

Monodrama

Specifickým žánrem, který se významně projevil v české dramatice osmdesátých let, bylo monodrama, tedy drama s jedinou jednající osobou, respektive hra určená pro divadlo jednoho herce. Zlatým obdobím monodramatu jako literárně-dramatického výrazu divadla jednoho herce byly roky 1983–85.

Tradice divadla jednoho herce je velmi dlouhá, odkazuje až ke středověku a antice, k mimu a pantomimě a k sólovým výstupům a monologům nejrůznějších bavičů a klaunů. Ve dvacátém století byla v českém prostředí hojně rozvíjena především v rámci kabaretní linie divadla, pro niž z českých spisovatelů psali skeče například Eduard Bass, Jaroslav Hašek či Jiří Mahen.

V prvních desetiletích poválečného období bylo divadlo jednoho herce spojováno převážně s uměleckým přednesem, uplatňovalo se v četných literárně-dramatických pořadech na scéně či v médiích. V tomto duchu je od šedesátých let také rozvíjela nově vznikající divadla poezie (Viola, Lyra Pragensis) a jejich tvůrci (Miroslav Kovářík, Radim Vašínka ad.). Osobitou formou autorské talk-show byla vystoupení **MIROSLAVA HORNÍČKA**: na jejich počátku stály divadelní *Hovory přes rampu*, uváděné především v divadle Semafor (prem. 3. 11. 1965), a televizní *Hovory H* (tv. 1969–71); později Horníček divadelně prezentoval i své literární povídky, eseje a cestopisy (*Dobře utajené housle*, prem. Divadlo Vítězslava Nezvala, Karlovy Vary 9. 3. 1968; *Listy z Provence*, prem. Viola 28. 1. 1971, ad.). Princip divadla jednoho herce však také vytvářel, a to již od prvních text-appealů v Redutě, jednu z poloh improvizované tvorby **IVANA VYSKOČILA** (inscenace *Kuchyň Ivana Vyskočila* v letech 1981–90).

Během sedmdesátých let se divadlo jednoho herce rozvinulo natolik, že si vynutilo i vznik zvláštní subkomise Svazu českých dramatických umělců a od roku 1981 samostatné festivalové bienále v Chebu. Příčiny tohoto boomu můžeme najít ve sféře umělecké, v obecnější snaze o důvěrný kontakt jeviště s hledištěm a odklon od tradičních divadelních prostor ke komornějšímu prostředí i pojetí inscenace. V okruhu studiových souborů pak byla forma divadla jednoho herce nedílnou součástí hledání nových podob divadla, obratu od tradiční činohry k hereckému extemporovanému divadlu typu komedie dell'arte, k moderní pantomimě, situační a slovní komice buffonád, farsí a pohybových klaunerii (Alena Ambrová, Dáša Bláhová, Miroslav Donutil, Boris Hybner, Petr Oslzlý, Boleslav Polívka, Peter Scherhauser, Ctibor Turba aj.).

Rozvoj této organizačně a prostorově nenáročné podoby divadla byl však podpořen i ekonomickými a politickými faktory. Přitahovalo totiž pořadatele, ale i herce, pro které

znamenal možnost svobodnější herecké práce a přivýdělnku, případně náhradu za jinde chybějící herecké příležitosti. V případě disentu pak i jednu z mála organizačně realizovatelných možností, jak v omezujících podmínkách městského bytu hrát bez ohledu na cenzuru divadlo.

Výsledkem popsaných tendencí byl vznik značného množství inscenací nejrůznějšího typu, od umělecké recitace přes různé formy talk-show až po uvádění monodramat. V mnoha případech se na vzniku scénáře jednotlivých inscenací podíleli i sami herci. Značnému diváckému zájmu se těšily například herecké recitály MIROSLAVA ČÁSTKA, které byly autorskými adaptacemi literárních děl českých i světových autorů; například koláž textů Františka Gellnera, Fráni Šrámka, S. K. Neumanna a Josefa Macha *Dvě stě malých cigaret* (prem. Múza, Brno 2. 3. 1972), nebo povídky *Hráči* Karla Poláčka (vše in *Tucet textů divadla jednoho herce Miroslava Částka*, 1984; prem. Viola 14. 10. 1976, anonymní spolupráce MILAN UHDE). Autorským podílem na inscenaci včetně jejího scénáře prosluli také herci VÁCLAV HELŠUS (*Strašák*, prem. Umělecká agentura Krajského kulturního střediska Ústí nad Labem 9. 4. 1984) a LJUBA SKOŘEPOVÁ (*Kam jste ukryla svá křídla, paní Marie*, prem. Lyrta Pragensis, 1984).

