

# Kontinuita a metamorfózy poetik v tvorbě zakázaných dramatiků

Základní linii dramatické tvorby za normalizace zakázaných autorů tvořily absurdní a modelové alegorie. Dramatici v nich přirozeně navazovali na poetiku šedesátých let, nová životní zkušenost však v jejich hrách ještě zvýraznila nadhled, ironii a sarkastický despekt vůči společenské a politické realitě. V reakci na mravní pokleslost a marasmus doby autoři položili důraz na politický a aktuální rozměr výpovědi. Jakkoli pro českou absurdní a modelovou dramaturgií bylo již od samého počátku charakteristické, že zájem o neosobní mechanismy (moci, dějin, společnosti) manipulující s individuem propojovala s kritikou fungování socialismu, normalizace vnesla do této tvorby novou motivaci.

## ■ Člověk svíraný mocenskými manipulacemi

Obecně pocíťovaná nesmyslnost reálně fungujících společenských mechanismů v zemi, které se nikoli náhodou lidově říkalo „Absurdistán“, aktualizovala potřebu hyperbolizace gesta zhnusení a pohrdání realitou. U nemalé části této dramaturgie tak nad kladením problémů převážila tendenčnost zbařená tragických tónů tematizované existenciální úzkostí, směřující k politické grotesce či tragické frašce.

Předzvěstí takovéto dramaturgie byl cyklus dramatických fragmentů EGONA BONDYHO, které v bytovém divadle Orfeus v letech 1970–71 uváděl Radim Vašínska. Bondy v nich tematizoval důsledky společenských zvrátů a totalitarismu v moderních dějinách (*Jednou v noci; Kdekoliv v současnosti; Devatenáct set padesát*, smz. 1982), ironizoval svět vysoké politiky, která se sice dokonale izoluje od světa běžných smrtelníků, v ničem se však neliší od jejich směšného a banálního hemžení (*Na dvoře Ludvíka XVI.*, smz. 1982; čas. Svět a divadlo 1990, č. 4) a vysmíval se také světu privilegovaných „nadhledů“, kteří ve jménu sociálních teorií experimentují s vědou a technikou (*Návštěva expertů*, smz. 1982; 1990). Ve svém nejrozsáhlejším dramatu, v groteskní satirické alegorii *Ministryně výživy* (in *Hry 1968–1970*, smz. nedatováno; rozmn. 1991), se pokusil zachytit paradoxnost reálného socialismu, který se sice holedbá technickým a vědeckým pokrokem, současně je ale již materiálně zcela vyčerpaný, společensky a eticky vyprázdněný a postupně se vnitřně

rozpadá. Značná nadsázka, která hru významově otevírá i mimo dobově aktuální kontext, odkrývá scestnost a nehumánnost technokratismu. (Soubor Bondyho dramatických textů vyšel v roce 2007 ve svazku *Hry*.)

Krutou alegorií tematizující situaci člověka ohroženého totalitarismem je drama *Smyčka* (rozmn. 1991; in *Činohry a záznamy*, 2002). Dramatik a režisér LADISLAV SMOČEK ji pojal jako krátký monolog muže stojícího pod oprátkou, jako hyperbolu slabosti a neschopnosti jakkoli vzdorovat mocenskému tlaku. Hra, původně napsaná anglicky a uvedená roku 1974 v New Yorku souborem La Mamma, měla československou premiéru až po roce 1989 (Činoherní klub 25. 9. 1990).

O fatálních důsledcích mocenské manipulace s občany a především o podílu samotných občanů na tomto procesu, o vypočítavém přizpůsobování se poměrům i za cenu naprostého popření sama sebe pojednal PAVEL KOHOUT v dramatické trilogii předznamenané bojovným mottem „Obyvatelé toho domu, spojte se!“. Navzdory titulu *Život v tichém domě* (smz. 1974; rozmn. 1991; in *Šest & sedm*, 1998), který v Nerudových stopách ironizuje „jistoty domova“, jsou jednotlivé aktovky trilogie vystavěny jako kafkaovsky hyperbolizované situace, které modelují zkoušky charakteru i vztah individua a nesmyslných nadosobních mechanismů moci a násilí. V tomto smyslu jsou i výrazem obecné společenské situace Československa po sovětské okupaci.

Trojici otevírá hra *Válka ve třetím poschodí. Vojenské cvičení* (rkp. 1970; čas. Listy 1984, č. 3; in *Život v tichém domě*, rozmn. 1991; in *Šest & sedm*, 1998; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 12. 3. 1970), v níž jsou manželé uprostřed noci nezvanými návštěvníky vtaženi do absurdní války tajných služeb. Do jejich soukromí vtrhne listonoš s povolávacím rozkazem a po něm řada dalších postav – veterinární lékař, policajt, vojenský důstojník a generál – a nutí manžela, aby se připravil na obranu bytu, ženy i vlasti. Než dvojice pochopí, že skutečně hraje o život, je pozdě: po bitvě v bytě zůstávají pouze generálové kontrarozvědek válčících zemí. Okolnosti, za nichž se opakovaná lež či nesmyslné tvrzení mohou stát realitou, líčí jednoaktovka *Pech pod střechou. Un petit grand-guignol* (rkp. 1972; čas. Listy 1983, č. 3; in *Život v tichém domě*, rozmn. 1991; in *Šest & sedm*, 1998; prem. Stadttheater Ingolstadt 12. 2. 1974, čas. prem. Klicperovo divadlo, Hradec Králové 9. 6. 1990). Vztah milenců je v okamžiku intimního sbližování narušen policistou, který hrdinovi oznámí, že je sledován pro podezření z plánované vraždy. Nepochopitelný preventivní zákrok dvojici zprvu stmelí, dívka však posléze podlehe argumentaci a začne se naplňovat plánovaný scénář: titulní hrdina Pech ve snaze uniknout z nastolené pasti zastřelí vetřelce, uškrtní hystericky křičící dívku a při policejním útoku v obraně zabije i několik dalších policistů. V jednoaktovce *Požár v suterénu. Ohnivá fraška* (rkp. 1973; čas. Listy 1982, č. 3, 4; in *Život v tichém domě*, rozmn. 1991; in *Šest & sedm*, 1998; prem. Stadttheater Ingolstadt 12. 2. 1974) do bytu novomanželů nečekaně

vpadnou muži, kteří se vydávají za požárníky, zachránce a dobrodince, ve skutečnosti však jsou vyděrači. Kohout tu tematizuje spoluúčast na podvodu jako přirozenou kompenzaci za frustraci z nesvobody: když totiž dvojice pochopí svou situaci, nejenže se nevzbouří, ale dokonce přistoupí na „pravidla hry“ a začne – spolu s vyděrači – ze situace ekonomicky profitovat.

Velmi podobně kafkaovské inspirace a principy absurdní dramatiky rozvíjel ve své nové tvorbě také IVAN KLÍMA. Variacemi na téma mocenské manipulace s člověkem jsou jeho groteskní frašky *Pokoj pro dva* (smz. 1973; prem. Kleines Theater in der Josefstadt, Vídeň říjen 1975) a *Hromobití* (in *Pokoj pro dva a jiné hry*, smz. 1973; prem. SRN 1974, čs. prem. Divadlo Příbram 27. 4. 1990). První vykresluje situaci mileneckého páru, jehož soukromí v hotelovém pokoji je nečekaně narušeno agresivitou ubytovávajících se hostů; v druhé jsou hosté rozpadajícího se hotelu nuceni vlastnoručně uzemňovat hromosvody a snažit se akumulovat a konzervovat energii blesků. Prvky psychodramatu se objevují v Klímově dramatu *Hry* (smz. 1973; rozmn. 1991; prem. Kleines Theater in der Josefstadt, Vídeň říjen 1975), v němž se nevinné společenské hry na přátelském večírku postupně mění v drsný zápas kdo s koho: zprvu jasně pocítovaná hranice mezi skutečností a hrou, mezi dobrovolným přijetím role a jejím spontánním rozvíjením se postupně prolamuje a současně se v postavách projevují potlačované komplexy, osobní antipatie či erotická pnutí. Drama vrcholí „předsmrtnou“ zpovědí jedné z postav, která formuluje existenciální úzkost moderního člověka ve světě naplněném neosobními mechanismy, jichž se umí nejlépe chopit právě jedinci bažící po moci.



