frištenský* (rozmn. 1979; prem. Státní divadlo v Brně 28. 6. 1979). Situoval ji do atmosféry nacistické okupace a prostředí psychiatrické léčebny, v níž takovouto rozpoleností trpí nejen pacienti (někteří skutečně, jiní předstíraně ve snaze vyhnout se „tomu tam venku“), ale také personál, a dokonce – jak se posléze ukáže – i sami představitelé nacistické moci. Závěr hry postaví před postavy hry několik etických zkoušek. Dramatik přitom přináší smířlivý obraz českého charakteru, v němž se rovnocenně snoubí smysl pro hrdinství a sebeobětování (Paganini) s malodušností a přízemností (Frištenský). Ve smířlivosti vůči české národní povaze byla Stiebrova hra v rámci normalizačního dramatu spíše výjimkou.

■ Mezi historií a modelovou hrou o českém charakteru

Dramatici, kteří od analýz chování člověka v obecně pojaté totalitě postoupili k analýze národní povahy a jejího podílu na podobě této totality, možností historické analogie využívali především k odsudkům české přizpůsobivosti, v níž viděli příčinu a spoluvíníka společenského stavu. Pokud se tedy během

normalizace stávali Češi jako národ předmětem dramatické výpovědi, pak byli většinou moralistně zobrazováni s depatetizujícím, satiricko-kritickým gestem: jako plebejci, kteří si v důsledku řady politických porážek i několikanásobného morálně-politického selhání elit vypěstovali snahu přežít a přizpůsobit se za všech okolností – a to i za cenu zrady ideálů a podvolení se vítězné moci. Odtud pak také pocházela kritika české schopnosti okamžitě si všechno zdůvodnit a snadno omluvit i mravně velmi pochybné taktizování a jednání. V dramatech tohoto typu je historická konkrétnost prostředí a času východiskem k obecnému podobenství a historické události a postavy jsou vtahovány do autorovy výsměšné demonstrace nadčasových politicko-sociálních konstant. Je přitom typické, že české divadelní publikum – na rozdíl od normalizačních dohlížitelů – přijímalo tento výsměch vstřícně jako projev ozdravné sebereflexe.

K dramatikům, kteří napsali hry tohoto vyznění, lze počítat zejména Karla Steigerwalda, ale také Jana Schmida a nemalou část mystifikační dramatiky Divadla Járy Cimrmana, zejména jejich hru *Blaník*.

JAN SCHMID je autorem dramatu *Třináct vůní* (rozmn. 1979; in *Třináct vůní*, 1992; prem. Naivní divadlo – Studio Ypsilon, Liberec 7. 5. 1975), které si ce vyrůstalo z osobité improvizací, antiiluzivní poetiky souboru, jehož byl Schmid režisérem a tvůrcem, nicméně bylo napsáno způsobem přístupným i pro divadla jiné, tradičnější orientace. Divácky přitažlivou se tato hra stala díky karikatuře „češství“ tak, jak se projevuje ve chvílích ohrožení. Kolektivním hrdinou tu je typicky středostavovská česká rodina vyrovnávající se s nacistickou okupací a válečnými poměry. Střet její každodennosti s okupační realitou dramatik prezentoval prostřednictvím epicky pojatého předvádění: běh času a proměňující se postoje jednotlivých členů rodiny jsou přitom nahlíženy nezatíženými očima dítěte-dcery, která je také osobitým komentátorem děje. Zřetelným cílem Schmidova podobenství je varovat před postupným ztotožňováním se občanů s amorálností a destruktivním stavem obecných poměrů.

Žánru modelových her, využívajících historické kulisy k útoku na aktuální společenské poměry, se nejvíce věnoval KAREL STEIGERWALD, autor volné dramatické tetralogie *Dobové tance, Foxtrot, Tatarská pouť a Neapolská choroba*. Tyto Steigerwaldovy hry variují jediné téma: neslučitelnost mravního idealismu jednotlivců s cynickým prospěchářstvím většiny. Jeho sarkastické politické satiry je přitom možné číst jako výsměch typicky české malodušnosti a „chytráctví“, které si přizpůsobí všechny mravní a politické ideály, ale také jako obecnější model demonstrující způsoby chování lidských jedinců v totalitním systému.