Tradice monodramatu jako dramatického díla vědomě aspirujícího na literární hodnotu není v českém kontextu dlouhá. K ojedinělým případům ve dvacátém století patří prvky dramatického monologu v proverbech novoromantické prvotiny Viktora Dyka *Tragikomedie* z roku 1902. Většího ohlasu ale monodrama nedošlo ani v české avantgardě (navzdory oblíbě hry Jeana Cocteaua *Lidský hlas* z roku 1930), a dokonce ani ve fázi absurdního dramatu, pro které otvíralo možnost vyslovit paradoxnost situace člověka, který touží po dorozumění, avšak není schopen komunikace s těmi druhými (frustrace z poznání vlastní osamělosti je tématem hry Samuela Becketta *Poslední páska* z roku 1958). Monolog jako stavební princip se tak objevoval spíše výjimečně. Využila jej Milada Součková ve hře *Oidipus* z roku 1942 a později v neinscenovaném *Historickém monologu*. Charakter experimentu, určeného spíše než pro divadlo pro rozhlas, který byl k formě monodramatu vstřícnější, měla hra MILANA UHDEHO *Výběrčí* (čas. Divadlo 1966, č. 5; in *Rozhlasové hry*, 1969; prem. Divadlo Husa na provázku 15. 3. 1968; roz. 1969, rež. Jiří Horčička). Na rozvoji monodramatu v normalizačním desetiletí se podílelo i povědomí o tom, jak tento žánr pěstují světoví dramatici (Tankred Dorst, Dario Fo, Grigorij Gorin, Peter Hacks, Jordan Radičkov, Patrick Süskind).

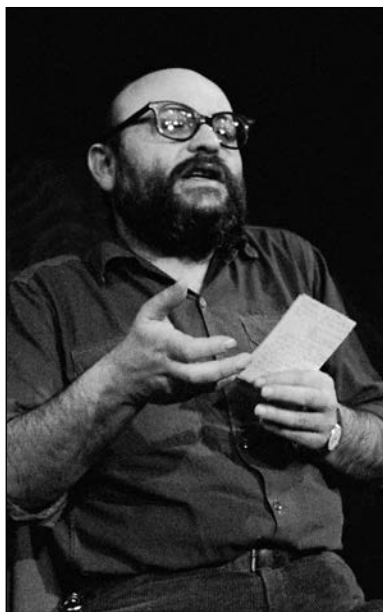
Konstitutivním rysem monodramatu je vybudování situace tematizující samotou ústřední postavy a její potřebu tuto situaci slovně reflektovat. Hrdinkami českých monodramat osmdesátých let – psaných povětšinou muži – byly převážně ženy, všechny postavy však spojovalo jejich zpodobení jako jedinců, kteří se cítí, na okamžik nebo dlouhodobě, vyčlenění z lidského společenství a zároveň touží překonat své osamění. Zastavení uprostřed běhu si kladou podstatné otázky existence své i okolního světa. Monodrama tak přirozeně inklinuje k výpovědi o lidské osamělosti a o touze po komunikaci s těmi druhými, po porozumění a po plnohodnotných vztazích, touze však jen velmi těžko realizovatelné.

Jakkoli monodramatu dominuje monolog pronášený jediným mluvčím, jeho organickou součástí jsou i prvky dialogické: postava vede dialog sama se sebou a se svými vnitřními hlasy nebo s těmi druhými, kteří jsou přítomni v jejím vědomí. Dialogickým prvkem může být také přímý či nepřímý dialog s publikem.