Ivan Klíma

Původně rozhlasová hra *Ministr a anděl* (in *Pokoj pro dva a jiné hry*, smz. 1973; rozmn. 1990; prem. Státní divadlo F. X. Šaldy, Liberec 20. 4. 1991) vznikla nedlouho po Pinochetově převratu v Chile a byla v sedmdesátých letech uváděna v několika zahraničních rádiích (většinou pod titulem *Prezident a anděl*, prem. Švédsko 1974). Klíma se zde poněkud odklonil od půdorysu absurdního dramatu a směřoval k politické problémové hře o diktátorovi, který začne pochybovat o svých činech. Její realistický rámec je dramaticky umocněn rozhovory generála s andělem, který tu představuje jeho lepší Já a který formuluje jeho nejvnitřnější nejistoty. Diktátor tak dospívá až ke snaze nespravedlivý

režim demokratizovat a reformovat a vyměnit si s andělem roli. Není to však nic platné, neboť mechanismy totalitního systému již dávno běží samospádem a jsou schopny pohltnout i vlastní strůjce.

Do blíže neurčené totalitní země socialistického typu, která je po převratu spravována vládou „revoluční spravedlnosti“, umístil VÁCLAV HAVEL grotesku *Spiklenci* (rkp. 1971; smz. 1979; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Theater Baden-Baden 8. 2. 1974, čs. prem. Divadlo na tahu 1. 11. 1992). Situační groteska tematizuje politické mechanismy policejního státu: pojednává o vzniku tajného „revolučního výboru“, který hrdinové hry – náčelník policie, náčelník generálního štábu armády, státní prokurátor a vrchní cenzor – zakládají v obraně proti „vnitřnímu nepříteli“ i proti vládě, která dle nich nedostatečně bojuje proti možnému návratu svrženého generála Olaha k moci. Havel důsledně vychází z poetiky absurdního dramatu a uzavřenou kruhovou kompozicí hry vyjadřuje systémovou uzavřenost modelovaného světa. Boj spiklenců proti „olahismu“ tak paradoxně končí v okamžiku, kdy se k němu pod tlakem přihlašují jako k jediné možnosti, jak vyvést zemi z krize.

Mezi modelovou hrou a psychologickou studií mezilidských vztahů osciluje Uhdeho televizní hra *Hodina obrany* (rkp. 1978; in *Velice tiché Ave a jiné hry*, smz. 1986; Toronto 1988), v níž se povinné školení civilní obrany promění v situaci, která nutí jednotlivé zaměstnance k zaujetí konkrétního životního postoje. Děj se přitom vyvíjí od výchozího neskrývaného despektu školených vůči školiteli (bývalému důstojníku) až do chvíle, kdy všichni hrají jakousi absurdní a obłudnou brannou hru a školitel jimi za pomoci vedoucích pracovníků dokonale manipuluje.

Díličí výjimkou z obecného směřování disidentských dramatiků k politickým tématům je Havlovo drama o pěti dějstvích *Horský hotel* (rkp. 1976; smz. 1976; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 23. 5. 1981, čs. prem. Divadlo na tahu 13. 10. 1991). Dramatik v ní extrémně rozvinul výchozí principy absurdní dramatiky a své zkoumání životního dění, jež je zbaveno jakéhokoli bytostného obsahu, posunul až do roviny tvarové a filozofické abstrakce. Hra situovaná do horského sanatoria pro duševně choré potlačuje dějovou složku a parafrázuje čechovovské drama ztráty životního smyslu, vnitřní prázdnoty a ochromenosti. Havel však neusiloval o kresbu vnitřního světa postav a vývoje jejich vzájemných vztahů, položil naopak důraz na vzájemnou zaměnitelnost postav i jejich promluv a určujícím principem dramatické výstavby a nositelem smyslu hry učinil typické postupy absurdního dramatu: kruhový půdorys, zacyklení dialogů, opakování replik a dějových bloků, zrcadlovité kombinování motivů a rytmickou gradaci replik, které postupně zcela ztrácejí svůj obsah a komunikační rozměr. Jeho drama je tak hořkou parabolou o zmechanizovaném člověku, jenž podoben loutce živoří ve víru nesmyslnosti, prázdnoty a bezvýhodnosti.

## ■ Václav Havel a Ferdinand Vaněk: normalizace v konfrontaci s těmi, kdo krácejí rovně

Novým specifickým tematickým okruhem české dramatiky sedmdesátých let se stala problematika disentu, jeho postavení v dobové společnosti a střety s mocí, ale také jeho sebereflexe. Jestliže střet intelektuálů s nesmyslností režimu v absurdní dramatice šedesátých let utvářel přirozené hodnotové pozadí jednotlivých her, později žitá zkušenost dramatiků, postavených mimo společnost, kterou oni – a nejenom oni – vnímali jako absurdní, vedla k jeho přímé tematizaci.

Potřeba dramatiků vyjádřit krajní skepsi vůči normalitě normalizace aktualizovala mimo jiné žánr aktovky jako prostředku ironického vyjádření jediné specifické a vyhraněné situace, ve které se mohou naplno projevit protichůdné životní postoje. Zvláštním rysem této disidentské dramatiky pak byla zřetelná autobiografičnost a důraz na prvky autenticity.

Dramatickým výrazem konfrontace mezi disentem a absurditou znormalizované společnosti se stala postava Ferdinanda Vaňka, jak ji přinesly jednoaktovky klíčového dramatika disentu VÁCLAVA HAVLA a zejména první a neúspěšnější z nich, *Audience* (rkp. 1975; smz. 1975; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Divadlo na tahu 1976, Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 9. 10. 1976, Divadlo S. K. Neumanna 12. 12. 1989). Jednoaktová hříčka kombinuje typické postupy absurdní dramatiky se snadno identifikovatelnými odkazy na sociální a osobní postavení autora jako disidenta nepohodlného režimu. Spisovatel Vaněk (křestní jméno Ferdinand získal až s německým překladem Gabriela Lauba), pracující jako pomocná síla v pivovaru, je zde postaven do situace, kdy je nucen absolvovat rozhovor s nadřazeným Sládkem, dobrosrdečným a familiárním opilcem, jenž je groteskním zpodoběním těch, kteří se adaptovali na nesmyslnost poměrů, a usiluje nepřizpůsobivého intelektuála vtáhnout do všeobecně hrané „hry“. Sládkova snaha získat ho na svou stranu nabývá podoby série víceméně monologických promluv, v nichž se v bludných kruzích vracejí a opakují jednotlivé věty a myšlenky a které se s narůstajícím množstvím vypitých piv proměňují v blábol. Výpověď o duševní bídě hodnotově nezakotveného člověka je výpovědí o bídě společnosti, která neváhá nonkonformnímu jedinci nabídnout výhodný obchod: výměnu dílčích výhod v práci za to, že bude sám na sebe donášet policii. Modelová konstrukce dramatu se tak prolнула s absurditou životní reality a proměnila je v téměř realistickou výpověď o nesmyslnosti společenské atmosféry normalizace.

Autobiografické vnímání *Audience* podpořila i zvuková nahrávka, která byla v roce 1978 pořizena v bytě Vladimíra Mertvy (rež. Luboš Pistorius) a ve které Václav Havel hrál postavu Vaňka a jeho přítel Pavel Landovský Sládku. Nahrávku téhož roku vydalo na gramofonové desce exilové nakladatelství Šafrán 78 (Uppsala) a byla opakovaně vysílána

Svobodnou Evropou a Hlasem Ameriky, takže se brzo stala i v Československu dosti známou. Ztotožňování autora s jeho postavou umožnilo také přátelům 7. října 1989 popřát Ferdinandu Vaňkovi, respektive Václavu Havlovi, ve společenské kronice Rudého práva k narozeninám a poděkovat mu „za jeho namáhavou práci, kterou ve svém životě vykonával a vykonává“.