Počátky Steigerwaldovy dramatické tvorby jsou spjaty s ústeckým Činoherním studiem, vedeným režisérem Ivanem Rajmontem. Jako první pro něj na konci sedmdesátých let napsal hru ze současnosti, respektive z nedávné minulosti přelomu padesátých a šedesátých let, nazvanou *Tatarská pouť* (rkp. 1979;

čas. Listy 1986, č. 5). Dramaticky v ní využil kontrastního prostupování dvou časových rovin, přítomnosti a minulosti. Hrdinou přítomné dějové linie je neúspěšný student, který v tíživé životní a bytové situaci prožívá stavy permanentní nespokojenosti se životem, světem i sebou samým. Ústřední postavou minulosti pak je jeho otec, čestný a poctivý člověk, který vždy bojoval proti zlořádu či bezpráví, který však jednou přijal – snad proto, aby synovi pomohl na vysokou školu – roli v nesmyslné pseudohistorické slavnostní akci organizované agilním kariéristickým komunistou Lokajíkem k výročí údajného vpádu Tatarů. Minulost, přítomnost a budoucnost syna a otce se přitom vzájemně proplétá a podmiňuje. Syn řeší svůj aktuální životní problém a zároveň se musí těžce vyrovnávat s odkazem mrtvého otce. Z odstupu času se dovídá, jaká cena byla zaplácena za jeho „právo na vzdělání“: zdánlivě bezvýznamná epizoda, která navíc ani nedošla naplnění, neboť publikum na slavnost nepřišlo, se tak pro něj stává traumatem, klade mu otázky otcovy „viny a oběti“ i otázky vlastního selhání v následujících letech. Hledání identity jedince dostává rozměr podobnosti o osudu celého národa.

Uvedení již nazkoušené inscenace nebylo v danou chvíli politicky „průchodné“. Jako agenturní tisk Dilie tak mohla Tatarská pouť vyjít až v roce 1988, premiéru pak měla v pražském Divadle Na Zábradlí 21. června 1988, kdy již bylo možné uvést satirickou hru ze současnosti. Steigerwald se tedy obrátil k „bezpečnější“ látce a napsal „frašku z roku 1852“. Historické téma sice umožnilo, že jeho hra *Dobové tance* mohla být ústeckým Činoherním studiem hrána (rozmn. 1981; prem. 17. 12. 1980), nicméně cenzura dobře vnímala její aktuální podtext, a tak inscenace nesměla být hrána v Praze.

Dobové tance Steigerwald opět vystavěl na konfrontaci dvou časových rovin, tentokrát dvou návazných okamžiků českých dějin devatenáctého století. Vzepjaté okamžiky revoluce postavil proti atmosféře šířícího se strachu a represálií po její prohře. Základním dramatickým časem hry je počátek bachovské „normalizace“, kdy do malého rozpadajícího se českého městečka přijíždí gogolovský „revizor“, aby vyšetřil chování místních obyvatel během revolučního roku 1848, jehož reálný obraz utváří druhou časovou linii. Dramatická výstavba frašky je tak založena na ostrých asociativních, kontrastních střizích mezi přítomností a minulostí. Dramatika však nezajímá ani tak historičta dějů, jako spíše vykreslení morální atmosféry society, které chybí skutečně prožívaný ideál svobody a demokratismu a která nutí své členy ke konformitě. Příběh o tragickém vyústění revoluce proto situoval do provinčního prostředí, jemuž chybí heroismus a v němž i revoluce byla jen odlehlou ozvěnou vzdáleného dění v centru a měla takřka výhradně podobu pokleslého „fangličkaření“ a jednání „hubou“. Zato následná „normalizace“ do tohoto prostředí dopadá s plnou silou. Steigerwald útočí proti většině, která vždy dá přednost oportunismu, momentálnímu hmotnému prospěchu a přitakání moci, jež naopak zase dokáže ocenit loajalitu a poslušnost.

KAREL STEIGERWALD

nar. 1945

Studoval dvě vysoké školy: FAMU a ČVUT. ČVUT neúspěšně, takže píše. Napsal dva filmové scénáře. Před tím napsal dvě televizní hry. Mezi tím dvě hry pro rozhlas. V mládí otiskl v časopisech dvě povídky. Před maturitou napsal dvěma dívkám po jedné básni. Obě básně neúspěšné. Přesto má dvě děti. V poslední době se věnuje divadlu. Sám rozum dá, že napsal dvě divadelní hry. V zásuvce má dva romány. Neúspěšné. Dosud nenapsal nic pro balet, děti, Supraphon, Laternu magiku. Dá se očekávat, že od všeho napíše po dvou kusech. Pak jej vezme čert jako jiné. Manželku má jednu.

Tolik o K. Steigerwaldovi autor hry.