To se promítá i do stavebné a verbální složky monodramatu. Dramatický monolog hojně využívá takových figur, jako jsou řečnická otázka, odpověď a apostrofa, oslovování nepřítomných osob nebo neživých předmětů. Slovně a situačně explikuje jednání, vnitřní psychické stavy, způsoby uvažování, vzpomínky, sny a představy, a to nejen ústřední dramatické postavy, ale i dalších postav, které jsou prostředkovány jejím vědomím. Monodrama je tak více než jiné typy moderní dramatiky svázáno se slovem a směřuje k epické nebo lyrické výpovědi o psychologii lidského nitra.

Dramatický konflikt má nejčastěji podobu vnitřního sporu postavy. Spojuje se s tématy osobních tužeb, ctížádostí, svědomí a strachu a také se syžetem postupného procítání z iluzí a lží. Vypovídající hlavní postava přitom velmi často nebývá spolehlivým interpretem vlastního příběhu. V těchto případech je proti jeho falešným představám, sebeobelhávání, pokřivenému či selektivnímu nahlížení na svět postaveno poznání skutečné reality – ať již k němu časem dospívá sama tato postava, nebo „jenom“ diváci.

Jedním z frekventovaných témat monodramat byla problematika životního smyslu a uspokojení z přidělené životní role, často spojované s páralovskou problematikou každodenního stereotypního opakování životních mechanismů. **ALENA VOSTRÁ** ve hře *S ženami je kříž* (rozmn. 1984; prem. Pražské kulturní středisko 1983) s humornou nadsázkou pojednává o osamělém muži, který není schopen smysluplného citového vztahu a jehož stereotypně se odvíjející život postrádá jakýkoli vyšší smysl. Jeho dlouhé čekání na životní změnu, na ženu a citový vztah se proto po zákonu absurdního dramatu v kruhu vrací do stejné situace, již hra začala: hrdina zůstává uvězněn ve své falešné identitě a klamných iluzích.



Arnošt Goldflam

Tematicke stereotypní všednodennosti jako protipólu seberealizace se věnoval také **ARNOŠT GOLDFLAM** ve hře *Jeden den* (in *Biletářka; Jeden den*, rozmn. 1983; knižně v souboru Goldflamových divadelních her se společných podtitulem *Hry pro jednoho*,

1998; prem. Hanácké divadlo, Prostějov 18. 10. 1983). Vykreslil v něm mladého muže, který si vyprázdňející automatismus života ozvláštňuje náhražkovými úniky do umělých zážitků a vyfabulovaných příhod. Dramatik spojuje monodrama s epickými zcizujícími postupy, při kterých se součástí dramatické výpovědi stává tematizovaný odstup „herce“ od jím prezentované role. Herec tak může například vysvětlovat a komentovat dramatické situace, kritizovat ji a komentovat jednání postavy.

Tematicky na Jeden den přímo navázala hra *Jedna noc aneb Sen* (rozmn. 1988; in *Hry pro jednoho*, 1998; prem. JAMU Brno – Studio Marta 15. 2. 1991), která končí stejnou situací, jíž předchází hra začíná. Hrdinovo pobývání v několika rozličných literárních žánrech (salonní hra, detektivka, dobrodružný román, sci-fi, výrobní drama) se posléze odkrývá jako snová noční fantazie, ze které se probudí do prázdné, kdykoli zaměnitelné každodennosti.

Goldflam byl nejproduktivnějším autorem monodramat. S ironickým nadhledem napsal také dramatickou parodii na populární četbu *Červená knihovna* (rozmn. 1986; in *Hry pro jednoho*, 1998; prem. Umělecká agentura Středočeského krajského kulturního střediska 1985). Zpověď sentimentální, do sebe zahleděné ženy je bezděčnou alibistickou sebeobžalobou, která odkrývá nedostatek citu a pochybnou morálku, díky níž hrdinka nejen střídá partnery, ale také uškodí mnoha lidem. Goldflamovo monodrama *Biletářka* (in *Biletářka; Jeden den*, rozmn. 1983; in *Hry pro jednoho*, 1998; prem. Hanácké divadlo, Prostějov 18. 2. 1983) fabulačně vychází ze situace, kdy se v kině přetrhne film a uvaděčka se snaží nečekanou přestávku omluvit a vyplnit. Od výchozí zdvořilosti, směšnosti a nemohoucnosti přitom přechází k veřejné exhibici, k rekapitulaci vlastního života a také – ve stylu Handkeho Spílání publiku, ale i cimrmanovského Vyšetřování ztráty třídní knihy – k agresivním útokům na zaskočené diváky a k manipulaci s nimi. Hra je tak groteskní alegorií vzestupu malého člověka, jenž se pod vlivem moci stane nebezpečným.