Je příznačné, že postavy typu Ferdinanda Vaňka v Havlově dramaticke sedmdesátých a osmdesátých let nejsou aktivním hybatelem děje a dialogů. Většinou jen formálně přizvukují slovním produkcím svých protihráčů a s odstupem sledují, jak se tyto postavy „znormalizovaných“ těžko vyrovnávají s jejich nezařazeností do systému, s hodnotovou a morální „jinakostí“ a jak se snaží obhájit vlastní přizpůsobivost a životní styl – byť dobře tuší, že hájí neobhájitelné. Napětí mezi postavou disidenta (tentokrát jménem Bedřich) a těmi, kteří se před ním lidsky a morálně demaskují a vysvlékají, určilo také Havlovu jednoaktovku *Vernisáž* (rkp. 1975; smz. 1975; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 9. 10. 1976, čs. prem. Divadlo Váha, Brno 26. 10. 1989). Manželská dvojice si v ní pozve na návštěvu rodinného přítele, aby mu předvedla svůj byt. Jejich křečovitá demonstrace spokojenosti a rodinného štěstí však marně zakrývá krotce konformní životní styl naplněný pouze nákupy a konzumací a záhy se mění na zpověď zakrývajících traumata a sebelítost.

Třetí část Havlovy tzv. vaňkovské trilogie se jmenuje *Protest* (rkp. 1978; smz. 1979; in *Hry*, 1992; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 17. 11.

1979, čs. prem. Městská divadla pražská – Rokoko 15. 12. 1989). Jde o dialog mezi spisovatelem, který se pohybuje v oficiálních kruzích, a disidentem, který se snaží získat jeho podpis pod petici proti nezákonnému věznění. První z nich zřetelně není schopen se rozhodnout a vytáčí se, protože je spoután strachem a těžce řeší vnitřní spor mezi jednáním morálním a „bezpečným“. Zahnán do kouta se ale postupně obrací proti tomu, kdo ho k této volbě nutí: proti Vaňkovi, kterého posléze nařkne i z konfidentství. Absurdní východiska Havlovy poetiky se projeví v okamžiku, kdy se postavy dovídají, že jejich spor byl nesmyslný, neboť vězněný muž byl již propuštěn.



Václav Havel jako dělník v trutnovském pivovaru, 1974

Rysy Ferdinanda Vaňka nese také hlavní postava Havlovy kratičké hry *Chyba* (čas. Obsah, květen 1983, Svědectví 1983, č. 69; in *Hry*, 1992; prem. Stadteater Stockholm 28. 11. 1983, čs. prem. Divadelní spolek Kašpar 25. 10. 1992). Drama situované do vězeňského prostředí opět vyhoceně modeluje konflikt mezi „jinakostí“ toho, kdo je nepřizpůsobivý, a nesmyslnou společenskou normou, s níž jsou ti druzí smířeni. „Vaňkovská“ postava – pravděpodobně nespravedlivě – vězněného muže jménem Xiboj, je tu zcela pasivní: po celou hru nepromluví, pouze se rozpačitě usmívá, krčí rameny a nechápavě pozoruje své okolí. Jeho odlišnost je však pro spoluvězně natolik velkým problémem, že cítí potřebu se proti ní společně bránit: hrdina je nucen trpně poslouchat proud brutálních nadávek, jimiž se ho ostatní snaží přimět k „poslušnosti“ a k přijetí reality. Spoluvězňi jsou tak aktivními vykonavateli zvůle, která panuje nad nimi všemi.

Společenská a lidská situace, kterou Havlovy hry s postavou Ferdinanda Vaňka formulovaly, byla v českém literárním disentu vnímána jako velmi příznačná. Dokladem toho je fakt, že velmi brzo začali hry s tímto hrdinou psát i další autoři. Vznikla tak série tzv. vaňkovek, které byly také určitou obdobou kolektivních literárních her určených k pobavení a vnitřnímu posílení přátel spoluprožívajících identické osobní situace. Společně vyšly nejprve anglicky (*The Vaněk Plays*, přel. Marketa Goetz-Stankiewiczová, Vancouver 1987), česky pak v roce 2006 pod titulem *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*: a vedle Havlových her Audience, Vernisáž a Protest kniha obsahuje i texty Pavla Kohouta (Atest, Marast, Safari), Pavla Landovského (Sanitární noc, Arest) a Jiřího Dienstbiera (Příjem).

Třemi jednoaktovkami do série přispěl PAVEL KOHOUT. V anekdotické komedii *Atest* (smz. 1978; čas. Listy 1986, č. 3; rozmn. 1990; in *Šest & sex*, 1998; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 17. 11. 1979, čs. prem. Divadlo E. F. Buriana 2. 11. 1990, hráno s tit. *Lapálie a patálie spisovatele Vaňka*) se Vaněk, tentokrát známý disident, jenž nese zřetelné rysy Pavla Kohouta, dostává do nesmyslných potíží, když mu příslušná úřednice ze strachu odmítne zaregistrovat psa. Díky mladičké brigádnici je však tento politicky nevyhovující pes zaregistrován na cizí jméno, shodou okolností jméno vysokého funkcionáře, což je příslibem úspěchů na plemenářských soutěžích. Množství aluzí na vlastní osobu a řadu intertextuálních odkazů Kohout vložil také do hry *Marast*, kterou napsal již v exilu (rkp. 1981; čas. Listy 1985, č. 3; rozmn. 1990; in *Šest & sex*, 1998; prem. Deutsches Theater Göttingen 27. 3. 1982, čs. prem. Divadlo E. F. Buriana 2. 11. 1990, hráno s tit. *Lapálie a patálie spisovatele Vaňka*). Hra propojila principy absurdního dramatu s prožitkem policejního výslechu. V kruhové kompozici hry, v níž se stále opakují základní situace, je Vaněk postupně nesmyslně vyslýchán několika vyšetřovateli. Ti sice volí různou strategii, avšak jejich společným cílem je znepříjemnit disidentovi život – a když to nejde jinak, tak alespoň odebráním řidičského průkazu. Volnou trilogii Kohoutových vaňkovek uzavírá *Safari* (rkp. 1985; in *Šest & sex*, 1998), inspirované autorovou zkušeností z doby jeho pobytu v emigraci. Původně německy

napsaná hra (český překlad Julek Neumann) zobrazuje Vaňka v nedobrovolném exilu. Při televizní besedě se západoevropskými levicovými intelektuály se mu však nepodaří říci jedinou kloudnou větu, neboť jeho snaha vysvětlit to, co se děje za železnou oponou, naráží na jejich zahleděnost do vlastních malicherných problémů. Rozhodne se proto ilegálně vrátit, je však okamžitě uvězněn za neoprávněné opuštění republiky.

Pro pobavení přátel vznikla travestie disidentského „života v podzemí“, Kohoutova komedie *Sex* (rkp. 1976; in *Šest & sex*, 1998). S nadsázkou vykresluje šestici zakázaných spisovatelů (Václav Havel, Ivan Klíma, Alexandr Kliment, Pavel Kohout, Karel Kosík a Ludvík Vaculík) a jejich život v partyzánské zemi, kterou obklíčí a podminuje Státní bezpečnost.

Ironickou variací na vaňkovské téma napsal PAVEL LANDOVSKÝ v jednoaktovce *Arest* (rkp. 1982; něm. 1983; česky in *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*, 2006; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 11. 10. 1983), založené na kruté absurditě komunistického vězení, v němž se setkávají skuteční zločinci s vězni svědomí. Landovského hry připomínají rozvinutou anekdotu, v níž se výchozí náhoda, neštěstí nebo nedorozumění proměňuje v řetěz groteskních situací. Dramatik si libuje v poetice trapnosti, pracuje s hovorovou češtinou i argotem, epické digrese v dialozích a monolozích hrdinů jeho her míří k žánru hospodské historky.

Dramatikova inklinace k žánru konverzační komedie, kterou byla na sklonku šedesátých let jeho prvotina *Hodinový hoteliér*, dala vzniknout také Landovského hře *Suprmanka* (in *Hry*, smz. 1974; in *Jiné komedie a Sanitární noc*, Toronto 1982; prem. Bamberk 1976), pojednávající o citově vyprahlých lidech, kteří pro nedostatek jiných možností vlastní realizace svůj životní čas tráví libertinizmem a řečmi o skutečném životě „jinde“.