ČINOHERNÍ STUDIO, scéna Státního divadla ZN, 400 21 Ústí n. L. — Reditel: V. Nemolovský — Umělecký šéf: I. Rajmont — Program připravil: M. Dvořák — Foto: V. Svoboda a M. Dvořák — 2. (36) premiéra sezóny 1980-81 — Tisk: Severografia, Ústí n. L. — Pov. č. 400-18/25-1/80 — Cena: 1,70 Kčs. Veškerá práva k provozování tohoto díla zastupuje DILIA Praha.

Stránka z programu k inscenaci Dobových tanců v Činoherním studiu v Ústí nad Labem s portrétem autora, 1980

Steigerwaldova dramatická výpověď o české společnosti má tak v Dobových tancích charakter groteskní karikatury. Vykresluje ji jako svět, v němž jsou přirozené hodnoty destruovány, na což musí doplatit každý, kdo si chce uchovat tvář a kráčí dějinami vyrovnaným krokem. Osamělý jedinec má ve společnosti lži a přetvářky jen nepatrnou šanci uchovat si svou integritu a identitu. Naopak postavy těch, kteří tančí „dobové tance“, jsou ochotné udělat cokoli, co si mocní budou přát. Jediné, co v anekdotickém závěru hry hájí a také uhájí, je revoluční národní prapor, paradoxně jen za tu cenu, že z něho odstraní všechny revoluční a národní symboly.

Návaznost Steigerwaldovy dramatiky na poetiku absurdního divadla je zřetelná zejména v redukci dialogů na fráze a jazykové automatismy. Charakter volného pásma paralelních monologů, které poukazují na neschopnost skutečné

mezilidské komunikace, mají dialogy i ve Steigerwaldově satirické burlesce *Foxtrot* (rozmn. 1982; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 22. 5. 1982), která na předchozí hru tematicky, časově a žánrově navazuje, neboť námětově těží z období první republiky a okupace. Středostavovská společnost českých patriotů – galerie mazaných figurek, které své prospěchářství skrývají za masku obecných zájmů, za fráze, předstírané ideály a vlastenčení – je zde opět zobrazena v absurdní poloze gogolovského panoptika maloměšťácké provinciality a postavena do dvojí protikladné historické situace. Burleskní pásmo scén a monologů, zachycujících meziválečná léta a okupaci, otevírá euforie nad pádem monarchie a možností dosednout na židle, na kterých dosud seděli „oni“. Protipólem je pak obraz života po porážce, po mnichovské tragédii, která postavy sice zastihne nepřipravené, ale vždy znovu ochotné začít tančit nový dobový tanec. Jestliže v první části je tak Foxtrot studií primitivní vychytralosti a pragmatismu, který „hrdiny“ dovede až ke ztrátě občanských svobod a všech dosavadních jistot, v okupační části přerůstá v tragický obraz systematického pošlapání lidskosti nacismem.

Čistě modelovou groteskou v duchu absurdního divadla je Steigerwaldova *Neapolská choroba* (čas. Dramatické umění 1986, č. 10; rozmn. 1988; prem. Žižkovské divadlo 10. 4. 1988). Fabulační volnost tu dramatikovi tentokrát poskytl antiutopický námět, situování hry do chaosu po jaderné, civilizační a ekologické katastrofě, kdy je přežívající lidstvo ohroženo ztrátou paměti i bývalých dovedností. Ovládáno prapodivnou elitou, vrátilo se k totalitnímu feudalismu, řízenému z kafkovsky nedostupného „Hradu“. Osu hry vytváří anekdotický příběh o sebezáhubném charakteru moci, která není schopna sebereflexe, která má ale dostatek síly prosazovat své bludy. Dějištěm tragikomedie je nemocnice kdesi uprostřed lesa, v níž vysoce postavený Komoří předloží před lékaře neřešitelný problém: nemoc, se kterou tam přišel, je sice banální průjem, avšak Komoří z moci své funkce trvá na tom, že jde o interesantní pohlavní chorobu a vyžaduje takové léčení, které ho nakonec zabíjí. Správná léčba by však ohrozila život lékařů – jen málokdo z nich si uvědomuje, že přitakání moci situaci neřeší. Ve fragmentárně se rozvíjejících dramatických výstupech tak autor rozehrál alegorii společenské situace v Československu druhé poloviny osmdesátých let.

Soubor těchto Steigerwaldových dramát byl vydán v roce 2005 v knize *Tatarská pouť; Dobové tance; Foxtrot, A tak tě prosím, kníže...; Neapolská choroba; Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma; Nobel; Marta Peschek jde do nebe; Hraj komedii.*