Pozitivní variantu tématu životní všednosti a malého člověka, který těžko hledá smysl života, představuje monodrama *Ekvipáž*, napsané textařem, muzikálovým libretistou a rozhlasovým dramatikem PAVLEM CMÍRALEM (rozmn. 1984; prem. Pražské kulturní středisko 1985). Jeho hrdinkou je postava, která před iluzemi, sebeobelháváním a leskem společenského úspěchu dává přednost zodpovědnosti. Navzdory neplánovanému mateřství, rozpadu manželství a sociální nouzi nepropadne nihilismu a nadále aktivně spoluutváří svůj život. Hrdinčino smíření se stavem věcí uzavírá monodrama JIŘÍHO JUSTA *Láska má, ty nevíš...* (rozmn. 1987; prem. Pražské kulturní středisko 26. 3. 1985), v níž je „hlasem toho druhého“, tedy na jevišti nepřítomné dramatické postavy, fiktivní literární dílo. Melancholická komedie rekapituje historii platonické lásky ústřední postavy k muži, jenž se stal známým spisovatelem. Důvod jejich vzájemného mjení, opakovaně odlišné vnímání a hodnocení společně prožívaných situací tak vyrůstá z konfrontace hrdinčiných vzpomínek s citáty ze spisovatelovy autobiografie.

Sociálněkritický rozměr měly texty, v nichž pocity osamění uprostřed lidí přerůstají do konfliktu s okolím a mocí. O přímém střetu s většinovou společností pojednává monodrama **JOSEFA BOUČKA** *Pachatel známý* (rozmn. 1986; prem. Pražské kulturní středisko 1985), v němž se hrdinka, učitelka, stává svědkem násilného činu svého žáka. Její odhodlání spravedlivě svědčit je však naleptáváno nejen přímými hrozbami, ale především strachem a konformitou těch, kteří se bojí viníkova otce, mocného místního funkcionáře, a to včetně samotných obětí. Nátlak nakonec ale posílí její jistotu, že se nesmí zpronevřit principům ani za cenu vlastního existenčního ohrožení.

V některých případech monodramata dostávala i politický podtext. Groteskní hříčka **PŘEMYSLA RUTA** *Dnes naposled!* (s **BŘETISLAVEM RYCHLÍKEM**, prem. Hadivadlo, Brno 8. 11. 1985) prověřovala platnost masmédií vykreslovaného obrazu života v socialismu. Příběh o poctivém nočním hlídači, který naivně věří novinám a pokouší se uvést do života hodnotový systém, jež mu předkládají, odkrývá křiklavý rozpor mezi politickými floskulami a životní realitou.

Nejedno z monodramat vzniklo také z popudu určité herecké osobnosti nebo jí bylo napsáno přímo „na tělo“. Tím, že vycházelo z jejího psychosomatického typu a uměleckých dispozic, textově zachycovalo určitý herecký typ (například výše zmíněná Goldflamova Biletářka byla napsána pro Barboru Plichtovou, úspěšně však byla hrána i dalšími herečkami). Dramatici se však snažili vytvořit také prostor pro vyjádření hercova, respektive častěji hereččina, pohledu na svět a život. Nikoli náhodou byly tyto hry s oblibou situovány do divadelního prostředí, do herecké šatny před, během a po představení.