Postava Vaňka se objevuje také v groteskní frašce *Sanitární noc* (smz. 1977; in *Jiné komedie a Sanitární noc*, Toronto 1982; prem. Werkstattbühne des Theaters der Stadt Bonn září 1978), pracující s neustálým rozrušováním hranic mezi skutečností a inscenací. Autor mimo jiné požadoval, aby diváci již od vstupu do divadla byli podrobováni perlustracím, občas měl být některý z nich zadržen či odveden, a to i po dobu představení. Hybným momentem děje hry je mrtvice, která při milostné schůzce nečekaně raní ministra vnitřní kultury a snaha účastníků podivné ilegální trachtace v nedaleké restauraci zachránit mu život. Při akci dochází k absurdnímu propojení mocných a opozice, špehů i jejich donašečů, takže brzy lze těžko odhadnout, kdo kam patří.

Smysl hry se tak vymyká většině obdobné dramatiky, neboť netematizuje hodnotovou převahu disentu. Landovský sice obligátně vykresluje obludný společenský systém, avšak obě strany dramatického střetu jsou zde zachyceny



jako rovnocenná součást mechanismu: jsou jen zdánlivými protihráči, ve skutečnosti kdykoli zaměnitelnými jeden za druhého.

Identický princip výměny rolí jako v dětské hře na četníky a zloděje Landovský použil v původně rozhlasovém dramatu *Objízdka* (rozmn. 1990; in *Jiné komedie a Sanitární noc*, Toronto 1982). Postavení vězněného disidenta Edy Hevrleho se nečekaně obrací při eskortaci, když využije ve svůj prospěch havárie policejního automobilu a příležitosti vydírat jednoho z estébáků.

V prostředí komunistického kriminálu se odehrává děj aktovky *Příjem Jiřího Dienstbiera* (smz. 1984). Dialog Sládka s Ferdinandem Vaňkem je v ní variován do polohy dialogu zkušeného mukla s čerstvým nováčkem – uvězněným disidentem Vaňkem. Ten je Sládkem přemlouván, aby napsal divadelní scénku, „která bude tak nějak vhodně posazená, aby dokazovala můj správný poměr k převýchově“, neboť se tím pro vězně zvyšuje možnost propuštění na amnestii. Aktovka končí situací, kdy Vaňek diktuje Sládkovi „sledovačku“ na sebe sama.

Do cyklu „vaňkovek“ lze rovněž zařadit jinou Dienstbierovu aktovku *Konstest* (in *Dvě aktovky*, smz. 1978). V ní příběh disidenta Lose, který je dva měsíce vězněn a vyšetřován oficiálně za to, že se stádo jeho ovcí páslo na louce státního statku, vyústí do smířlivě komického závěru: Los je sice propuštěn, ovšem je jasné, že bude dále policií pronásledován, odchází s ním však i policejní sekretářka, která se do něj bezhlavě zamilovala.

## ■ Tíha života v pravdě: Largo desolato

Tzv. vaňkovky byly součástí širšího literárního a dramatického zkoumání podmínek a možností života v disentu, které se v sedmdesátých letech stalo pro řadu spisovatelů velmi aktuálním a přitažlivým. Dobrovolné či vynucené postavení mimo většinovou společnost a s tím spojené pocity vyčlenění či výjimečnosti je vedly nejen k explikaci rozdílu mezi pravdou a přirozeným dobrem, jejichž strážcem byla disidentská komunita, a absurditou zla, moci a jejich služebníků, ale i k reflexi vnitřního rozměru osobní a společenské situace, v níž se jednotliví příslušníci disentu ocitli. Oba pohledy se mnohdy prostupovaly, lišily se však pojetím ústřední postavy disidenta: zatímco v prvním typu her je postavou v podstatě monolitickou, znakově reprezentující mravní a etickou normu, od níž se odráží nesmyslnost režimu,



Jiří Dienstbier (vlevo) a Václav Benda

prostřednictvím druhého typu se do českého dramatu znovu – oklikou – vrátila psychologická motivace a analýza niterných stavů postav, které procházejí nelehkou životní zkouškou.

Niterná rozpolcenost postav disidentů v tomto typu českého dramatu zpravidla nevyrůstá z nejistoty, zda má opoziční aktivita a dobrovolná volba života na okraji society smysl, nýbrž z každodenního pokušení ulehčit si svůj úděl a vzdát se života v pravdě, přesvědčení a identity. Hrdinové jsou tak paradoxně svazováni nikoli zvlášť politického režimu, nýbrž sami sebou, svou únavou, svými minulými skutky, jejichž důsledky nesou, omezuje je jejich přesvědčení a odpovědnost k sobě samému, ke svým přátelům, k těm, kteří jim věří, povinnost k celé společnosti. Žitá realita disentu tak dramatiky vedla od modelování abstraktních situací k zobrazení existenciální situace člověka, jenž je bezmocně vláčen mocenskými systémy, morálně deptán a udoláván.

Popsané přístupy lze pozorovat na tvorbě VÁCLAVA HAVLA. Ta mířila od modelových racionálních konstrukcí typu Horského hotelu nejen k „vaňkovské“ reflexi absurdity života ve znormalizované společnosti a k pojmenování specifické situace disentu, ale i k vyslovení hlubších vrstev autorova osobního prožitku a jeho morálního a filozofického rozměru. Vedle jednoaktovek vynášejících mravní soud se tak Havel obrátil rovněž k obecnější problematice metafyzického znejistění současného člověka ve světě ovládaném nadosobními a dehumanizujícími civilizačními systémy.

Tento posun zasáhl rovněž tvarovou stránku: výrazným rysem Havlovy dramatiky sice i nadále zůstalo opakování a variace textových a situačních bloků, poukazující na mechaniku vyprázdněných myšlenkových stereotypů, nicméně dramatik hledal jejich novou motivaci ve složitějších formách a inspiroval se možnostmi hudební kompozice. V groteskní hře *Largo desolato* (smz. 1984; Mnichov 1985; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 13. 4. 1985, čs. prem. Divadlo Na Zábradlí 9. 4. 1990) jsou postupy odvozené z hudebního tvarosloví přímo vetknuty do syžetové osnovy hry. Drama vyjadřuje a analyzuje vnitřní krizi člověka zosobňujícího společenský vzdor. Hlavním hrdinou je disident, doktor filozofie, jenž se ocitne uprostřed několikanásobného sevření. Po návratu z vězení se uzavírá do svého bytu a se strachem a úzkostí očekává další uvěznění, neboť je předmětem policejního útlačku, sledování a šikanování. Současně se ale musí vyrovnávat s komplikovaným osobním životem a nároky svých partnerek, jakož i s nepřiměřenými očekáváními těch, pro které je symbolem odporu a kteří ho povzbuzují k dalším politickým akcím, k nimž jim samotným chybí odvaha. Potřeba ukončit nejistotu a pokušení uniknout tlaku a vydírání „přátel“ jej přivádějí až k přání být zatčen a tím vysvobozen. Pro protagonistu se tak ztrácí rozdíl mezi „uvnitř“ a „venku“, mezi dobrem a zlem a otevírá se temná propast chaosu. Problematizuje se i samotná hrdinova vzpoura proti zlu, tedy to, co mu je smyslem života, zdrojem sebevědomí o vlastní totožnosti. Hlavní postava *Largo desolata* je tak plná osamocení a úzkosti.

## ■ Faustovské pokušení

Spolupráce s mocí a tajnou policií jako jejím reprezentantem se stala významnou motivickou součástí disidentského dramatu zvláště od druhé poloviny sedmdesátých let, po vystoupení Charty 77. Do jednotlivých her toto téma vnášelo faustovský motiv pokušení a možnosti „hry“ s vyšší mocí, problematiku zápasu o vlastní čest, svobodu či život i tematiku morálního selhání toho, kdo podlehl a přistoupil na spolupráci se zlem.

Téma zaplétání se s mocí, v různých podobách variované motivy zrady, udávání a donášení určují již Havlovu hru *Žebrácká opera* (smz. 1973; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Divadlo na tahu, Horní Počernice 1. 11. 1975). K adaptaci Gayovy satirické opery (1728) a jejího Brechtova meziválečného přepracování (1928) Havla zjevně inspiroval motiv policie využívající poziční válku mezi dvěma vůdci zločineckých klanů. Ze střetu mezi Peachumem, starým, chamtivým a vychytralým pragmatikem, a Macheathem, mladším a zpočátku idealističtější obratným svůdcem a mlůvkou, jenž se dokáže vykrotit z každých nesnází, u Havla nejvíce těží ten třetí: manipulátor Lockit, který ve jménu londýnské policie zručně zaplétá špičky podsvětí i „obyčejné slušné zloděje“ do tajné spolupráce a stává se tak prvním na policii i v podsvětí. Ovšem také on je jen součástí hierarchizovaného systému a slouží vyšším. Komédie charakterů oplývá situačním humorem, její těžiště však spočívá především v jazyce: promluvy a dialogy postav jsou v duchu poetiky absurdního divadla pojaty jako prázdné tlachání, které se sice tváří seriózně a duchaplně, ale svou falešností, dutostí a bezobsažností jen zastírá realitu světa, v němž každý krade, všichni si jdou po krku a vzájemně se podvádějí a udávají.

Motiv spolupráce s tajnou policií se objevuje i u jiných dramatiků. Příkladem může být komorní drama JELENY MAŠINOVÉ *Ádaeda* (vznik rozhlasové verze 1982; čas. *Listy* 1985, č. 3; rozm. 1991; prem. Théâtre de l'Europe, Paříž 4. 12. 1984). Autorka v něm až k tragickému konci odvíjí anekdotický příběh bývalého břichomluvce, duševně nemocného člověka, který podlehl fikci, že jeho pes mluví. Policii tato – u psa překvapivá schopnost – zaujme natolik, že je oba zaměstná na kriminálce a posléze i v boji proti „vnitřnímu nepříteli“. Hrdina se tak ocitne v pasti, z níž nachází jediné východisko pod koly automobilu.

S tematikou spolupráce se zlem souvisí i problematika odpovědnosti člověka za vlastní činy. Působivým zpracováním tohoto tématu je Havlova variace na faustovské téma *Pokoušení* (smz. 1985; Mnichov 1986; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 23. 5. 1986, čs. prem. Divadlo na tahu 14. 4. 1988, zaznamenáno na video Originálním Videojournalem; Divadlo J. K. Tyla Plzeň 27. 10. 1990). V centru dramatické morality, jež je vyvrcholením autorovy snahy dramatem pojmenovat problematiku zaplétání se jedince s mocí, stojí vědecký pracovník Ústavu pro výzkum a potírání pověr doktor Foustka, který

se snaží vybědnout z banální všednodennosti svého osobního a pracovního života a ověřit platnost vědeckých premis, na nichž je postaveno jeho pracoviště. Když se pokusí experimentálně vyvolat Ďábla, objeví se v jeho blízkosti mefistofelská postava invalidního důchodce Fistuly, jenž mu nabídne možnost poznat taje hermetických věd. Foustkův plán, že bude předstírat boj s pověrami a přitom si zachová vlastní identitu a nezávislost, však selhává, neboť Fistula je jen provokatér nasazený Primářem, reprezentujícím ve hře sílu a zlo moci: od Foustky se odvrací i sekretářka Markéta, zmanipulovaná silou mlčící většiny. Ďábla nelze oklamat a nelze mu prodat jen část duše.

Téma manipulace s lidmi Havel rozvinul také v dramatu *Asanace* (smz. 1987; Mnichov 1988; prem. Schauspielhaus – Kleineshaus, Curych 24. 9. 1989, čs. prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 30. 3. 1990). Hra opírající se zčásti o prvky ibsenovského dramatu je autorovou reakcí na snahu o „přestavbu socialismu“ v druhé polovině osmdesátých let. Tezovitě podobenství o naději, která je falešná, jestliže přichází direktivně shora a neznamená skutečnou změnu, pracuje s motivem nesmyslného a předem ztraceného pokusu o asanaci a modernizaci města. Ústřední postavou je vedoucí skupiny architektů: slabošský pokrytec a kariérista, který manipuluje se svými podřízenými a využívá nejen svého postavení, ale i citového vydírání a promyšleného odkrývání vlastních slabostí.

Poněkud jinou podobu má faustovské téma pokušení ve hře *Marie zápasí s anděly* (rkp. 1981; rozmn. 1990; in *Hry v posteli*, 2001; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 7. 3. 1981; tv. s tit. *Andělé moci – Gli angeli del potere*, rež. Giorgio Albertazzi, Itálie 1988). PAVEL KOHOUT se v ní inspiroval biografií herečky Vlasty Chramostové a napsal hru o jednom disidentském dnu a především o únavě ze „života v pravdě“. Dějovou složku psychologického dramatu s fantaskními prvky utváří rozhodování talentované herečky, zda má učinit kompromis s mocí, přijmout roli a vrátit se do oficiálního divadla. Souběžně hra tematizuje vnitřní spor ženy ocitnuvší se v dvojím neúprosném tlaku. Zatímco mocenský tlak, cynicky brutální i rafinovaně podlý, dokáže ještě unést, ten druhý, vycházející zevnitř jí samé, tlak svědomí a pochybností o sobě, jí ubírá psychickou sílu odolávat osudu. „Hádání se duše s tělem“ tu na sebe bere podobu andělů, kteří ji zvou mezi sebe, respektive vyzývají k sebevraždě, ale i podobu rozmluv s dcerou, ze jejíž smrt cítí vinu. Marie však musí tato váhání překonat, neboť není „pouze“ umělkyní, ale především člověkem, který si uvědomuje, že slušnost je nedělitelná, že umění bez pravdy a talent bez bytostného ručení nejsou ničím.

Napětí plynoucí z rozporu mezi svobodným jednáním a smyslem pro zodpovědnost tematizuje ZDENA TOMINOVÁ v jiném disidentském dramatu *Divadelní kus?* (smz. 1978). Příběh Marie-Anny, temperamentní a bystré třiadvácetiletice osaměle prorážející každodenní stereotypy normalizačního života, přičemž její manžel disident je vězněn, je tu rozvíjen kombinací prozaického

a dramatického postupu. Prvky vyprávění, které se mísí s dialogy a jednáním postav, nemají charakter klasické scénické poznámky, obvykle podporující čtenářovu orientaci v dramatickém jednání, ale mají svůj smysl v celé syžetové osnově epického a dramatického kompozita. Zatímco vstupy autora do děje v pozici fiktivního vypravěče (rezonéra i odpovědníka současně) je čtenář neustále utvrzován v přesvědčení o celkové fiktivnosti a umělosti příběhu Marie-Anny, samotný dramatický děj, kdy proti hlavní hrdince stojí realita režimního systému s fyzly, vojenskou brutalitou a kriminály, sugeruje, že vše se opravdu stalo, že to, co hrdinka zažívá, je realisticky věrné zachycení skutečnosti.

O jiný pohled na život v disentu se pokusil JIŘÍ DIENSTBIER ve svém dramatu *Hosté* (in *Dvě aktovky*, smz. 1978). Přináší příběh disidenta, bývalého vědce, jemuž dvě příjemné a dvě naopak krajně nepříjemné návštěvy během jediného odpoledne připomenou nejen fakt vnější nesvobody a manipulace, ale také to, že žije na okraji společnosti a pod stálým tlakem a kontrolou policie.

Unavující tíseň ze života na okraji společnosti vyjádřil KAROL SIDON v monodramatu *Třináct oken* (smz. 1977; rozmn. 1990; in *Labyrint; Shapira; Třináct oken*, 2005), původně určeném pro rozhlas. Ústředním hrdinou scénické koláže je spisovatel, který se pro své politické přesvědčení stává objektem zájmu policejního aparátu. Je krátce vězněn, ocitá se bez zaměstnání a rozpadá se mu manželství. Je konfrontován s nepochopením většiny, ale především s vnitřní úzkostí způsobenou strachem ze smrti a prázdna. Příběh rozprostřený od jeho dětství až po aktuální přítomnost je psychologizující studií duše člověka vzdorujícího době.