Ze spolupráce režiséra Jana Grossmana s jeho manželkou, herečkou Marií Málkovou, a dramatikem **JOSEFEM BOUČKEM** vzniklo monodrama *V šatně* (rozmn. 1984; prem. Pražské kulturní středisko 1985). Pojednává o duševních a morálních dilematech úspěšné stárnoucí herečky, která se těžce vyrovnává s rozdílem mezi životními a profesními očekávaními a následnou zkušeností. Za zprvu komicky lehkou zpověď se poznenáhlu vyjevuje tragický obraz torza osamělé a vnitřně rozvrácené ženy. Výpověď o životě naplněném předstíráním a falši, které jej proměnily ve hru na život, v závěrečné pointě ústí až do otázek existenciálního rozměru.

S podobnými dilematy se v komedii z divadelního prostředí *Strašidla* (rozmn. 1987; prem. Žižkovské divadlo 25. 3. 1985) vyrovnává také postava operetní subrety, kterou dramatik **ALEX KOENIGSMARK** napsal pro herečku Jiřinu Jiráskovou. Obratně strukturovaná „pohádková operetní causerie“ kombinuje slovní a situační komiku s tancem a zpěvem. Subreta se svých životních traumat zbavuje prostřednictvím osvobodivého vyprávění fantastických a pohádkových divadelních příběhů: o stoličce, na které se jednou zouval J. K. Tyl, o strašidýlku a osamělé subretě, o škvíře ve zdi, z níž hovoří zakletý herec, o přestárlé principálce, zakletém herci a podobně. Konfrontace autentického, ryzího světa fantazie s často nesmyslnou a nemyslitelnou realitou vyznívá

jako satirické zpodobení mravně pokřivené skutečnosti, na níž sice nelze nic změnit, které se člověk musí podřídit, o níž si však může myslet své.

Dvojice dramát se dostala na pomezí žánru monodramatu tím, že v rámci jedné hry, hrané jedinou herečkou, konfrontovala několik nezávislých monologů. Pozoruhodným dílem byla *Commedia finita* VIKTORIE HRADSKÉ (rozmn. 1984; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 23. 4. 1985). „Komedie o jedné zpěvačce pro jednu herečku“ je složena ze čtyř postupně vyprávěných svědectví (Učitelky zpěvu, Uklízečky, Placené společnice, Komorné), které společně skládají obraz života a díla, především ale soukromých citových a sexuálních dramát operní zpěvačky Emy Destinnové. Autorka akcentuje konflikt výjimečného jedince s většinovou společností, ve které vládou normy prostřednosti a pokrytecké morálky, a tragikomickou dimenzi příběhu stárnoucí osamělé ženy, která svým talentem a houževnatostí obrovsky převýšila společenský průměr, přesto je však souzena právě jen podle jeho kritérií.

Ironickým vhladem do rozporu mezi tím, jak se lidé – sami sobě – jeví a jací skutečně jsou, je hra ARNOŠTA GOLDFLAMA *Agátománie* (rozmn. 1987, in *Hry pro jednoho*, 1998; prem. Viola a Pražské kulturní středisko 22. 4. 1987). Dva na sebe navazující monology jsou konfrontací dvou dokonale odlišných postav a způsobů myšlení: zla a všehoschopné zůstání a dobromyslného altruismu. V prvním z monologů se představuje žena, jejíž afektovaná pseudokultivovanost ostře kontrastuje s povoláním prostitutky a jejíž skutečnou povahu dokresluje to, že udala policii sousedku, která ji příliš často navštěvovala. Druhý monolog je zpovědí zatčené ženy, z něhož postupně vychází najevo, že se dostala do obtíží, protože nedokázala odmítnout ty, kteří ji žádali o pomoc, nebo alespoň o citlivou společnost. Z celku hry vyznívá hořký výsměch: zatímco zlo bezostyšně triumfuje, dobro je nejenom trestáno, ale i zmítáno vnitřní nejistotou, zda není skutečně vinno.

Specifické postavení v okruhu her psaných pro herečky mají texty, které byly napsány pro herečku Vlastu Chramostovou a její disidentské bytové divadlo. Formu monodramatu s postavou bývalé herečky, respektive varietní tanečnice, je také Topolovo monodrama *Stěhování duší* (→ s. 571, odd. *Kontinuita a metamorfózy poetik v tvorbě zakázaných dramatiků*).