Sidonovu monodramatu je tvarem i tématem velmi podobná rozhlasová hra MILANA UHDEHO *Velice tiché Ave* (rkp. 1981; in *Velice tiché Ave a jiné hry*, smz. 1986; Toronto 1988; roz. Frankfurt nad Mohanem 1987; prem. Reduta 15. 5. 1990). Osou dramatu je intimní autobiografická zpověď spisovatele, jenž po pohřbu vede fiktivní rozhovor se svou zemřelou matkou, revokuje dávné situace z rodinného života, snaží se pochopit vztah mezi rodiči a znovu pojmenovat svůj vztah k otci. Prostřednictvím vzpomínek se hrdina vyrovnává s řadou rozporuplných rozhodnutí a životních kompromisů, které jeho rodiče udělali; matčin hlas přitom hraje roli průvodce, který koriguje hrdinovy představy a názory a dopovídá příběhy. Pozadí této morality přitom utváří výpověď o českém národním charakteru tak, jak se projevoval v důležitých milnících dějin, od prvorepublikové krize, Mnichova a období druhé republiky přes nacistický teror, poúnorové politické procesy až po okupaci 1968 a události kolem Charty 77. Hrdina si uvědomuje dvojznačnost příběhu života svých rodičů, ale i svou vlastní a dospívá k poznání, že chce žít důstojně, a proto musí být schopen přijmout také svůj díl odpovědnosti za svět a nepoddávat se nepřizní. Tragicko-ironické vyústění má psychologická hra *Pán plamínků* (rkp. 1977; smz. 1977; čas. Listy 1982, č. 4; in *Velice tiché Ave*, Toronto 1988), která zachycuje krizi manželství, v němž on postupně propadá utkvělé představě,

že je sledován tajnou policií, zatímco ona se díky kontaktu s disidentským spisovatelem objektem zájmu policie skutečně stane.

Obdobné prostupování malých, „soukromých“ dějin a historických událostí, dějin Československa od třicátých let, charakterizuje také Uhdeho monodrama *Modrý anděl* (rkp. 1979; in *Velice tiché Ave a jiné hry*, smz. 1986; Toronto 1988; prem. Ženeva 1984, čs. prem. Zemské divadlo v Brně – Divadélko Na Hradbách 10. 10. 1990). Hrdinkou hry původně napsané pro Vlastu Chramostovou a její bytové divadlo, je žena, která se ve vlaku na cestě k Nejvyššímu soudu svěřuje náhodnému spolucestujícím. Z jejího vyprávění o sporu, kteří vedou dva sourozenci o dědictví po strýci, postupně vyvstává obraz krize mezilidských vztahů v rodině i ve společnosti, v níž se mravní relativita, nesnášenlivost, egoismus, intriky i udavačství stávají běžnou součástí každodenního života.

### ■ Samizdatové drama historických paralel a analogií

Politický rozměr literárního disentu a skutečnost, že zakázaní autoři měli svobodu, nemuseli se pohybovat v hranicích povoleného a mohli pojmenovávat to, co bylo oficiálně tabuizované, způsobily, že dramatické disentu dominovala aktuální problematika. To bylo patrné nejen tam, kde dramatici volili přímo současné téma a prostředí, ale i tehdy, kdy využívali tradiční možnosti dramatu, literatury a divadla a vyjadřovali se prostřednictvím historické metafory, analogie či paralely. Je přitom příznačné, že jejich návraty do historie byly mnohem přímočařejší a zřetelněji nasměrované k přítomnosti než obdobně koncipované hry dramatiků, kteří usilovali o přístup na oficiální jeviště.

Specifickým příkladem může být zřetelná polemika s oficiálně vykreslovaným obrazem „vůdce světového proletariátu“ tak, jak ji představuje historicko-biografická fikce MILANA UHDEHO *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl* (smz. 1987; in *Velice tiché Ave*, Toronto 1988; prem. Teatr Komediya, Záhřeb 1988, čs. prem. Malé české divadlo 18. 10. 1989, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 21. 6. 1990). Děj této satirické tragikomedie se odehrává v Londýně padesátých let 19. století a jejím hlavním hrdinou je revolucionář Karel Max, který spřádá své vize o sociálně spravedlivé společnosti a diktatuře proletariátu. Fabule hry se opírá o fakta z životopisu Karla Marxe: zatímco svobodomyšlný bohém se věnuje nejen literární a politické činnosti, ale i dobrodružstvím nemanželských vztahů, jeho manželka a děti jsou odkázáni na podporu bohatého přítele Bedřicha. A protože citově zploštělý Max-Marx není schopen rozeznat lásku a z odporu ke křesťanství zavrhl i mravnost, jeho soukromý svět se ocitá v pasti relativismu, kterým trpí jeho nejbližší.

V popředí většiny historických paralel, které vznikaly v disentu, ovšem stál jiný typ postavy: víceméně osamělý, avšak silný hrdina, namnoze skutečná historická osobnost, jež se svým směřováním k pravdě, svými názory, postojí

a jednáním natolik vymyká svému okolí, že se nutně brzy ocitá v přímé tragické konfrontaci s politickou mocí či neosobním davem. Jeho protihráčem bývají pragmatičtí vládci a jejich ochotní služebníci. Historická látka dramatikům umožňovala plasticky zobrazit svět vysoké politiky, mocenských intrik a střetů, obludných mechanismů zla, jež se opírá o ctižádost a touhu po zbohatnutí, a současně zkoumat podíl jedince na běhu dějin.

Téma konfliktu jedince s mocí a potažmo s neosobním davem vyjádřil FRANTIŠEK PAVLÍČEK v monodramatu *Dávno, dávno již tomu. Zpráva o pohřbívání v Čechách* (smz. 1979; rozmn. 1990; in *Zrcadlení*, 1997), hraném poprvé 25. prosince 1979 v bytovém divadle Vlasty Chramostové.

Bytové divadlo zahájilo činnost roku 1976 pořadem vzpomínek k pětasedmdesátinám Jaroslava Seiferta *Všecky krásy světa*. Následovala literární koláž z textů Bertolta Brechta, Jerzyho Andrzejewského, Edmonda Rostanda, Václava Havla, Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Josefa Topola a dalších (*Apelplatz II.*, prem. 1977). Po Kohoutově adaptaci Shakespeara *Macbetha* (*Play Makbeth*, rozmn. 1991; prem. 1978) bylo Pavlíčkovu monodrama čtvrtou a poslední inscenací. Tajně pořízený filmový záznam představení byl zpracován rakouskou televizí a odvysílán v předvečer stého výročí znovuotevření Národního divadla v Praze 17. listopadu roku 1985 jako dar českému divadlu od zapovězených českých umělců.



Bytové divadlo Vlasty Chramostové (Pavel Kohout, Vlasta Třešňák, Pavel Landovský, Vlasta Chramostová, Tereza Boučková)

Autor v této hře zachytil poslední roky života Boženy Němcové, neusiloval však pouze o historicko-životopisný portrét proslulé ženy a spisovatelky a o vykreslení jejího tragického osudu. Němcovou pojal jako výjimečného jedince, jenž je vystaven traumatům perzekuce a společenské stigmatizace a jehož osud je emblematickým zobrazením „české existence“. Dramatickým časoprostorem hry tu proto není rakousko-uherský Bachův absolutismus devatenáctého století, nýbrž – jak ironicky napovídá titul hry – přítomná „normalizační“ realita tak, jak ji utvářela čerstvá zkušenost disidentské komunity s policejním pronásledováním i s úzkostí a strachem z následků, existenčním ohrožením a podobně. Zdůrazněním této analogie je pohřeb filozofa Jana Patočky, který je ve finále dramatu autorskou poznámkou připomenut a zařazen do řady dalších mučednických pohřbů (Hynka Němce, Karla Havlíčka Borovského i samotné Boženy Němcové).

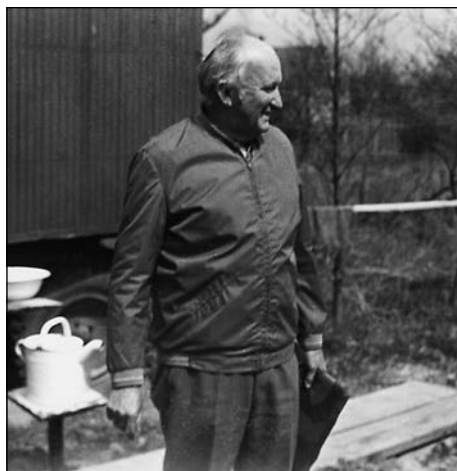
Pavlíček vytvořil složitě strukturovaný polyfonní útvar, který kompozičně připomíná hudební partituru pro jediného interpreta, složenou z mnohohlasu několika subjektů-postav. Střídají se v něm čistě dramatické postupy (monolog, dialog) s epickými (esej, citace z dobových materiálů, autorská glosa), promluvy hlavní hrdinky a dalších postav jsou přerušovány hodnotícími, výrazně aktualizujícími a zobecňujícími komentáři, autorskými odbočkami, narážkami apod. Sugestivní emocionalitu hry umocnila skutečnost, že vznikla pro inscenaci v uzavřeném jednotném společenství „zasvěcených“. V duchu dávných mysterií, kdy divadlo-obřad bylo součástí transcendentální zkušenosti pevně zakotvené do běžného života, hra připomínala a ověřovala platnost poselství národního mýtu a ztotožňovala jej s étosem „života v pravdě“.

Pavlíčkova historická paralela *Chvála prostopášnosti* (smz. 1980; rozmn. 1990; in *Zrcadlení*, 1997; prem. Divadlo na Vinohradech 11. 2. 1994) je ironicky vyhocenou dramatickou mozaikou několika dějů umístěných do renesanční Kutné Hory v období moru. Košilátá historka o putování drahocenného přívěsku z jedněch chtivých rukou do druhých se prolíná nejen s dvorskými politickými intrikami, s nemilosrdnými pletichami a kořistnictvím, ale i s touhou milenců. Hlavním oponentem zništných dravců je historická postava nevázaného prostopášníka a básníka Mikuláše Dačického, jenž je v Pavlíčkově podání outsiderem a smolařem, jemuž štěstí věčně uniká mezi prsty, který si však svůj štít neposkvrní zradou a podlostí. V cynickém světě, v němž je smrtící morová epidemie vlastně přirozeným stavem a symbolickým vyjádřením mezilidských vztahů, zůstává jedinou a nejvyšší hodnotou přátelství a věrnost, jedinou jistotou pak smrt.

Obraz nelítostného boje o moc vytvořil JAN KOPECKÝ ve své historické fikci *Hra o království* (rkp. 1987 podle starší verze z roku 1969; rozmn. 1994). Děj hry s podtitulem „České drama“ je situován do Prahy roku 1310, kdy o vládu v Čechách zápasila místní i cizí šlechta, měšťané a církve, přičemž každý nemilosrdně hájil své partikulární zájmy. Prostřednictvím poslední Přemyslovný



kněžny Elišky se boje o trůn s Jindřichem Korutanským účastnil i římský císař Jindřich VII. Lucemburský. Hlavním hrdinou je zde měšťan, který představuje zájmy českého lidu. Avšak ani jeho lest poštvat mocné proti sobě a využít jejich konflikt ve svůj prospěch nepomohla zajistit obyčejným lidem důstojný život. Autor s použitím motivů z Tylova dramatu *Staré město a Malá strana* (1851) a novely Jana z Hvězdy *Mastičkář* (1845) vytvořil tragické drama, které je především aktuální paralelou k událostem let 1968 a 1969.



Jan Kopecký u maringotky čerpačů vody

Kolotoč nejvyšších politických zájmů roztočených světovládnou krizí zachycuje drama *Ecce Constantia!* (rkp. 1988; rozmn. 1990; in *Hry v posteli*, 2001). PAVEL KOHOUT v něm mystifikační formou dvanácti „přímých televizních přenosů“ zpřítomnil jednání nejvyšších církevních a vládních kruhů, řešících na kostnickém koncilu papežské schizma a problematiku náboženské hereze a evropské politiky. Do popředí postavil politické a teologické spory, v jejichž rámci bylo upálení idealistů Jana Husa a Jeronýma Pražského jen malou a zdánlivě nevýznamnou epizodou. Příběh koncilu tak proměnil v ironický obraz „první konference o spolupráci a bezpečnosti v evropských dějinách“, přičemž tematizoval především okolnosti, za nichž se nejvyšší hra politických intrik a pokryteckých tahů obrací proti jejím strůjčům. Hlavními aktéry je homosexuální dvojice francouzských vyslanců (Kardinál, Rektor), kteří za spoluúčasti císaře Zikmunda a církevních špiček rozehrávají složitou mocenskou zápletku. Jejich dalekosáhlé politické záměry se přitom postupně mění ve snahu uniknout nařčení z kacířství a zachránit si život.

Obdobnou formu dokumentaristické rekonstrukce zlomových okamžiků, ovšem ze zcela jiné dějinné situace, má aktovka VÁCLAVA HAVLA *Zítřka to spustí me* (in *Hry*, 1992). Text vznikl na základě dramaturgické objednávky brněnského Divadla na provázku a ve zkrácené verzi byl (bez uvedení autora) 21. října 1988, v roce šedesátého výročí republiky, inscenován v rámci projektu tzv. scénického časopisu *Rozrazil I/88 – O demokracii*. „Historická meditace o pěti dějstvích“ zachycuje politickou roli Aloise Rašína, budoucího ministra financí, při zrodu Československa 28. října 1918. Dění je soustředěno do Rašínovy pracovny, odkud koordinoval převzetí moci v Praze, a zhuštěno do – vesměs telefonních – rozhovorů. Soukromé se tu střetává s veřejným, významné politické rozhovory s běžnými dialogy manželskými. Celek postihuje roli silné

osobnosti, která se tím, že dokáže správně analyzovat situaci a odhadnout vývoj událostí, stává tvůrcem dějin. Havel tak mimo jiné vložil vlastní mravně-politické krédo, které bylo na sklonku osmdesátých let, v atmosféře blížícího se dalšího historického zlomu, velmi živé. Vyslovil povinnost angažovat se v dějinách a dávat jim smysl, neboť bez aktivní účasti jedince, který má odpovědnost a odvalu za určitých podmínek participovat na moci, nelze od dějin očekávat „lepší příští“.

## ■ Josef Topol a drama individuálního prožitku

Oproti dramatice, pro kterou je zobrazení života lidí především nástrojem ke zkoumání sociálních či dějinných mechanismů, básnické hry JOSEFA TOPOLA představují ten typ dramatické výpovědi, která ve stopách A. P. Čechova upírá svou pozornost do hloubky individua a usiluje o zachycení vnitřní podoby člověka zbaveného metafyzických jistot, nechaného napospas sobě samotnému a naplno prožívajícího důsledek vlastního konání a opakovaného selhávání.

Třebaže se ani Topol nevyhnul vlivu absurdního dramatu (nejvýrazněji ve hře Slavík k večeri), většina jeho her nevyrostá z racionálních konstrukcí a neilustruje předem dané schéma. Dramatický básník upřednostňuje emotivitu a intuici, od impresivní evokace konkrétního a jednotlivého postupuje k vyšším rovinám bytí, prostřednictvím průzkumu obyčejných, všednodenních situací se dobírá obecnějšího zobrazení lidského údělu. Jakkoli se tento úděl zpravidla odvíjí na pozadí času dějin a v sociálních souřadnicích, osou Topolových her je duševní a citový život postav, které své vnitřní „nemoci“ zanášejí do společnosti teprve poté, co v nich samotných propuknou naplno. Jednotlivé hry jsou situovány do nejsoukromějšího prostoru člověka, do jeho domova (případně do toho, co z něj zbylo) a dramatické napětí se rodí ze vztahů mezi nejbližšími lidmi, sourozenci, manželi, milenci.

Hru *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (smz. 1976; rozmn. 1991; in *Josef Topol a Divadlo za branou*, 1993) Topol napsal pro soubor Divadla za branou, se kterým jej také režijně téměř rok připravoval. Premiéra se měla konat 26. dubna 1972, uskutečněna však mohla být jen předpremiéra pro Klub mladých diváků (3. 3. 1972) a několik repríz mimo Prahu. Hořký vaudeville o dvou obrazech, sedmi postavách a třech sborech působí jako černá groteska i absurdní komedie současně. Dramatik netematizuje jedno ústřední téma, hru pojímá jako mnohorozměrnou mozaiku prchavě nejistých dramatických epizod: čtyři sourozenci se po pohřbu otce setkávají v rodném domě na okraji obce a nesoustředěně si rozprávějí o sobě, otci a životě. Kontrapunkt k sérii drobných konfliktů, hádek a nedorozumění mezi sourozenci utváří příchod trojice hostů, dvou mužů a dívky, z nichž se posléze vyklubou zloději. Podstatnější než děj je ovšem jemné předivo motivických vláken, lyrických dialogů

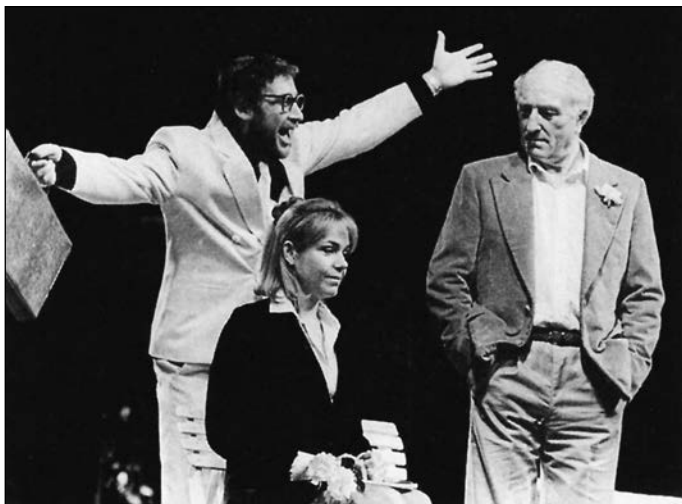
a monologů: zpravidla neukončených, nedopovězených, umklých či překrytých vpádem nečekaných událostí.

Dramatikovi je stejně jako v jeho starších hrách ze šedesátých let oporou láska, objevují se však i jiná a pro Topola let sedmdesátých velmi příznačná témata: stárnutí, neodvratně se přibližující smrt, vychládání tepla domova, vyhoření mezilidských vztahů, ztráta iluzí a rostoucí seznam životních dluhů. Narůstají skeptické tóny a dramatik implicitně klade sobě i svým adresátům otázku, zda je vůbec něco v tomto světě jistého.

Téma lásky a životní nejistoty určilo také Topolovu symbolickou tragikomedii *Sbohem, Sokrate!* (smz. 1977; čas. Listy 1984, č. 3; rozmn. 1990; in *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*, 2001; prem. Národní – Stavovské divadlo 12. 10. 1991). Hra s podtitulem „Hovory o dvou větách“ je věnována otázce pravdy v životě a v umění. Její rámeček utváří bujará oslava padesátin. Podobně jako v Konci masopustu dramatik využívá odosobňující maškarní kostýmy a masky a s jemnou symbolikou je kombinuje s charakteristikou jednotlivých psychologických a společenských typů určených profesí (sochař, žena v domácnosti, teoretik, herečka, lékař, mladík aj.), určenými také výmluvnými jmény (Žak, Malva, Šaman, Erteple, Dodo, Lupen aj.). Snaha účastníků zábavy o spontánní radost se ovšem záhy mění v tryznu, v přehlídku lidských traumat a zklamání, nenaplněných tužeb, vědomých či nevědomých selhání. Dominuje jim manželská krize oslavujícího sochaře Žaka, postavy vnitřně vyhořelé, umělecké práce již neschopné, která pitím a cynismem zahání hořkost a sebelítost a neodbytně se vtírající potřebu životní bilance, a jeho ženy Malvy. Ta sice svého muže dosud milovala a jako jedna z mála stále věří v jeho umění, ale současně si uvědomuje, že se od něj musí oprostit a odejít. Toto traumatické naladění hry se rodí z nejistoty, z neuchopitelnosti lásky, jež by měla být základní hodnotou života, která ale v jeho průběhu podlehla nepochopitelné inflaci a vytratila se. A tak zatímco jedněm stále intenzivně chybí a marně se jí dovolávají, ti druzí již s ní jako s hodnotou ani nepočítají. Zejména mladá generace se přizpůsobila a vede prázdný, nesmyslný život, v němž každý vykonává jen to, co mu dělá dobře. V tragickém finále hru uzavírá zpráva o smrti Malvy.

Dramatikova narůstající skepse je patrná již z titulu hry: jméno filozofa Sokrata se v něm váže nejenom k motivu stejnojmenného krkavce, kterého Žak od své ženy dostal, jenž mu ale uletěl, ale znamená i symbolické loučení s lidským typem, který dokáže bez jediné vnitřní pochybnosti ručit za sebe, své myšlení i svá slova. Topolovým hrdinům – snad vyjma tragicky zemřelé Malvy – totiž na rozdíl od Sokrata chybí víra v život, jenž nepostrádá smysl a o jehož hodnotě není pochybnosti, a to i v okamžiku nespravedlivé a předčasné smrti.

Monodrama *Stěhování duší* s podtitulem „Meditace pro herečku“ (čas. Revolver Revue 1987, č. 7, Listy 1988, č. 3; in *Sbohem Sokrate; Stěhování duší*;



Tomáš Töpfer,  
Dagmar Veškrnová  
a Otakar Brousek  
v inscenaci hry  
*Hlasy ptáků*  
v Divadle na  
Vinohradech, 1989

*Hlasy ptáků*, 2001; prem. Městská divadla pražská – Rokoko 21. 11. 1990), které je monologem bývalé varietní tanečnice, před níž se otevírá pochmurná perspektiva odchodu do starobince a dožití „pod vyfasovanou erární dekou“, je založeno na konfrontaci iluzí, víry a reality. Jakkoli se postupně demaskuje iluzivnost snu o poklidně prožité penzi s partnerem, který se pro ni vrátí z emigrace, ženina nezlomná duše setrvává až do konce v přesvědčení, že život je krásný, zatímco tělo je unavené a opotřebované až k smrti.

K tematice životních bilancí se Topol obrátil rovněž svou poslední divadelní hrou, „operou pro činoherce“ *Hlasy ptáků* (rozmn. 1989; in *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*, 2001; prem. Divadlo na Vinohradech 22. 6. 1989). Dramatik v ní zkoumá otázky pravdivosti a lidské poctivosti a směřuje k podrobnému zachycení charakteru a vnitřního světa postavy egoisty, bývalého titána, kterému stále více chybí nejen fyzická, ale i psychická energie. Kdysi slavný herec se v ní postupně setkává se svými třemi syny a jejich matkami, s šéfem divadla a s vypočítavou studentkou, která získává jeho důvěru, srdce a majetek, aby jej nakonec umístila do ústavu pro duševně choré. Ten, který myslel pouze na sebe, na herecké umění a svůj úspěch, tak musí postupně přijít o všechno a být zbaven i svéprávnosti, aby pochopil, kdo skutečně je a jaké bylo jeho místo na tomto světě.

Dramatikova skepse vyhrotila příběh do ironie a nelitostného nadhledu nad lidskou vyprázdněností a vyčerpaností, nad hrdiny mnohonásobně zklamanými či oklamаны, nad pragmatiky přízpusobujícími se momentálním okolnostem, ale i nad kořistnictvím a cynismem, a to zejména mladých. Jedinou postavou, která zůstává věrná sama sobě, je hercova oddaná hospodyně a matka jeho bláznivého syna, vedle něhož hrdina navzdory svému totálnímu pádu nalézá vnitřní klid a schopnost slyšet „hlasy ptáků“.